

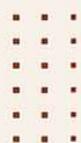
ANAIS DO EVENTO

XII SIMPÓSIO ACADÊMICO DE

VIOLÃO

E M B A P

Curitiba, 14 a 17 de novembro de 2024



ISSN 2317-4862

Universidade Estadual do Paraná

Prof. Dra. Salete Paulina Machado Sirino
Reitora da UNESPAR

Prof. Dr. Carlos Alexandre Molena Fernandes
Vice-Reitor da UNESPAR

Prof. Dra. Thais Gaspar Mendes da Silva
Pró-Reitora de Pesquisa e Pós-Graduação da UNESPAR

Universidade Estadual do Paraná – Campus EMBAP

Agente Universitário Elói Vieira Magalhães
Diretor do Campus Curitiba I (UNESPAR/EMBAP)

Prof. Dra. Deborah Alice Bruel Gemin
Vice-Diretora do Campus Curitiba I (UNESPAR/EMBAP)

Profa. Poliana Fabíula Cardozo
Chefe de Divisão de Extensão e Cultura

XII Simpósio Acadêmico de Violão da EMBAP

Coordenação Geral

Prof. Dr. Fabio Scarduelli

Coordenação Científica

Prof. Dr. Rafael Iravedra

Coordenação Pedagógica

Prof. Mg. Roberto Froes

Coordenação Artística

Prof. Luiz Cláudio Ribas Ferreira

Comunicação e Mídias Sociais

Prof. Dr. Alisson Alípio

Comissão de traslado

Prof. Dr. Orlando Fraga

Monitores

Antônio Valdeci do Prado
Bruno Mathias Carneiro Leão
Gabriel Teodoso
Gabriela Santos Damasceno
João Vitor de Albuquerque Lucas
Kaique Leal dos Santos
Kevin Colaço

Lucas Rodrigues dos Santos
Marcos Zimmer
Michel Fonsaca
Pedro Pivatto Weber
Rafael Gonçalves
Rafael Novossad
Ruddy Castillo Rojas
Vinícius Luiz Gomes da Silva
Yuri Stremel

Comitê Científico

Dr. Alexander Aguiar Lopes – UNILA
Dr. André Campos Machado – UFU
Dr. Belquior Guerrero Santos Marques – FAMES
Dr. Bruno Madeira – UDESC
Dra. Camilla dos Santos Silva – UNICAMP
Dra. Cláudia Araújo Garcia – UEMG
Dra. Ana Cristina Gama dos Santos Tourinho – UFBA
Dr. Fernando Elías Llanos – UFG
Dr. Gilson Uehara Gimenes Antunes – UNICAMP
Dr. Gustavo Silveira Costa – USP
Dr. Humberto Amorim Neto - UFRJ
Dr. Leonardo Casarin Kamiski - IFPB
Dr. Marcos Kröning Corrêa – UFSM
Dr. Marcos Vinícius Araújo - UFRGS
Dr. Mário da Silva – UNESPAR
Dr. Márlou Peruzzolo Vieira - UPF
Dr. Orlando Cezar Fraga – UNESPAR
Dr. Rafael Thomaz – UNICAMP
Dr. Renan Colombo Simões – UERN
Dr. Renato de Carvalho Cardoso – UFRGS
Dra. Sandra Mara Alfonso – UFU
Dr. Stanley Levi Nazareno Fernandes – UEMG
Dr. Stephen Coffey Bolis – UFAM
Dr. Vladimir Bomfim - UFBA
Dr. Werner Aguiar – UFG

Realização:

EMBAP – Escola de Música e Belas Artes do Paraná
UNESPAR – Universidade Estadual do Paraná

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

Simpósio Acadêmico de Violões da Embap / Coordenador geral Fabio Scarduelli; Coordenador Científico Rafael Iravedra; Coordenador Pedagógico Roberto Froes e Coordenador Artístico Luiz Cláudio Ribas Ferreira. (12.: 2024: Curitiba, PR).

Anais / XII Simpósio Acadêmico de Violões da Embap, Curitiba, novembro de 2024; – Curitiba: Embap, 2024.

139 f.

ISSN: 2317-4862

1. Artes – Música. 2. Artes – Congresso. 3. Música – Performance.
4. Música – Violão. I. Escola de Música e Belas Artes do Paraná.
II. Scarduelli, Fabio. III. Iravedra, Rafael. IV. Froes, Roberto. V.
Ferreira, Luiz Cláudio Ribas. VI. Título.

CDU: 787.61

Apresentação

O XII Simpósio Acadêmico de Violão da Embap, realizado de 14 a 17 de novembro de 2024 em Curitiba, reafirmou sua importância como um dos principais encontros dedicados ao violão no Brasil. O evento reuniu pesquisadores, intérpretes e estudantes em uma programação diversificada, com masterclasses, palestras, workshops e concertos, consolidando-se como um espaço essencial para o avanço da pesquisa em performance e a troca de experiências entre a comunidade violonística brasileira e internacional.

Nesta edição, contamos com a participação de renomados convidados: Prof. Dr. Daniel Wolff (UFRGS), Ana Maria Iordache (Romênia / EUA), Misael Barraza-Diaz (México / EUA), Prof. Dr. Norton Dudeque (UFPR), Jaime Zenamon, Luiz Cláudio Ribas Ferreira (UNESPAR / EMBAP), Roger Burmester (Curitiba-PR), João Guilherme Figueiredo (Pará / São Paulo) e Matheus Prust (Curitiba-PR), que enriqueceram o evento com masterclasses, palestras, workshops e concertos. Além disso, quatro propostas artísticas selecionadas trouxeram recitais de violonistas da Colômbia, São Paulo, Minas Gerais e Paraná. O evento também contou com uma mostra do Curso Superior de Tecnologia em Luteria da Universidade Federal do Paraná, proporcionando aos alunos uma oportunidade valiosa de contato direto com os instrumentos e de esclarecimento de dúvidas com os luthiers.

Realizado em uma universidade pública, o Simpósio reafirma seu compromisso com a democratização do conhecimento e o fortalecimento da pesquisa e da performance musical, proporcionando um ambiente de aprendizado acessível e enriquecedor. A coordenação geral do evento, sob a liderança do Prof. Fábio Scarduelli, foi essencial para o sucesso da iniciativa, assim como o trabalho dedicado dos monitores e da equipe organizadora. Agradecemos especialmente ao professor Rafael Gonçalves pela excelente colaboração na moderação das comunicações orais.

Os anais desta edição reúnem dez artigos completos, representando pesquisas desenvolvidas em diversas universidades do Brasil. Esperamos que este material contribua para o aprofundamento dos estudos sobre o violão e inspire novas investigações no campo da performance musical.

Agradecemos a todos os participantes e desejamos uma ótima leitura!

Rafael Iravedra
Coordenador Científico do XII Simpósio Acadêmico de Violão da Embap

Sumário

Artigos completos

Autor	Artigo	Pg
<i>Admary dos Santos Silva, José Roberto Froes da Costa</i>	O ensino de violão para crianças: uma pesquisa sobre métodos e metodologias	1
<i>Daniel Ricobom Costa, Mário da Silva</i>	Uma abordagem autoetnográfica na performance do Finale da Sonata Op. 47 (1976) de Alberto Ginastera	12
<i>Eder da Silva Francisco</i>	A elaboração de um método de iniciação ao violão em tablatura para os exames do London College of Music na modalidade acoustic guitar	23
<i>Fábio Figueiredo Bartoloni</i>	O idiomatismo violonístico em prelúdios brasileiros do século XXI	35
<i>Felipe Afonso, Fábio Scarduelli</i>	Articulação ao violão: estudo para o desenvolvimento do detaché, legato e staccato	50
<i>Jefrey Antonio de Andrade, Flavio Terrigno Barbeitas</i>	Transformação e diálogo: intertextualidade nas Valsas Chôro de Camargo Guarnieri e Sérgio de Vasconcellos-Corrêa	69
<i>Jessica Messias dos Santos</i>	Análise do “Cateretê” da Suíte Brasileira N°4 de Sérgio Assad	81
<i>Lucas Rodrigues dos Santos</i>	Análise comparativa do Timing de três gravações do primeiro movimento da suíte Koyunbaba Op.19 de Carlo Domeniconi	98
<i>Maurício Machado Nunes, Margareth Milani, Fábio Scarduelli</i>	As Tres piezas rioplatenses de Máximo Diego Pujol: uma interpretação fundamentada na teoria das tópicas musicais	111
<i>Ricardo Camponogara de Mello; Cauan Roque Almeida dos Santos; Juan Machado Portugal; Tiago Bruno Batista dos Santos</i>	Concertino n.3 para violão solista, flauta, tímpanos, bells e orquestra de cordas de Radamés Gnattali: uma edição crítico-interpretativa	124

O ensino de violão para crianças: uma pesquisa sobre métodos e metodologias

Admary dos Santos Silva

Escola de Música do Estado do Maranhão/UEMA - admarysantos3@gmail.com

José Roberto Froes da Costa

UEMA/UFPR - josecosta@professor.uema.br; robertofroes@ufpr.br

Resumo. Pesquisa e análise de material bibliográfico utilizado para o ensino de violão a crianças do Curso Básico Infantil da Escola de Música do Estado do Maranhão - Lilah Lisboa de Araújo (EMEM). O material bibliográfico utilizado pelos professores da EMEM conta com os mais notórios métodos voltados para o ensino de violão para crianças: *O Equilibrista das Seis Cordas*, de Silvana Mariani, *Ciranda das Seis Cordas*, de Henrique Pinto, e *Minhas Primeiras Notas ao Violão*, de Othon G. da Rocha Filho. Além de analisar o conteúdo dos métodos, buscar as formas como esse material é utilizado é um dos pontos deste trabalho. O como se utiliza o material é tão importante quanto o material em si. Esse material é possivelmente encontrado em todas as bibliotecas de escolas de ensino de violão, mas não deveriam ser os únicos, como acontece na biblioteca da EMEM.

Palavras-chave. Educação Musical. Instrumento. Escola de Música do Estado do Maranhão. Violão. Ensino para Crianças.

Teaching Guitar to Children: A Research on Methods and Methodologies

Abstract. Research and analysis of bibliographic material used for teaching guitar to children in the Children's Basic Course of the Escola de Música do Estado do Maranhão - Lilah Lisboa de Araújo (EMEM). The bibliographic material used by EMEM teachers includes the most notable methods focused on teaching guitar to children: *O Equilibrista das Seis Cordas* by Silvana Mariani, *Ciranda das Seis Cordas* by Henrique Pinto, and *Minhas Primeiras Notas ao Violão* by Othon G. da Rocha Filho. In addition to analyzing the content of these methods, one of the points of this work is to investigate how this material is used. How the material is used is as important as the material itself. This material is possibly found in all libraries of guitar teaching schools, but it should not be the only one, as happens in the EMEM library.

Keywords. Musical Education. Instrument. State Music School of Maranhão. Acoustic Guitar. Teaching for Children.

Introdução

Neste trabalho abordaremos, através de pesquisa bibliográfica e de uma pesquisa de campo realizada na Escola de Música do Estado do Maranhão - Lilah Lisboa de Araújo (EMEM), como é desenvolvido o ensino de violão para crianças de 9 a 12 anos, assim como quais abordagens e metodologias utilizadas pelos professores de violão que trabalham com esta faixa etária. Verificaremos como é este ensino e quais materiais específicos de violão para o ensino desta faixa etária a escola dispõe; pretendemos também traçar alternativas para o ensino-aprendizagem do instrumento com intuito de proporcionar aos alunos um desenvolvimento musical prazeroso e significativo.

O corpo discente infantil da EMEM é constituído pelos alunos da Musicalização Infantil (entre 8 e 9 anos de idade) e os alunos do curso Básico Infantil (destinado a crianças entre 10 e 13 anos).

Metodologia

Esta pesquisa foi realizada a partir de uma proposta de abordagem qualitativa, onde foi pautada a investigação a respeito do tema proposto, adotando-se como procedimento a pesquisa bibliográfica, documental e de campo.

Através da revisão bibliográfica foram analisados métodos, livros, artigos científicos e textos de fontes confiáveis da internet direcionados e que discutem o ensino de violão para crianças. Para contribuição teórica, realizou-se a análise do estudo de alguns autores, como: Cruvinel (2001), Oliveira (2013), Ferreira (2017), Rodrigues (2020). Estes e outros foram necessários para a ampliação de conhecimento acerca da temática.

A pesquisa de campo foi realizada na Escola de Música do Estado do Maranhão - Lilah Lisboa de Araújo, onde foram coletados dados por meio de entrevistas com dirigentes da escola (coordenadora pedagógica e a direção), aplicação de questionário para os professores de violão com perguntas relacionadas ao ensino de violão para crianças, faixa etária dos alunos, sobre habilidades e competências necessárias para o professor que ensina violão para crianças, abordagens e metodologias utilizadas pelos professores, e materiais pedagógicos utilizados. Para preservar a identidade dos professores entrevistados, identificamos cada entrevistado como Professor 1, Professor 2 etc.

Dos dez professores convidados a participar, apenas seis responderam ao questionário, e todos os seis informaram ter experiência com o ensino de violão direcionado para crianças¹.

Formação pedagógica do professor de música

Várias produções científicas na área da educação musical se encontram disponíveis com temas relacionados à formação de professores de música. As discussões, normalmente abordam questões sobre: a formação inicial e continuada (Costa, 2023; Fogaça, 2015; Queiroz e Marinho, 2010), os saberes e as práticas utilizadas ao longo da carreira profissional (Araújo, 2016; Requião, 2002), e a construção da identidade profissional na área de música (Figueiredo, 2013; Requião, 2002).

As investigações sobre a formação dos professores de música, assim como a docência em geral, apontam que as características desse contexto implicam na necessidade de o professor estar preparado para saber como atender estudantes de faixa etária, repertórios, gostos e objetivos diversificados. Dessa forma, nota-se a importância de um preparo prévio por parte do educador musical frente aos desafios frequentes em uma sala de aula, onde o professor irá se deparar com alunos de várias realidades sociais e situações diversas.

De acordo com Goss (2009), a formação do professor é uma questão complexa que tem sido debatida pelos profissionais da educação em busca de novos parâmetros e conceitos que contemplem as relações de ensino-aprendizagem.

Sobre a formação do professor de música, Fogaça (2015) considera que a formação do educador musical não se restringe ao espaço acadêmico, pois é fundamental toda experiência que esse professor em formação tenha vivenciado com o ensino de música. Tampouco a formação será encerrada com o fim da graduação: esse processo prossegue com outras ações formativas e o próprio exercício da docência.

Figueiredo (2013) buscou conhecer a formação acadêmica de professores de violão e entender a relação com a atuação profissional. Emerge dos resultados da pesquisa desse autor que a formação do professor de violão ocorre no exercício da profissão, em diferentes situações de ensino como, por exemplo, do estágio docente à pós-graduação.

Mediante esses estudos, foi possível verificar que a formação de professores de música se constrói ao longo da vida e sua origem e desenvolvimento está entrelaçada à trajetória profissional do professor. Podemos perceber que ela acontece por influências de múltiplos espaços e canais e em múltiplos tempos da vida.

Abordagens e metodologias

O ensino de instrumento tem sido uma temática que tem ganhado projeção no campo de estudo da educação musical (Freire, 2015), pois, musicalizar através de um instrumento, possui uma importante contribuição para o desenvolvimento e aprendizagem musical. Conhecer, observar, escutar e manusear instrumentos musicais é uma atividade muito apreciada pelas crianças e colabora para que estas aprendam as propriedades sonoras de materiais diferentes.

O violão, por exemplo, é um instrumento de fácil acesso e de valor razoavelmente acessível para as pessoas que desejam aprender a tocar um instrumento. É um instrumento muito popular no Brasil. Como pontua Oliveira (2013, p.93):

O violão é um instrumento de grande importância na cultura brasileira, e com muitas possibilidades de socialização. Tais ingredientes tornam-no um instrumento familiar, interessante e agradável à maioria das pessoas. Cabe despertar o interesse de professores e futuros professores de educação musical para inúmeras possibilidades expressivas e pedagógicas do instrumento no processo educacional, bem como estimulá-los a continuar ampliando essas possibilidades.

Segundo Cruvinel (2001), o ensino do violão constitui-se em um grande desafio para os professores que lecionam para faixa etária inicial devido à escassez de metodologias

específicas e insuficientes materiais didáticos voltados para criança brasileira. Porém, por ser um instrumento muito popular em nossa cultura, a procura por aulas de violão para crianças vem crescendo bastante.

Ao tratar do assunto, Oliveira (2013, p. 92) afirma que:

Se faz necessário estudo dos novos recursos do violão, que o ampliam como meio expressivo musical e favoreçam um uso satisfatório do instrumento num processo musicalizador prazeroso e criativo. Cabe ao professor a competência profissional, o domínio do conteúdo e a habilidade de utilizar estratégias diversas para atingir os objetivos.

De maneira geral, os professores participantes da pesquisa entendem que o ensino de violão para crianças deve ser muito bem planejado. Entre os principais itens para se ter maiores cuidados foram mencionados a fragilidade física do pequeno instrumentista, as indicações da postura adequada para tocar o instrumento, e a afinidade do professor em trabalhar com essa faixa etária.

Há uma preocupação, por mim, pela idade, sim, [pela] estrutura física do aluno, pois isso impacta no rendimento junto ao instrumento; o próprio instrumento, a anatomia.. Portanto é necessário um planejamento de estudo semanal e mensal para avaliações posteriores. (Professor 5, 2024).

Deste modo, sob o ponto de vista dos participantes da pesquisa, as aulas devem ser planejadas para manter o interesse das crianças e focar na musicalização, nos processos de aprendizagem do violão.

O trabalho com o público infantil levou alguns dos professores entrevistados a concluir que é importante que se tenha um cuidado especial no que tange à musculatura da criança, ainda pouco desenvolvida na infância. Foi relatado que, na prática do instrumento, se essa questão não tiver uma atenção especial ou for mal ministrada, o aprendizado “[...] pode levar a má postura corporal, lesões musculares e até ao abandono da prática musical”. (Professor 6, 2024).

Henrique Pinto, em seu *Iniciação ao Violão* (s/d), nos diz que existem posturas que facilitam a execução instrumental e a melhor é aquela em que o instrumento se adapta perfeitamente às formas anatômicas do corpo humano. O estudante, nesse princípio, deve ser orientado para que sinta uma harmonia perfeita entre o instrumento e seu corpo.

Sobre o ensino do instrumento para crianças, um dos professores declarou o seguinte:

O professor de violão, para atuar com o público infantil, precisa ser responsável, profissional e ético com seus alunos, transmitir o conhecimento de forma clara, não

deixar passar detalhes, que futuramente poderão trazer problemas técnicos e musicais. (Professor 3, 2024).

Para o Professor 4, o ambiente agradável e o lúdico são essenciais para uma aprendizagem significativa e prazerosa.

Ao nosso ver, as opiniões aparentemente meio contrastantes não são, necessariamente, discordantes. Oferecer uma aula lúdica e prazerosa é necessário, e objetivos técnicos e musicais precisam ser apresentados e alcançados. Saber dosar eficientemente, em uma aula de violão, todos esses elementos é o que o professor de violão precisa exercitar, principalmente o professor que atende crianças com idade de 8 anos ou abaixo.

Em relação às habilidades e competências que são necessárias para o professor que ensina violão para crianças, os professores colaboradores desta pesquisa destacaram que o docente precisa ter domínio do conteúdo, da ementa, ter paciência e dedicação ao ensinar para essa faixa etária, ter formação e conhecimento pedagógico, saber planejar bem suas aulas e ter didática para a aplicação do ensino.

Paciência em primeiro lugar. Não fazer comparações com outras faixas etárias; discernir o estudo técnico do lúdico, mas, claro que, mesmo sendo lúdico, não quer dizer que não é para ser eficiente, pois dependerá da proposta de ensino. [É importante] saber qual ou quais competências serão necessárias trabalhar como foco e pra isso se faz necessário uma avaliação do aluno, passando pela motora, perceptível e imitativa relacionadas aos sons principalmente. (Professor 5, 2024).

Os professores reforçam, ainda, que é indispensável a formação docente musical com ênfase no instrumento em foco (violão) e conhecimentos relacionados ao ensino e aprendizado da faixa etária pretendida.

Com relação ao material didático dos quais a escola dispõe, específicos para crianças, além dos já informados, os professores citaram *Suzuki Guitar School*, volume I e *Iniciação ao violão: princípios básicos e elementares para principiantes*, de Henrique Pinto. Assim como este último, outros livros que não foram pensados especificamente para crianças da faixa etária objetivo pesquisa, mas que contribuem com os conteúdos selecionados na ementa para ser desenvolvido, também foram citados.

Os professores colaboradores da pesquisa relataram que todas as abordagens e metodologias utilizadas trazem resultados satisfatórios e positivos, pois é possível notar o progresso dos alunos em relação à musicalidade, percepção e desenvolvimento com o instrumento, além da dedicação nas práticas de rotina de estudos semanais e a assiduidade nas aulas. Portanto, aparentemente os professores entendem que a aula precisa ser interessante para

o aluno, uma hora não de treino e cobrança excessiva, mas um momento prazeroso que consiga chamar a sua atenção e desperte o seu interesse.

Os métodos

Os métodos sobre os quais nos debruçamos foram os utilizados pelos professores como os principais que compõem a bibliografia utilizada no desenvolvimento de seus planos de curso. As obras são: *O Equilibrista das Seis Cordas*, de Silvana Mariani (Figura 1), *Ciranda das Seis Cordas*, de Henrique Pinto (Figura 2), e *Minhas Primeiras Notas ao Violão* (Figura 3), em dois volumes, de Othon G. da Rocha Filho.

Vale a pena dizer que nem todos estes métodos foram encontrados na biblioteca da Escola de Música do Estado do Maranhão quando da elaboração deste trabalho. Entretanto vários podem ser os motivos, incluindo empréstimo das obras.

De acordo com o informado pelos componentes da Coordenação Pedagógica da instituição, assim como pelos professores entrevistados, esse material é o principal material indicado e utilizado pelos professores, e a partir do qual desenvolvem seus planejamentos de curso, embora os professores não precisem se limitar a apenas estes.

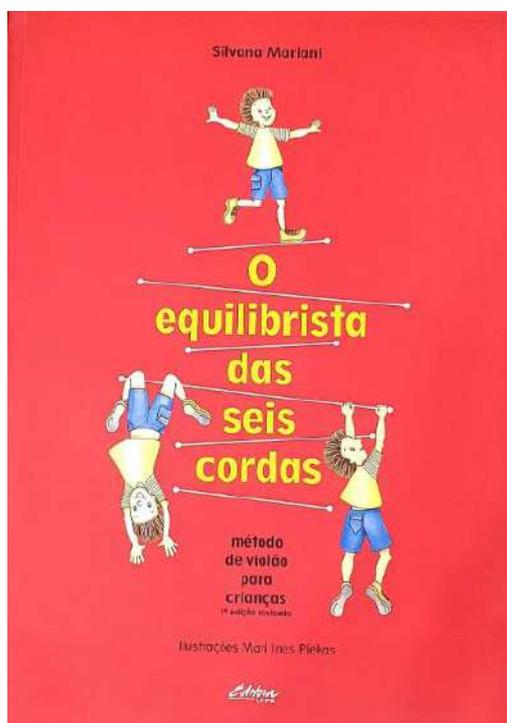


Figura 1: Capa do método *O Equilibrista das Seis Cordas*.

O método de Silvana Mariani apresenta-se como algo bastante condensado. Apesar de brincar um pouco com a ludicidade, algo essencial ao se trabalhar com crianças, as informações

no método fazem com que o objetivo de ensinar o instrumento demore um pouco a ser abordado.

Normalmente as escolas específicas de ensino musical oferecem aulas de teoria que acontecem em um momento específico e, também, com um professor específico. É claro que é bem possível que o professor do instrumento precise compensar algumas lacunas desse conhecimento, dependendo do desenvolvimento de cada aluno.

Mariani utiliza 44 páginas até o aluno poder trabalhar as cordas soltas. E, ainda assim, o material sobre cordas soltas acontece de maneira muito rápida. Em uma página, um exercício para cada uma das três primeiras cordas, passando para exercícios em duas cordas na página seguinte.

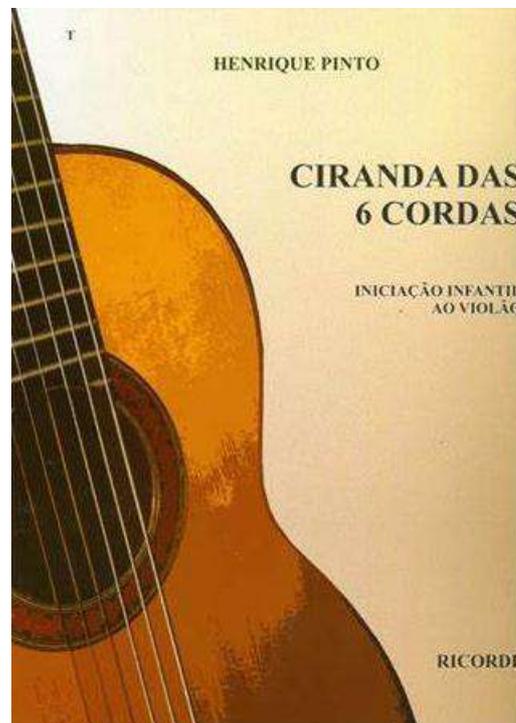


Figura 2: Capa do método *Ciranda das 6 Cordas*.

Sabemos que as pessoas não são iguais, e que cada um tem seu próprio ritmo de desenvolvimento e aprendizagem. Entretanto, sabemos também que a maioria das crianças não absorve e não apreende tão rápido quanto um adolescente ou um jovem adulto. Seu processo é um pouco mais lento, e precisa ser respeitado, apesar de que exige também ser desenvolvido e, com a prática, conseguir desenvolver uma velocidade de *processamento* e *resposta*. Dessa forma, nos parece então que o conteúdo apresentado em *O Equilibrista das Seis Cordas* precisa ser encaixado dentro de outros materiais que possam trabalhar mais gradativamente e de

maneira menos apressada o desenvolvimento das habilidades motoras (mão direita e mão esquerda) e das habilidades de leitura de uma criança.

O primeiro volume de *Minhas Primeiras Notas ao Violão* apresenta um problema semelhante: apenas dois exercícios com leitura de todas as seis cordas soltas, os dois primeiros exercícios do método. Na página seguinte já são apresentados exercícios utilizando quatro cordas.

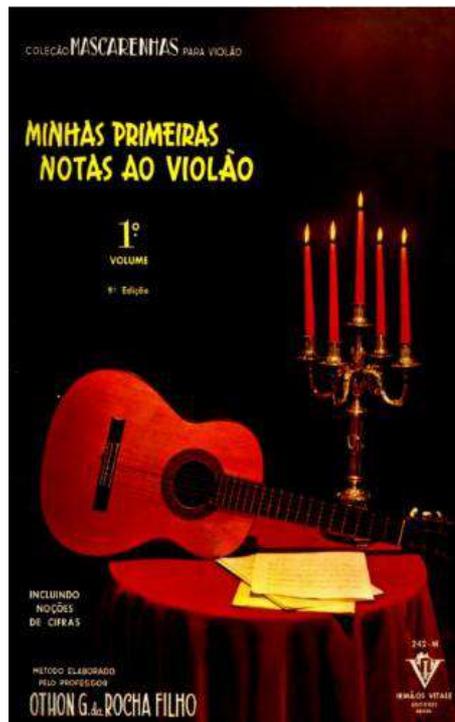


Figura 3: Capa do método *Minhas Primeiras Notas ao Violão*.

O material do método *Ciranda das 6 Cordas*, de Henrique Pinto, é apresentado de maneira mais *tranquila*. O autor apresenta a primeira corda e exercita bastante a leitura da nota Mi na primeira corda solta, em sequência insere apenas a nota Fá, ainda na primeira corda e, logo depois exercícios com as notas Mi e Fá. Isso faz com que o reconhecimento dessas notas na pauta e no braço do instrumento possa ser trabalhado, exercitado e que o aprendizado se processe de modo mais eficiente.

Entretanto, um ponto que podemos comentar é que a opção em utilizar as figuras musicais em formas antropomórficas, infantiliza sobremaneira o material. Para crianças até oito anos, esse material pode ser bem aceito pelo aluno, mas as crianças a partir dos 9 ou 10 anos, já não se sentem pertencentes a esse universo. Poderão se sentir, como dissemos, infantilizadas.

O professor deve ter o cuidado de analisar seus alunos e verificar se a utilização do método não causará algum desconforto ou desinteresse, fazendo a criança se desinteressar pelo estudo do instrumento.

Silvana Mariani aborda em seu método elementos que extrapolam o ensino do violão: incentiva a prática da escrita musical e a compreensão de valores rítmicos, por exemplo. O método de Othon da Rocha Filho também traz informações sobre teoria musical nas suas primeiras páginas. São informações importantes, principalmente para quem teria acesso apenas a um ou dois métodos. Mas, no que diz respeito ao ensino de crianças, nenhum desses métodos é autossuficiente. Nem mesmo para o ensino de um adulto. O professor é imprescindível.

Entretanto, esses mesmos métodos podem suprir determinadas lacunas.

Vários dos professores entrevistados se utilizam desses métodos como complementos, de acordo com as necessidades e o desenvolvimento de cada aluno. Alguns desenvolvendo seus próprios métodos, outros utilizando aplicativos de celular ou material retirado da internet. Essa nos parece ser uma boa opção. Cada método pode ser utilizado de acordo com o aspecto que melhor é desenvolvido por cada autor. O repertório sugerido pelo Othon da Rocha Filho pode ser encaixado após o domínio de exercícios preparatórios sugeridos pelo Henrique Pinto, por exemplo.

E outros métodos também podem ser utilizados.

Para um exercício de domínio de leitura em cada corda sugerimos a utilização do primeiro volume do método *Le Déchiffrage a la Guitare*, de Yvon Rivoal. Este método foi utilizado tanto com crianças quanto com adultos, e com ótimos resultados no que diz respeito ao desenvolvimento da leitura. Para um repertório com obras da cultura brasileira, o caderno pedagógico de André Campos Machado e Jodacil Damaceno pode ser utilizado, pois, a iniciação no instrumento deveria ser feita de tal forma que o aluno pudesse ser preparado para tocar qualquer tipo de repertório (Damaceno & Machado, 2010).

Conclusões

Os resultados obtidos reforçam as afirmações das correntes teóricas apresentadas no trabalho, juntamente com o levantamento realizado com os professores participantes da pesquisa, sobre a importância de uma metodologia compatível com cada faixa etária. O professor precisa estar sensível à forma com que ensina seus alunos, pois cada um tem suas dificuldades, limites e particularidades. Para isso, é importante que o educador conheça as características de aprendizagem de cada aluno, e os caminhos metodológicos que se devem seguir.

Para ampliar o entendimento sobre o tema proposto nesta pesquisa, foi necessário identificar trabalhos e materiais pedagógicos direcionados ao ensino de violão para crianças, e analisar as propostas metodológicas de ensino de violão para crianças com foco na faixa etária de 9 a 12 anos de idade, idade das crianças que frequentam o Curso Básico Infantil da Escola de Música do Estado do Maranhão. Também analisamos parte do material bibliográfico disponível para professores e alunos da instituição. A partir deste levantamento prévio, foi possível perceber que, apesar de não serem poucos os materiais disponíveis no mercado voltados especificamente para crianças, nenhum deles é autossuficiente, sendo necessária a utilização de vários métodos ao mesmo tempo, de modo que possam complementar as lacunas uns dos outros.

Isso exige que os professores estejam atentos ao que surge no campo editorial sobre o ensino de violão voltado para o público infantil.

Apesar de alguns professores terem desenvolvido seu próprio método, compartilhar e sistematizar as experiências parece ser algo que ajudaria vários outros professores em seu trabalho de incentivar o desenvolvimento de novos violonistas desde a infância, principalmente como uma atividade de satisfação.

Portanto, espera-se que esta pesquisa possa contribuir com as reflexões na área de ensino de instrumento para crianças, destacando-se a importância de serem feitas mais pesquisas, mais publicações e mais métodos que versem sobre e objetivem o ensino de violão para crianças. Conhecendo-se novas estratégias, métodos utilizados e concepções de ensino, entende-se que é possível ampliar também os conhecimentos que se têm sobre o ensino de violão para crianças.

Referências

ARAÚJO, José Magnaldo de Moura. Saberes docentes na prática do professor de música do Projeto SESC Cidadão. Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Escola de Música. Natal, 2016.

COSTA, Lucian José de Souza Costa e. Formação continuada de professores de música: uma proposta de ensino-aprendizagem por intermédio da pesquisa e prática docente. Tese (Doutorado) – Universidade Federal do Pará, Instituto de Ciências da Arte, Programa de Pós-Graduação em artes. Belém, 2023.

CRUVINEL, Flávia Maria. O Ensino do Violão – estudo de uma metodologia criativa para a infância. Monografia (Especialização) – Universidade Federal de Goiás, Escola de Música. Goiânia, 2001.

DAMACENO, Jodacil Caetano; MACHADO, André Campos. Caderno Pedagógico: Uma sugestão para iniciação ao violão. 2ª ed. revisada. [Uberlândia]: EDUFU, 2010.

- FERREIRA, Ana Neuza Araújo. A Escola Lilah Lisboa de Araújo: o ensino de música no Nordeste e no Maranhão. São Luís: EDUFMA, 2017.
- FIGUEIREDO, Marcos Antônio de Araújo. Um estudo sobre a formação e atuação do professor de violão em Santa Catarina. Dissertação (Mestrado) – Universidade do Estado de Santa Catarina, Centro de Artes, Programa de Pós-Graduação em Música. Florianópolis, 2013.
- FOGAÇA, Vilma de Oliveira Silva. Formação inicial e continuada do educador musical: articulações pedagógicas e musicais no desenvolvimento das competências docentes. Tese (Doutorado) – Universidade Federal da Bahia, Programa de Pós-Graduação em Música. Salvador, 2015.
- FREIRE, Jacó Silva. Ensino e aprendizagem de violão na UFRN. Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Escola de Música. Natal, 2015.
- GOSS, Luciana. A formação do professor para a escola livre de música. Dissertação (Mestrado) – Universidade do Estado de Santa Catarina, Centro de Artes, programa de Pós-Graduação em Música. Florianópolis, 2009.
- MARIANI, Silvana. O equilibrista das seis cordas: método de violão para crianças. Curitiba: Editora UFRP, s/d
- OLIVEIRA, Valmir Antônio de. Violão e Educação Musical: por uma metodologia de musicalização com o violão. Dissertação (Mestrado em Música) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, Escola de Música. Rio de Janeiro, 2013.
- PINTO, Henrique. Iniciação ao violão: Princípios básicos e elementares para principiantes. [São Paulo]: Ricordi, s/d.
- PINTO, Henrique. Ciranda das seis cordas: iniciação infantil ao violão. São Paulo: Ed. Ricordi, s/d1.
- QUEIROZ, Luis Ricardo Silva; MARINHO, Vanildo Mousinho. A formação continuada de professores de música no contexto da educação nacional. Ictus - Periódico do Programa de Pós-graduação em Música da UFBA, s/l, vol. 11, n. 2, pp. 100-119, dezembro de 2010. Disponível em: <https://periodicos.ufba.br/index.php/ictus/article/view/34325>. Último acesso: 25 nov. 2024.
- REQUIÃO, Luciana Pires de Sá. Saberes e competências no âmbito das escolas de música alternativas: a atividade docente do músico-professor na formação profissional do músico. Revista da ABEM, Porto Alegre, V. 7, 56-67, set. 2002.
- RIVOAL, Yvon. Le déchiffrage a la guitare: pour les débutants. Paris: Henry Lemoine, [1982].
- ROCHA FILHO, Othon G. da. Minhas primeiras notas ao violão. 9ª ed. São Paulo/Rio de Janeiro: Irmãos Vitale, [1966]. (Coleção Mascarenhas para Violão).
- RODRIGUES, Andréa Lúcia dos Santos Ferreira. Reflexões sobre habilidades criativas no Curso Fundamental Infantil de Piano da EMEM: um estudo de caso. Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal do Maranhão, Prof-Artes em Rede Nacional/CCH, Programa de Pós-Graduação em Rede. São Luís, 2020.

¹ Os dados coletados são do ano de 2024. A EMEM contava com vários professores atuando como contratados/temporários. Atualmente são quatro professores trabalhando especificamente com aulas de violão na instituição, com um deles atendendo alunos com deficiência e/ou neuroatípicos.

Uma abordagem autoetnográfica na performance do *Finale* da *Sonata Op. 47* (1976) de Alberto Ginastera

Daniel Ricobom Costa

UNESPAR – daniricocosta@gmail.com

Mário da Silva

UNESPAR – mariodasilvaoui@hotmail.com

Resumo. Esta pesquisa trata da preparação da interpretação ao violão, buscando elucidar a tomada de decisões criativas do intérprete que resultam em uma concepção de performance. O projeto buscou construir uma interpretação do *Finale* da *Sonata Op. 47* (1976) de Alberto Ginastera (1916-1983), documentando as decisões tomadas e avaliando a influência dos materiais a respeito da obra no resultado. A abordagem utilizou autoetnografia aplicada à prática musical, baseada em Cano e Opazo (2014) e Vieira (2020), propondo-se a documentar o estudo da obra por meio de um diário embasado em Gray e Malins (2004). Concluí que os materiais de escopo mais abrangente foram mais importantes durante o estudo da obra, embasando mudanças que as interpretações e trabalhos específicos sugerem.

Palavras-chave. Violão contemporâneo. Preparação da performance ao violão. *Sonata Op. 47*. Alberto Ginastera. Autoetnografia.

Contextualization in Improving Guitar Interpretation: An Autoethnographic Approach in the Performance of Alberto Ginastera's Sonata Op. 47 (1976) Finale

Abstract. This research explores the process of preparing a guitar performance, focusing on the creative decision-making that shapes a performance concept. The project centered on performing the Finale of Sonata Op. 47 (1976) by Alberto Ginastera (1916-1983), a work that has generated substantial documentation. This allowed for an examination of the decisions made during the process and an evaluation of how these references influenced the final result. The approach used was autoethnography applied to musical practice, drawing on the work of Cano and Opazo (2014) and Vieira (2020). The study was documented through a diary, inspired by Gray and Malins (2004). The findings indicate that broader materials played a more significant role during the study, guiding changes influenced by other interpretations and specific works.

Keywords. Contemporary guitar. Preparation of guitar performance. Sonata Op. 47. Alberto Ginastera. Autoethnography.

Introdução

O compositor argentino Alberto Ginastera (1916-1983) escreveu, em 1976, sua única obra para violão: a *Sonata Op. 47*. Desde então, muito material foi gerado a partir dela, como performances, gravações, entrevistas e artigos científicos. O objetivo desta pesquisa foi desenvolver, através de percepções de um recorte do material supracitado, uma concepção interpretativa do quarto movimento (*Finale*) desta sonata.

Ao empregar uma abordagem autoetnográfica, voltada à documentação do processo de estudo e da exposição do intérprete ao material já existente sobre a obra, busquei construir uma interpretação que levasse em consideração a grande quantidade de informações presentes sobre a peça, integrando ou rejeitando ideias de acordo com a subjetividade do performer, e avaliando assim a influência da contextualização no preparo da obra.

Dedicada ao violonista brasileiro Carlos Barbosa-Lima, a *Sonata Op. 47* (1976) possui quatro movimentos (*Esordio*, *Scherzo*, *Canto* e *Finale*), com duração e estilo similares aos da primeira sonata para piano do mesmo compositor (KING, 1992, 7). Apresenta, em sua constituição, elementos importantes que perpassam grande parte da produção de Ginastera, como o *acorde-violão*,¹ organização formal do *Scherzo* e do *Malambo* ginasterianos², além de influências das formas musicais populares argentinas, como *vidala*, *zamba* e *chacarera*.³

O *Finale* da obra é baseado no *Malambo*, uma dança rápida e rítmica em 6/8 com ênfase nas colcheias e final de frase demarcado por hemíolas em semínimas pontuadas (KING, 1992, 13). De caráter competitivo, energético e heroico, essa dança geralmente é acompanhada por violão e percussão, sendo que os dançarinos se revezam, elaborando e acrescentando aos movimentos de dançarinos anteriores. Segundo King (1992, 32,⁴⁵ grifo nosso), “A forma rondó, extensões de frase e espírito improvisatório do *finale* imitam a coreografia do *malambo*”.

Esse movimento começa com o mesmo *acorde-violão* arpejado do *Esordio*, mas dessa vez apresentado de forma a recriar os *golpes*, *tamboras* e *rasgueados* do violão *criollo* argentino (BASINSKI, 1994, 26). Isso cria um contrastaste com o *Canto*, no qual nenhuma citação literal do referido acorde se deu, além de pontuar importantes cadências com suas transposições. No *Finale*, o *acorde-violão* retorna como tônica e está presente na seção A como um todo, como ponto de partida e chegada das progressões (KING, 1992, 42-43).

O *acorde-violão* aparece com maior frequência no primeiro e no quarto movimentos, enfatizando a tônica e sugerindo a ideia de exposição e recapitulação, enquanto os movimentos restantes seriam o desenvolvimento. Fragmentos desse acorde tomam significância no decorrer do *Finale*, sendo que no início do movimento predominam pedais graves (Mi, Mi-Lá e Mi-Lá-Ré), enquanto no trecho seguinte surgem pedais agudos (Si e Si-Mi) (KING, 1992, 36-38).

A música de Ginastera sempre carregou traços do violão, em especial por sua herança cultural como principal instrumento da música *criolla* argentina, trazendo “uma ampla implicação folclórica, uma certa história inevitável” (BASINSKI, 1994, 20).⁶ É interessante notar que o compositor desenvolve uma notação para indicar o uso das sonoridades do violão *criollo*, com *rasgueados*, *golpes* e *tamboras*. Entretanto, para Basinski (1994, 27),⁷ “apesar de todo esse esforço por parte do compositor, ainda é preciso ter uma boa compreensão do som e do tato do violão *criollo* para entregar uma execução bem-sucedida desse movimento.”

O próprio compositor descreve o *finale* como:

[...] rondó vivo e espirituoso que lembra os ritmos fortes e marcados da música dos pampas. Combinações de 'rasgueados' e 'tamboras' percussivos misturados com outros procedimentos de tons metálicos ou ressaltos das cordas dão um colorido especial a

esse movimento rápido e violento que em sua totalidade adquire o caráter de uma ‘toccata’ (GINASTERA, 1981, prefácio).⁸

Problema de pesquisa

Alberto Ginastera é tido como um compositor de renome e importância, sendo a *Sonata para Violão Op. 47* (1976) uma obra de grande relevância dentro do repertório violonístico. Gaviria (2010, 1) considera o argentino como um dos mais importantes compositores do século XX, e a referida sonata “[...] talvez a obra definitiva em que Ginastera atinge um ápice técnico e estético no tratamento do *acorde-violão*” (GAVIRIA, 2010, 75,⁹ grifo nosso). Essa peça fomentou artigos, dissertações, trabalhos acadêmicos, gravações e entrevistas. Além disso, o uso no seu quarto movimento de técnicas violonísticas não convencionais ou expandidas muitas vezes leva a várias possibilidades de execução.

Entretanto, a pesquisa não encontrou produções científicas com enfoque no impacto dessas possibilidades de execução na performance da peça, o que me levou a indagar: qual a implicação do acesso ao material citado no desenvolver da interpretação da obra? Como minhas vivências, percepções e preferências pessoais ao interagir com esse material influenciam minha tomada de decisões durante o estudo/interpretação da obra? De que maneira as concepções dessa interpretação foram desenvolvidas? Como se conjugaria minha intenção artística no preparo da obra?

Partimos do pressuposto de que a construção de uma interpretação musical não é influenciada apenas por aspectos do estudo da obra em si e preferências pessoais, mas sim por uma gama de fatores que incluem vivências, leituras, apreciações de gravações, vídeos, entre outros. Desta forma, mostra-se pertinente a investigação de como esse processo de amálgama performático se dá, em especial numa obra rica em contextualização e, portanto, passível de uma considerável pluralidade interpretativa, como é o caso da *Sonata para Violão Op. 47* (1976).

Autoetnografia e Diário Reflexivo

Em arte, a autoetnografia serve como uma ferramenta para a captação de impressões e subjetividades do artista, em especial por sua capacidade de lidar com amplos modos de registro, como imagens, metáforas, poemas e os mais variados tipos de referência a outras obras artísticas (VIEIRA, 2020, 1068). Dentro da vigente pesquisa, o uso da autoetnografia se dá por sua elasticidade, bem como pela possibilidade de unir performer e pesquisador num só sujeito, obtendo certos dados que, pela sua maior intimidade com relação ao fazer artístico, seriam por vezes inacessíveis à figura do cientista.

O modelo de diário reflexivo de Gray e Malins (2004) leva em conta três maneiras de reflexão: **sobre** a arte, **na** arte e **para** a arte. Os três tipos de reflexão podem ser assimilados num mesmo diário reflexivo, com as anotações de caráter mais momentâneo das reflexões **no** processo criativo sendo expandidas e aprofundadas em reflexões **sobre** este mesmo processo. Por sua vez, a reflexão **para** a arte utiliza-se das informações adquiridas em busca de conceituar as próximas ações (GRAY; MALLINS, 2004, 62-63)

Este tipo de reflexão parece ser englobado pelo conceito de **autoetnografia analítica**, por conta do fato de deliberar acerca de atividades já realizadas, ultrapassando a função de registro, gerando ideias e criando conhecimento a partir delas (CANO; OPAZO, 2014, 145). Já os outros tipos de reflexão podem ser descritos como **autoetnografia descritiva**, segundo o seguinte conceito:

A autoetnografia é descritiva quando se limita a relatar o que se tem feito e o que se está fazendo criativamente. Não há análise nem avaliação, em seu lugar aparece simplesmente uma transmissão direta dos registros, dados e textos autoetnográficos (CANO; OPAZO, 2014, 145, ¹⁰).

A pesquisa se propôs a documentar: o estudo da obra por meio de um diário de estudo; as percepções provenientes das interpretações-base apreciadas; as ideias e concepções provenientes dos trabalhos, artigos e livros lidos.

Estabeleci o diário de estudo como um documento formado por fichas preenchidas antes, durante e depois de cada prática da obra. Para contemplar a **autoetnografia analítica**, li o que havia sido registrado na última sessão de estudo, refletindo sobre o que foi documentado antes de iniciar a prática subsequente:

DATA: 04/05/2020

TRECHO: Primeira Página.

OBJETIVOS: Mapeamento dos padrões de *rasgueado* e *tambura* (direção e dedos executantes).

ESTRATÉGIA: Leitura inicialmente vocal, com a colcheia a 120 BPM, e uso do violão quando os padrões rítmicos foram internalizados.

DIFICULDADES: Problemas na coordenação dos movimentos de braço e pulso necessários, provavelmente devido ao andamento lento.

OBSERVAÇÕES: Fazer a leitura inicial sem o uso do violão e a 120 BPM foi uma sugestão do prof. Mário da Silva, em videoconferência no dia 28/04/2020.

Figura 1: Exemplo de ficha do Diário de Estudo. Cada ficha continha: Data; Trecho; Objetivos; Estratégias; Dificuldades; Observações.

Para documentar as percepções de interpretações-base, elaborei um modelo de ficha de preenchimento posterior à apreciação de cada performance selecionada. Como guias na

descrição das nuances expressivas observadas, utilizei os elementos da expressão ao violão descritos por SCARDUELLI (2015), além de item denominado Observações, para melhor articular as impressões tidas de cada interpretação:

INTÉRPRETE: Fábio Zanon

FORMATO: Vídeo – Recital em Recife, 1996

ELEMENTOS EXPRESSIVOS:

- Articulação: Os *rasgueados* do começo são executados inicialmente sobre o espelho do instrumento, progredindo para a região da boca, com a presença de 4 movimentos: todos os dedos para baixo; indicador para cima; golpe sobre as cordas com o punho fechado; *rasgueado e-i-m-a*. Nos compassos 14 e 16, ocorre o uso do *rasgueado e-i-m-a* para acentuar o início de dois fragmentos *motívicos*. Os golpes do compasso 23 são executados com o punho fechado na região do tampo acima do espelho e com a mão aberta sobre o mesmo local.
- Timbre: O caráter marcado e intenso dos acordes repetidos é mantido com o uso de um timbre bem metálico.
- Dinâmica: No geral, dinâmica sempre *forte*, com os acordes repetidos no geral com menor volume.
- Vibrato: Há uma instância de vibrato no compasso 78, destacando o ápice melódico da frase.
- Tempo: O pulso é mantido relativamente fixo, com algumas liberdades nos espaçamentos entre as colcheias e uma variação mais considerável em trechos transicionais, como os compassos 23, 38, 48 e 46, presumivelmente para delinear melhor os inícios e finais das frases adjacentes, além de destacar o elemento “diferente” que esses trechos representam dentro da textura mais uniforme dos arredores. É o único intérprete analisado que executa um *accelerando* no trecho do compasso 124 ao final da obra, para incrementar a indicação *molto accentuato, delirante* do compositor.
- Gestual: No geral, gestos grandes e destacados, em especial nos *rasgueados* e *golpes percussivos*, mostrando assim a diferença de execução de cada trecho, devido às várias possibilidades.

OBSERVAÇÕES: É a interpretação de pulso mais acelerado da amostra analisada, com gestual mais espalhafatoso e maiores contrastes *tímbricos* e dinâmicos. Sem dúvida transmite mais violência e instabilidade.

Figura 2: Exemplo de Ficha de Apreciação das Gravações. A ficha consistiu de: Intérprete; Formato; Elementos Expressivos (subdivididos em Articulação, Timbre, Dinâmica, Vibrato, Tempo e Gestual); Observações.

Ao todo, foram 28 fichas do diário de estudo¹¹, 3 gravações apreciadas¹², um verbete de dicionário e 6 trabalhos acadêmicos consultados.

As três gravações de referência são de performances em vídeo dos violonistas Pablo Márquez (cf. ALBERTO GINASTERA..., 1994), Fábio Zanon (cf. SONATA OP. 47..., 1996) e Eduardo Fernández (cf. LA GUITARRA..., 1997). Os vídeos foram consultados no Youtube, sendo que optei pelos exemplares especificados em virtude da experiência audiovisual, que possibilitou a análise do gestual e da constituição dos elementos *rasgueado*, *golpe* e *tambora* dos violonistas.

As leituras englobam seis artigos acadêmicos e um verbete de dicionário: King (1992), Basinski (1994), Wagner (2007), Gaviria (2010), Gómez (2010) e Moraes (2012); o verbete Alberto Ginastera, do dicionário *The New Grove Dictionary of Music* (SCHWARTZ-KATES, 2001). Por fim, examinei uma entrevista de Eduardo Fernández (cf. LA GUITARRA..., 1997)

Estudo da obra

O processo de estudo da obra teve início no dia 04 de maio de 2020, através da primeira leitura do *Finale*, totalizando 28 fichas registradas no diário. Buscando organizar com mais clareza meu processo de interpretação, dividi os componentes da obra em duas classificações: trechos que evocam o violão *criollo*, com *rasgueados*, *golpes* e *tamboras*; trechos dedilhados com amplo uso de acordes repetidos¹³.

Se, por um lado, tive o instinto de tentar mapear os trechos referentes ao violão argentino direto à fonte, tocando os trechos com *rasgueados*, *tamboras* e *golpes* de uma forma semelhante à do violão *criollo*, por outro a entrevista de Eduardo Fernández (cf. LA GUITARRA..., 1997) trouxe importantes reflexões acerca das reais intenções artísticas de Ginastera. Segundo o violonista uruguaio, o compositor usa *rasgueados* de uma maneira que muitas vezes não tem a ver com o uso tradicional deles na música argentina: o efeito é empregado com muita velocidade, para dar um outro "timbre" a certos acordes e assim criando uma nova sonoridade do instrumento.

Dessa forma, conclui que essas passagens devem ser pensadas de um ponto de vista que transcende o registro histórico ou a criação de uma atmosfera familiar a Ginastera e sua cultura, com os principais símbolos dessas facetas sendo destilados e reinventados na obra do compositor, tornando-se motivos geradores de novas possibilidades expressivas. Acredito que as reflexões sobre a trajetória de Ginastera longo dos anos, em especial o que li em King (1992) e Gaviria (2010) – ao demonstrar como o compositor argentino passou a encarar seu anseio nacionalista com outros olhos, mudando o tratamento de símbolos musicais criados durante sua primeira fase composicional nas fases posteriores – contribuíram para essa conclusão.

Uma influência que tive da interpretação de Fábio Zanon (cf. SONATA OP. 47..., 1996) foi o uso do *rasgueado e-a-m-i* para enfatizar inícios de frase (c. 1, 6, 81, 103 e 127). As principais diferenças com relação ao violão argentino tradicional se dão na variedade de movimentos, que são muitos para um acompanhamento tradicional, em especial no que tange ao uso no acompanhamento de uma música apenas.

Para melhor organizar os elementos em cada trecho, utilizei a seguinte forma de notação¹⁴:

Polegar em direção aguda:	Polegar em direção grave:	Indicador em direção aguda:	<i>Golpe</i> sobre as cordas com o punho fechado:
P	P	I	Ø

↑	↓	↑	1
Indicador em direção grave:	Todos os dedos em direção aguda:	<i>Rasgueado e-a-m-i:</i>	Golpe sobre as cordas com a lateral do polegar:
I ↓	T ↑	T ↑ ⋮	Ø 2

Tabela 1: Notação Personalizada dos Elementos de Mão Direita do Início do *Finale*.

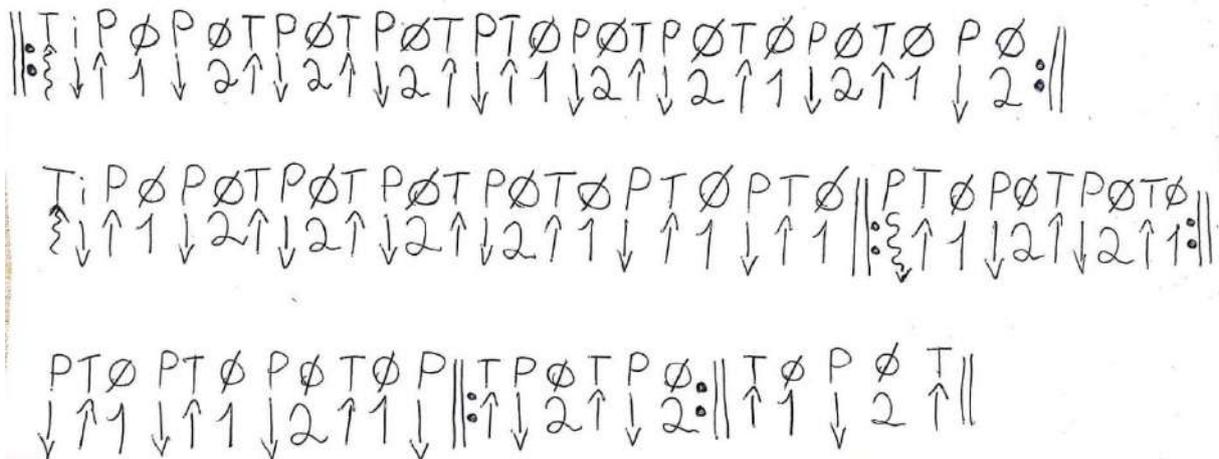


Figura 3: Exemplo da notação na primeira página do *Finale*, que foi realizada em uma folha separada, para evitar o excesso de informações na partitura em si.

De um modo geral, senti dificuldades até a adaptação com essa forma de tocar. Embora tenha recebido orientações de professores – como praticar mentalmente, solfejando e fora do instrumento; não exagerar na intensidade dos movimentos quando estudando e evitar repetições excessivas dos trechos em questão – ainda tive problemas como machucados nas mãos, marcas no instrumento e rompimento de cordas. Entretanto, ao final do processo de estudo, já havia me acostumado com os movimentos e encontrado a melhor maneira de executar, obtendo mais som com menos esforço.

Um último evento notável foi a decisão de executar nesse estilo o trecho do compasso 103, que originalmente não possui tais indicações. Essa escolha é bastante comum na interpretação da *Sonata para Violão Op. 47* (1976), fato atestado pelas interpretações de Zanon (1996) e Fernández (1997) analisadas nesse trabalho. Os movimentos escolhidos foram predominantemente direcionados para baixo (ou seja, do grave para o agudo), pois sinto que esse trecho necessita de maior intensidade com relação aos anteriores, tanto pela espécie de

recapitulação que ele evoca quanto pelo número de notas nos acordes, que são compostos de 5 sons ao invés dos anteriores, de 4 sons.

Optei por sempre acentuar os ataques do polegar a mais de uma corda simultânea, quando estes delineavam o *acorde-violão* e seus fragmentos (como o já citado Mi-Lá-Ré, por exemplo), mesmo sem a indicação na partitura (c. 44 a 45, 51 a 54, 76 a 80 e 106 a 117). Essa decisão, embora não tomada sempre pelos intérpretes analisados, parece plausível pela ênfase da literatura no uso do *acorde-violão* na obra. (KING, 1992; BASINSKI, 1994; GAVIRIA, 2010; MORAES, 2012)

Um trecho em que houve uma decisão de interpretação significativa foi o dos c. 51 a 53, onde dividi o compasso 7/8 em duas partes, criando dois agrupamentos de colcheias, com 4 e 3, respectivamente. Além disso, optei por acentuar o que seriam a primeira e a última colcheias de cada um desses grupos. Embora não tenha conseguido encontrar relação com os materiais consultados, é plausível justificar tal decisão pela maneira como o compositor dispõe as notas na partitura, com os extremos do registro grave e agudo colocados em evidência por meio dessa acentuação.



Figura 4: Exemplo da acentuação proposta no compasso 5, criando dois grupos, 4 e 3 colcheias, respectivamente e evidenciando o contraste de registros.

Por fim, no trecho dos compassos 90 a 93, optei por acentuar a primeira, a terceira e a quinta colcheias de cada compasso e distorcer levemente a homogeneidade da textura, o que já é sugerido pela indicação de ataque simultâneo das 3 cordas graves pelo polegar. Essas decisões podem também ter sido inspiradas na consulta de Gómez (2010, 20-21), que identifica no trecho uma referência à *chacarera*, sugerindo que os acentos que efetuei são naturais ao trecho.



Figura 5: Exemplo da acentuação proposta no compasso 90.

Conclusões

Durante o processo de desenvolvimento dessa pesquisa, muitas vezes me vi lutando contra os formulários e fichas que criei, pois eles pareciam atrapalhar um pouco minha capacidade de ser espontâneo no fazer musical. Entretanto, após várias horas de estudo e documentação, foi possível perceber a cristalização de minhas ideias interpretativas, com a possibilidade de discernir as possíveis origens de várias das decisões que tomei. Quanto a isso, percebi que o material de foco mais abrangente – como as entrevistas e publicações que tratavam da obra do compositor e suas tendências composicionais, por exemplo – tiveram um papel de maior importância no decorrer do estudo da obra, talvez por embasarem com maior escopo as decisões menores que as interpretações-base ou os trabalhos mais específicos – como as análises – sugerem.

Pode-se dizer que o acesso ao material abordado informou boa parte das decisões tomadas no desenvolvimento da interpretação da obra¹⁵, com alguns casos de intuição do performer que puderam ser devidamente “justificados”, e outros que acabam entrando na categoria de gostos ou subjetividades pessoais. É talvez nessa mistura, entre o embasado e o pessoalmente inferido, que residam as concepções maiores acerca da performance da *Sonata para Violão op. 47* (1976) que construí, e talvez seja justamente por elas que minha intenção artística, munida do amplo material de apoio que essa pesquisa proporcionou, se conjugou.

Referências

- BASINSKI, Mark Grover. *Alberto Ginastera's use of argentine folk elements in the Sonata For América Guitar, OP. 47*. Doutorado em música. University of Arizona, Arizona, Estados Unidos da América, 1994. Disponível em: <<https://repository.arizona.edu/handle/10150/558228>>. Acesso em 04/06/2021.
- CANO, Rubén Lopes; OPAZO, Úrsula San Cristóbal. *Investigación Artística en Música. problemas, Métodos, experiencias y modelos*. I. ed. Barcelona: ESMUC, Espanha, 2014.
- GAVIRIA, Carlos A. *Alberto Ginastera and the Guitar Chord: an analytical Study*. Mestrado em música. University of North Texas, Texas, Estados Unidos da América, 2010. Disponível em: <https://digital.library.unt.edu/ark:/67531/metadc33152/m2/1/high_res_d/thesis.pdf>. Acesso em 20/11/2021.
- GINASTERA, Alberto. *Sonata for Guitar Op. 47*. New York: Boosey and Hawkes Inc., 1981. Partitura, 19 páginas. Violão.
- GÓMEZ, Adriana Janeth Gómez. *Análisis, Descripción y Uso de los Ritmos Populares Argentinos em la Sonata Op. 47 de Alberto Ginastera*. Dissertação. Pontificia Universidad Javieriana, Bogotá, Colômbia, 2010.
- GRAY, Carole; MALLINS, Julian. *Visualizing Research. A Guide to the Research Process in Art and Design*. I. ed. Aldershot: Ashgate, Hampshire, Reino Unido, 2004.

KING, Charles. *Alberto Ginastera's Sonata for Guitar Op. 47: an analysis*. Doutorado em música. University of Arizona, Arizona, Estados Unidos da América, 1992. Disponível em: <<http://hdl.handle.net/10150/565537>>. Acesso em 04/06/2021.

MORAES, Luiz Felipe Vargas Magdaleno de. The Guitar Chord – An analysis of Alberto Ginastera use of the guitar as a compositional source on Sonata Op. 47 for Guitar. In: *VI Simpósio de Acadêmico de Violão da EMBAP*. Curitiba, 2012. P. 1-17.

SCARDUELLI, Fábio. Ferramentas para a expressividade na performance ao violão: um estudo a partir de métodos e tratados. In: *XXV Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música*. Vitória, 2015. P. 1-9.

SCHWARTZ-KATES, Deborah. Ginastera, Alberto (Evaristo). In: SADIE, Stanley (Org.). *The New Grove Dictionary of Music*. London: Macmillian, 2001, vol. 9, p. 875-879.

VIEIRA, Rebeca. Autoetnografia da Prática Interpretativa: um levantamento de teses e dissertações brasileiras. In: *VI Simpósio Brasileiro de Pós-Graduandos em Música*. Rio de Janeiro, 2020. P. 1067-1077.

WAGNER, Marcos Víctora. *Scherzo da Sonata para Violão, Op. 47 de Alberto Ginastera: Trajetória e Síntese dos Scherzi Ginasterianos*. Mestrado em música. Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2007.

ALBERTO GINASTERA: Sonata Op 47 - Pablo Márquez. [Hallein, Áustria.: s. n.]. Interpretado por Pablo Márquez. 1 Vídeo (12 min.). Publicado pelo canal Pablo Márquez. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=vH8rEuoT4T8&ab_channel=PabloM%C3%A1rquez>. Acesso em: 07 nov. 2024

LA GUITARRA Y SUS INTÉRPRETES - Programa N° 105 - Eduardo Fernández. [S. l.: s. n.]. Conduzido por Alfredo Escande e César Amaro. Interpretado por Eduardo Fernández. 1 Vídeo (28 min.). Publicado pelo canal Alfredo Escande. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=ZkPp2mN2Idc&ab_channel=AlfredoEscande>. Acesso em: 07 nov. 2024

SONATA OP. 47 (ALBERTO GINASTERA) - Fabio Zanon Live in 1996. [Recife, Pernambuco: s. n.]. Interpretado por Fábio Zanon. 1 Vídeo (12 min.). Publicado pelo canal Jorge L. Santos. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=VnpwO2Ex7Iw&ab_channel=JorgeL.Santos>. Acesso em: 07 nov. 2024

Notas

¹ Do inglês *Guitar Chord*, refere-se ao acorde constituído das notas das 6 cordas soltas do violão (Mi-Lá-Ré-Sol-Si-Mi, da corda mais grave (6ª) à mais aguda (1ª), respectivamente). Discussões mais aprofundadas sobre o assunto podem ser encontradas em King (1992), Gaviria (2010) e Moraes (2012).

² Para uma discussão mais aprofundada, ver Wagner (2007).

³ Para uma discussão mais aprofundada, ver Basinski (1994).

⁴ The rondeau form, phrase extensions and improvisatory spirit of the finale imitate the choreography of the *malambo* (KING, 1992, p. 32).

⁵ Todas as traduções são nossas.

⁶ The guitar itself, being the main instrument of *criollo* folk music, carries a broad folkloric implication, a certain inevitable history. The sound of the guitar has been a folkloric presence in Ginastera's music almost from the very beginning (BASINSKI, 1994, p. 20).

⁷ Despite all of this effort on the part of the composer, it is still necessary to have a good understanding of the sound and feel of *criollo* guitar style to be able to deliver a successful performance of this movement (BASINSKI, 1994, p. 27).

⁸[...] *Finale*, rondó vivo y fogoso que recuerda los ritmos fuertes y marcados de la música de las pampas. Combinaciones de ‘rasgueados’ y ‘tamboras’ percusivas mezclados con otros procedimientos de tonalidades metálicas o de rebotes de las cuerdas proporcionan un color especial a este movimiento rápido y violento que en la totalidad de su aspecto adquiere el carácter de una ‘toccata’ (GINASTERA, 1981, prefácio).

⁹ The Sonata for Guitar, op. 47 (1976) is perhaps the definitive work in which Ginastera reaches a technical and aesthetic pinnacle in his treatment of the guitar chord (GAVIRIA, 2010, p. 75).

¹⁰ La autoetnografía es descriptiva cuando se limita a relatar lo que se ha hecho o lo que se está haciendo creativamente. En este caso no se realiza ninguna reflexión posterior. No hay análisis ni evaluación, en su lugar aparece simplemente una transmisión directa de los registros, datos y textos autoetnográficos (CANO; OPAZO, 2014, p. 145).

¹¹ 28 fichas do diário de estudo disponíveis em: < https://docs.google.com/document/d/1N3WKFWFIXge1r4-URgLEOfjipBccCjCR/edit?usp=drive_link&oid=115497416191493833030&rtpof=true&sd=true >

¹² 3 fichas de apreciação das gravações disponíveis em:

<https://docs.google.com/document/d/1XrsWoOED_FJAHwlqTTwg-9wILSSJy-F/edit?usp=sharing&oid=115497416191493833030&rtpof=true&sd=true>

¹³ Embora musicalmente esses trechos sejam melodias “vestidas” por acordes e pedais, o aspecto técnico-mecânico envolvido é o de acordes repetidos.

¹⁴ Apesar de, em tablaturas e materiais didáticos, a indicação para esse tipo de técnica geralmente ser com setas para cima em movimentos que sejam direcionados para longe do chão e vice-versa, optei aqui por inverter a direção da seta com relação à do movimento, pois assim elas se alinham com o sentido das notas esboçadas na partitura (em direção aos agudos, para cima, e em direção aos graves, para baixo). Essa notação pode ser encarada como uma extensão da forma tradicional de se representar *rasgueados* na partitura, que segue as mesmas diretrizes.

¹⁵ Performance do *Finale* da *Sonata op. 47*. Disponível em: < https://drive.google.com/file/d/1_Gsbdo7A19f-64UMXwO6x8XVrLDmQj/view?usp=sharing >

A elaboração de um método de iniciação ao violão em tablatura para os exames do *London College of Music* na modalidade *acoustic guitar*

Eder da Silva Francisco

Universidade Federal da Bahia – eder-francisco@hotmail.com

Resumo. Este trabalho tem como tema a metodologia para violão e objetiva a discussão, pesquisa e elaboração de estratégias para a produção de material didático, na forma de método, que contemple o aprendizado do violão por tablatura e partitura com foco na preparação para os exames internacionais de qualificação oferecidos pelo *London College of Music – LCM*. A pesquisa foi feita por meio da abordagem qualitativa e a metodologia adotada foi a pesquisa bibliográfica. A fundamentação teórica baseia-se em Anthony Glise, Violeta Gainza e Diogo Guimarães Passos, entre outros autores e pesquisadores. Como parte de um mestrado profissional contempla a confecção de um artigo abordando os procedimentos para elaboração de um método de violão e a entrega de um produto derivado da pesquisa, no caso, um método para iniciação ao violão em tablatura e partitura.

Palavras-chave. Tablatura. Método de violão. Violão acústico. Fingerstyle. Acoustic Guitar. London College of Music.

Guitar Method in Tablature: Strategies for Creating Support Material for the London College of Music Exams in the Acoustic Guitar Modality

Abstract. This work is about guitar methodology and aims to discuss, research and develop strategies to produce teaching material, in the form of a method, which includes learning the guitar by tablature and score, with a focus on preparation for the international qualifying exams offered by the London College of Music - LCM. The research was conducted using a qualitative approach and the methodology adopted was bibliographical research. The theoretical foundation is based on Anthony Glise, Violeta Gainza and Diogo Guimarães Passos, among other authors and researchers. As part of a professional master's degree, the project involves writing an article on the procedures for developing a guitar method and delivering a product derived from the research, in this case, a method for beginning guitarists using tablature and sheet music.

Keywords. Tablature. Guitar method. Acoustic guitar. Fingerstyle. Acoustic Guitar. London College of Music.

Introdução

Este trabalho tem como tema a metodologia para violão e objetiva a pesquisa e a discussão de estratégias para elaboração de um método de iniciação violonística que contemple o uso da tablatura¹ em conjunto à partitura convencional e que mantenha diálogo com o material dos exames de avaliação em violão oferecidos pelo *London College of Music (LCM)*, no segmento *Acoustic Guitar*², em seus quatro primeiros estágios ou níveis: *Step 1, Step 2, Grade 1 e Grade 2*.

A proposição é que sua elaboração seguisse os mesmos princípios e prerrogativas dos métodos de violão clássico, porém contendo repertório e questões técnicas voltadas ao segmento *acoustic guitar*, também conhecido como *fingerstyle*.

A pesquisa procurou responder ao seguinte questionamento:

- Quais os elementos de estudo do violão devem estar presentes em um método em tablatura e que favoreçam o aprendizado e domínio técnico do instrumento nos mesmos moldes que a metodologia do violão clássico oferece, tendo como foco a preparação aos exames do *London College of Music* no segmento *acoustic guitar*?

O objetivo geral foi a elaboração de estratégias para formulação de um método de violão em tablatura.

Os objetivos específicos incluíram: pesquisar a bibliografia sobre a pedagogia do violão; analisar o conteúdo de alguns dos métodos mais utilizados no Brasil e no Reino Unido; analisar o conteúdo dos exames do *London College of Music* no segmento *acoustic guitar*, em seus quatro primeiros níveis; e selecionar os elementos a serem incluídos na estruturação de um método de iniciação ao violão que dialogue com o conteúdo destes exames.

A metodologia adotada foi a pesquisa bibliográfica com a opção pela abordagem qualitativa de caráter descritivo na qual, segundo Godoy (1995, p. 62), “valoriza-se o contato direto e prolongado do pesquisador com o ambiente e a situação que está sendo estudada” sendo que “o interesse [do investigador] está em verificar como determinado fenômeno se manifesta nas atividades, procedimentos e interações diárias”.

Os referenciais teóricos que dão suporte a este trabalho foram formulados a partir dos seguintes autores e respectivas obras:

- Anthony Glise: *Classical Guitar Pedagogy*, obra que aborda os principais aspectos do ensino do violão, desde a fase de iniciação até os níveis mais avançados de estudo e performance. O autor defende o estudo do violão clássico como essencial para o desenvolvimento do aprendizado independente do estilo a ser adotado posteriormente pelo intérprete do instrumento.

- Violeta Gainza: *Fundamentos, Materiales y Técnicas de La Educación Musical*, obra que aborda questões da educação musical infantil e aspectos relativos a preferências repertoriais e a abordagem do ensino em escolas de educação básica e fundamental.

- Diogo Guimarães Alves Passos: *A tablatura como recurso didático no ensino da guitarra clássica*, dissertação que aborda o uso da tablatura como meio facilitador no aprendizado do violão e a defesa de seu emprego na iniciação ao instrumento.

Outros autores ligados à pedagogia do violão e ao ensino musical também formam a base referencial do trabalho: Abel Carlevaro, Eduardo Fernandez, Emilio Pujol, Henrique Pinto, Suzan Hallam, Keith Swanwick, José Alberto Kaplan e Lucy Green.

Contextualização

Este projeto surgiu da percepção da incompatibilidade encontrada no conteúdo dos métodos de iniciação violonística, sejam nacionais ou internacionais, utilizados na *St. Paul's School* – Escola Britânica de São Paulo³, e o material solicitado nos exames internacionais de qualificação em instrumento realizados por meio do *London College of Music (LMC)* em parceria com esta tradicional escola paulistana.

Estes exames foram criados ao final do século XIX e, segundo Teale (1993, p. 100), desde então, fazem parte da cultura educacional britânica sendo aplicados por intermédio de diversas instituições, capitaneadas pela *ABRSM – Associated Board of Royal Schools of Music*. Conhecidos como exames de *Grade*, eles são oferecidos desde os níveis preliminares - *Step 1* e *Step 2* - e seguem, posteriormente, do *Grade 1* ao *Grade 8*.

De acordo com Green:

Um “*grade*”⁴, neste contexto, refere-se a um sistema de exames instrumentais que vão do Preparatório, passam do *Grade 1* (iniciante) ao *Grade 8* (avançado) assim oferecendo um padrão de diplomas. Para se ter uma ideia dos padrões, o *Grade 1* seria obtido após aproximadamente um ano de aulas; *Grade 6* seria normalmente solicitado para a admissão em uma graduação geral em música no Reino Unido; e o *Grade 8* (normalmente com distinção), seria o mínimo para admissão em um “*conservatoire*” (escolas superiores ou academias de artes performáticas normalmente com o prenome de “*Royal*”) (GREEN, 2014 p xii, tradução nossa)⁵.

Suas principais finalidades são: proporcionar ao candidato o conhecimento do nível de desenvolvimento no qual se encontra; servir de referência de continuidade de estudo podendo servir de parâmetro na comunidade de professores e escolas que o adotam; e como fator vinculante à admissão em escolas de música e artes no Reino Unido e em outras escolas de nível universitário que considerem habilidades e atividades extracurriculares como elementos positivos em seus processos de admissão.

Em contrapartida, a participação dos alunos e seu bom desempenho nestes testes tem a expectativa de agregar valor à instituição, ao departamento de música e ao trabalho desenvolvido pelos professores de instrumento e canto, sejam eles do *staff* ou visitantes.

No Brasil, os exames de *Grade* começaram a ser realizados com regularidade por iniciativa da *St. Paul's School* a partir de 2016, não obstante orientações anteriores para que se seguissem os parâmetros de ensino de instrumento e matérias teóricas existentes nos *Syllabus*⁶

de cada *grade*. A formou parceria com o *London College of Music (LCM)*, adotando seu sistema de avaliação e submetendo anualmente os alunos interessados a este processo desde então.

Os exames em violão do *LCM* são oferecidos nas modalidades *Classical Guitar* e *Acoustic Guitar*. A primeira trabalha exclusivamente com a leitura por partitura e repertório de música clássica original para o instrumento e transcrições de obras de caráter erudito, enquanto o segundo privilegia a leitura por tablatura, em paralelo à partitura convencional, com repertório de origem popular de várias épocas, estilos e origens.

O ensino de violão na *St. Paul's School* – Escola Britânica de São Paulo

Dos cerca de 1.100 alunos da *St. Paul's*, aproximadamente 400 fazem aula de instrumento ou canto nas dependências da escola, sendo que aproximadamente 100 realizaram os exames de *grade* em instrumento e por volta de 50 em matérias teóricas em 2024.

Há cerca de 100 alunos matriculados em violão. A grande maioria não possui instrumento para a prática doméstica ou o hábito de fazê-lo, sendo que o único contato com o instrumento ocorre durante o período de aula cuja frequência é semanal.

A preferência é pela prática do repertório de música popular cantada no idioma britânico e o trabalho é voltado preferencialmente ao aprendizado de acordes para acompanhamento. Há pouco interesse, por parte dos alunos, no aprendizado do violão como instrumento melódico ou no treinamento em outras técnicas idiomáticas do instrumento como arpejos, ligados, escalas, aprimoramento dos dedilhados de ambas as mãos etc.

Apesar deste cenário, muitos alunos se interessam em participar destes exames e precisam passar pelo exaustivo treinamento para tocar e gravar⁷ o repertório composto de melodias, acordes e arpejos solicitados pelos manuais de cada nível.

Dentro das duas modalidades de exame em violão oferecidas pelo *LCM*, o segmento *Acoustic Guitar* foi o que trouxe resultados mais satisfatórios e com maior aceitação por parte dos alunos. Nele é requerida a apresentação de obras a uma voz, ou seja, melodias simples, ao menos nos estágios iniciais, de característica popular ou tradicional; acordes; exercícios rítmicos; e acompanhamento de melodias. A apresentação do material é feita em tablatura e partitura, meio de escrita que trouxe maior aceitação aos alunos da escola.

O segmento de *Classical Guitar*, por sua vez, exige a preparação de melodias clássicas e obras a duas ou mais vozes originais para este estilo, além de escalas, acordes e arpejos de extensão. A apresentação do material é totalmente em partitura, meio de escrita com o qual os alunos têm pouca identificação, raramente demonstrando interesse em seu aprendizado.

Demanda por um método

As dificuldades apontadas acima e a inexistência de métodos que se adequassem ao perfil dos alunos da *St. Paul's School* e ao material contido nos manuais de exames do *LCM*, levaram à busca por um modo de oferecer-lhes o aprendizado e desenvolvimento de técnicas de dedilhados por meio de execução de melodias, escalas e arpejos a partir de material extraído do repertório de seu interesse por meio da tablatura.

Sendo assim, com o uso de material avulso, tem sido necessária a edição de obras e trechos do repertório popular e tradicional, como *riffs* introdutórios e solos, de diversos estilos e origens, e exercícios específicos contendo escalas e arpejos outras técnicas violonísticas. A intenção seria, na falta de um método próprio, prepará-los para os exames e oferecer-lhes uma prática de iniciação ao violão, similar à metodologia do violão clássico, ainda que esta não passe pelo aprendizado da leitura musical em partitura.

Os dois exemplos a seguir, com a inclusão da partitura, ilustram esta iniciativa. No exemplo da Figura 1, “*Crazy Little Thing Called Love*”, há trechos cromáticos e um trecho escalístico que podem suprir o que seria feito em um estudo de escalas objetivando o trabalho de independência dos dedos. O exemplo da Figura 2, “*Time of your life*”, apresenta uma possibilidade de desenvolvimento da técnica de arpejo, um dos principais aspectos idiomáticos do instrumento.

Figura 1: Solo intermediário da música “*Crazy Little thing called love*” (Freddy Mercury)

Fonte: transcrição do autor

Figura 2: Excerto da música “*Time of your life*” - (Billie Joe/Green Day)

Fonte: transcrição do autor

A referência dos métodos e da metodologia do violão clássico

A característica que mais ressalta, dentro do conteúdo dos métodos de iniciação ao violão clássico, é o aprendizado progressivo da leitura musical e sua realização no instrumento a partir da exploração de uma corda e suas notas naturais na primeira posição⁸, sendo este processo expandido gradativamente com o aumento da quantidade de cordas e notas utilizadas. Contribui neste modelo a exploração de pequenas melodias que se iniciam com o uso de uma corda e, também de forma gradativa, incorporem o uso de outras cordas, aumentando sua complexidade, extensão e demandas de ordem técnicas e musicais como novas divisões rítmicas, saltos entre as cordas, uso das demais casas ou posições do instrumento etc. De maneira geral, estão aliados a um aprendizado progressivo dos elementos de leitura musical e sua aplicabilidade imediata.

A seguir, nas Figuras 3 e 4, são apresentados dois exemplos de exercícios ou estudos iniciais em violão clássico que, de certa forma, estão presentes na ampla maioria dos métodos para este estilo.

Figura 3: Exemplo de exercício de iniciação ao violão em cordas soltas



motoras que lhe permitam atingir objetivos pré-fixados com um máximo de eficiência e um mínimo de esforço.

Glise (1997, p. 158) reforça ainda que “o tempo médio para esta estabilização das mãos e, conseqüentemente, o aprendizado das notas na primeira posição⁹ e independência dos dedos, é de cerca de dois anos”. Por experiência, podemos acrescentar que este fator pode depender também do interesse, maturidade, envolvimento e desenvoltura do aluno.

A análise das obras solicitadas nos exames de violão do *London College of Music*, seja no segmento *classical guitar* ou em *acoustic guitar*, aponta que estas demandam o domínio destas habilidades já desde os seus níveis preliminares (*Step 1 e Step 2*). Encontramos nos manuais obras que envolvem o uso de mais de três cordas, arpejos, escalas, *slaps*¹⁰ e melodias de longa duração, por vezes incompatíveis com o tempo de estudo dos alunos e suas possibilidades de prática fora do ambiente da escola além de sua maturidade, seja física ou musical.

Além destas questões de ordem técnica, há a demanda em relação à prática da leitura musical, como o uso de divisões rítmicas pouco presentes em um processo de iniciação: notas pontuadas, ligaduras de longa duração, sincopas etc.

O exemplo da Figura 5, excerto de “*By Nightfall*”, com o uso dos *slaps* e notas no contratempo com ligaduras de duração, está presente no manual de exames referentes ao *Grade 1*, que, segundo Green (2014, p. xii), seria equivalente ao primeiro ano de iniciação ao instrumento.

Figura 5: Excerto da música “*By Nightfall*” de Chris Woods

Fonte: Young, Wheaton e Marsh (2019c)

O uso da tablatura no aprendizado do violão

Segundo Carvalho, a tablatura “[...] é uma escrita de **ação**¹¹ que indica de forma operacional onde devemos colocar os dedos de modo a tocar a nota pretendida” (CARVALHO, *apud* PASSOS, 2022, p. 33, grifo nosso). Por sua vez, Pujol afirma que esta “consistia, [já] no século XVI, a mais engenhosa, fácil e cômoda representação gráfica da música instrumental”¹² (PUJOL, 1945, p. 27, tradução nossa).

Passos (2022, p. 33), defensor do uso da tablatura como importante aliado ao aprendizado do violão clássico, aponta que “a leitura musical com recurso à partitura, no ensino da Guitarra Clássica [*sic*], pode tornar-se um processo complexo e muitas vezes desmotivador, principalmente nos graus contemplados no curso básico de música”¹³.

Eventualmente houve a percepção que a adaptação do modelo metodológico do violão clássico, exemplificada acima, poderia ser útil à criação de um método para iniciação, escrito em tablatura e partitura, porém com repertório ligado à música popular e tradicional de diversos estilos e origens e que pudesse fazer a conexão com o material solicitado nos exames do *LCM* em seus quatro estágios ou níveis iniciais.

Os exemplos a seguir, nos mostram dois exercícios similares aos encontrados nos métodos de violão clássico e que, mesmo que a leitura seja feita somente na tablatura, trazem os mesmos benefícios técnicos e musicais que a leitura somente na partitura traria.

Na Figura 7, temos um exercício similar ao exemplificado na figura , com a leitura das notas naturais na primeira corda.

Figura 7: Exercício de leitura na primeira corda

Fonte: Elaboração do autor

Na Figura 8, um exercício de leitura nas três primeiras cordas do violão utilizando a melodia tradicional inglesa “Brilha, brilha estrelinha”.

Excerto de “Brilha, brilha estrelinha”

Fonte: Transcrição do autor

Com o auxílio do professor, ou por iniciativa própria, o aluno, mesmo que não tenha interesse genuíno no aprendizado da leitura musical, pode ter contato indireto com ela e, eventualmente, vir a interessar-se por aprofundar seus conhecimentos na área.

O entendimento é que a elaboração de um método com estas prerrogativas poderia oferecer um desenvolvimento mecânico adequado aos alunos, aliado a um aprendizado satisfatório das notas no instrumento auxiliando também no desenvolvimento da leitura musical de forma gradativa e equilibrada, evitando atalhos que possam ser prejudiciais ao desenvolvimento, prerrogativas encontradas, como já citado, nos métodos de violão clássico e amparadas na afirmação de Glise, ao dizer que:

[...] independentemente do estilo (escolhido), a técnica de execução é a mesma para todos os estilos e a maneira mais fácil e rápida de desenvolver uma técnica sólida é através do estudo do violão clássico ¹⁴(GLISE, 1997, p. 158, tradução nossa).

A pesquisa não revelou a existência de nenhum método de violão por tablatura que possa oferecer o modelo pedagógico encontrado na metodologia do violão clássico. A publicação que mais se aproxima deste cânone é a do livro *Fingerpicking Guitar* (BODUCH,

2023), destinada ao aprendizado por tablatura juntamente à partitura. No entanto, apesar de iniciar com o trabalho em cordas soltas na primeira lição, na segunda já apresenta uma melodia que engloba o uso das três primeiras cordas, sem antes passar pelo processo de desenvolver gradativamente o domínio das habilidades técnicas e musicais por meio de exercícios progressivos que façam o uso gradativo das notas e das cordas do instrumento.

Considerações finais

Este projeto de pesquisa resultou na confecção de um método para a iniciação ao violão, escrito em tablatura e partitura, seguindo as prerrogativas acima levantadas. O material segue a mesma linha metodológica encontrada nos métodos de violão clássico e contém material musical proveniente de melodias populares de diversos estilos e origens.

Foram acrescentados ainda exercícios técnicos como escalas e arpejos e os primeiros contatos com obras a duas vozes. O material também contempla melodias retiradas do contexto dos exames internacionais de qualificação oferecidos pelo *London College of Music* em seus quatro níveis iniciais: *Step 1*, *Step 2*, *Grade 1* e *Grade 2*.

Como suporte ao aprendizado e como forma de prover segurança rítmica e o contato com a prática de música de câmara já desde o início dos estudos, foi acrescentada uma parte para o professor, escrita em partitura, e com relativa facilidade de leitura à primeira vista.

A expectativa é que este método possa servir como material de iniciação a um público de qualquer idade, auxiliar em uma melhor preparação dos alunos para os exames de qualificação do *London College of Music* e ser útil a outros professores com demandas similares e aos estudantes interessados no estudo do violão clássico, mas que demonstrem pouco interesse ou aptidão no aprendizado por partitura.

Referências

- BODUCH, Doug. **Fingerpicking Guitar**. Milwaukee: Hal Leonard, 2023.
- CARLEVARO, Abel. **Técnica de la mano izquierda**. Buenos Aires: Barry: 1995.
- CARVALHO, Paulo V. **Scordatura e Tablatura: do velho se faz o novo**. In: LOPES, Eduardo (coord.) **Pluralidade no Ensino do instrumento musical**. Évora: Fundação Luís de Molina, 2013.
- FERNANDEZ, Eduardo. **Técnica, mecanismo, aprendizaje – Una investigación sobre llegar a ser guitarrista**. Montevideo: Arte Ediciones, 2000.
- GAINZA, Violeta. **Fundamentos materiales y técnicas de la educación musical**. Buenos Aires: Melos, 2010.

GLISE, Anthony. **Classical Guitar Pedagogy – A Handbook for teachers**. St. Joseph: Mel Bay, 1997.

GODOY, Arlida S. **Introdução à pesquisa qualitativa e suas possibilidades**. Revista de administração de empresas, São Paulo, v. 35, n. 2, p. 57-63, 1995.

GREEN, Lucy. **Hear, Listen, Play! - How to free your student's aural, improvisation and performance skills**. New York: Oxford University Press, 2014.

KAPLAN, José Alberto. **Teoria da aprendizagem pianística**. Porto Alegre: Movimento, 1985.

PASSOS. Diogo Guimarães, A. **A tablatura como recurso didático no ensino básico da Guitarra Clássica** – Relatório de estágio para obtenção de grau de mestre pela Escola Superior de Artes Aplicadas do Instituto Politécnico Castelo Branco, Portugal. 2022.

PINTO, Henrique. **Violão, um olhar pedagógico**. São Paulo: Ricordi, 2005.

PUJOL Emílio. **Los seys libros del Delphin de música de cifra para tañer vihuela, de Luiz de Narvaez**, Madrid: Instituto Español de Musicología, 1945.

PUJOL, Emilio. **Escuela Razonada de La Guitarra**, libro segundo. 1ª ed. 3ª reimp. Buenos Aires: Melos, 2011.

TEALE, M. Los Exámenes. In: STIMPSON, M. **La Guitarra** – Una guía para estudiantes y profesores. Madrid: Ediciones Rialp, 1993.

YOUNG, Merv; WHEATON, S.; MARSH, Harrison. (Comp.). **Acoustic Guitar Playing: Handbook Grade 1 – From 2020**. London: University of West London, LCM Publications, 2019c.

Notas

¹ Sistema de notação no qual linhas horizontais representam as cordas do instrumento e números sobrepostos a elas apontam as casas ou trastes que devem ser pressionados para obtenção das notas no instrumento. É um recuso gráfico de identificação imediata utilizado desde os finais da Idade Média.

² Violão acústico ou “*acoustic guitar*”, refere-se ao violão tocado à semelhança do violão clássico ou erudito. A principal diferença refere-se ao repertório, havendo no violão acústico a predominância do repertório de origem popular de todas as épocas, origens e nacionalidades e no violão clássico a predominância do repertório de música erudita. A leitura do violão acústico se faz, normalmente, por tablatura e/ou cifras e, mais raramente, por partitura convencional.

³ A *St. Paul's School* é uma escola de ensino fundamental e médio que segue o padrão britânico de ensino. A música, bem como teatro e artes visuais, faz parte da matriz curricular para todos os anos escolares. Além disso, a escola oferece facilidades para o aprendizado de todos os instrumentos por meio de professores visitantes e pertencentes ao *staff*.

⁴ Segundo o dicionário online Linguee, a palavra *Grade* tem o significado de grau, nível, classe ou nota. Considero o sentido mais adequado para o termo, no contexto dos exames e deste artigo, no meu modo de ver, a palavra nível.

⁵ A “grade” in this context refers to a system of instrumental exams from Preparatory through Grade 1 (beginner) to Grade 8 (advanced) and beyond to Diploma standard. To give an idea of the standards Grade 1 would be taken on average after a year or so of lessons; Grade 6 would normally be required for entry to a general music degree

in UK university and Grade 8 (usually with Distinction), would be the minimum for entry to a performance degree in a conservatoire.

⁶ Programa de estudos ou curriculum.

⁷ No período anterior à pandemia de Covid-19, havia a visita de um examinador internacional à escola para a realização dos exames. A partir de 2020, estes passaram a ser realizados à distância, por intermédio de gravações em vídeo.

⁸ Primeira posição refere-se à colocação natural dos quatro dedos da mão esquerda sobre as quatro primeiras casas do instrumento.

⁹ Primeira posição refere-se ao posicionamento da mão esquerda, a partir da primeira casa, oferecendo aos dedos desta mão a possibilidade de abarcar as quatro primeiras casas. Desta maneira é possível tocar um âmbito de duas oitavas e uma terça maior, sem demandar o reposicionamento ou deslocamento da mão.

¹⁰ Técnica que consiste em bater a parte interna do dedo polegar da mão direita sobre a sexta corda criando um efeito percussivo e que proporciona um som parecido a um clique.

¹¹ A escrita de ação é o sistema de notação que, para além do ritmo, indica a corda e trasto que geram a nota a executar. [...] solicitando a este, apenas, uma grande desenvoltura no cumprimento do itinerário mecânico expresso na tablatura” (Carvalho, 2013, p. 62-63).

¹² No original: [...] constituía en el siglo XVI la más ingeniosa, fácil y cómoda representación gráfica de la música instrumental.

¹³ Em Portugal o violão é conhecido como guitarra. Guitarra clássica, portanto, tem o mesmo significado de violão clássico ou violão erudito.

¹⁴ No original: Regardless of the style, the technique of playing is the same for all styles, and that the easiest and fastest way to develop a solid technique is by studying classical guitar”.

O idiomatismo violonístico em prelúdios brasileiros do século XXI

Fábio Figueiredo Bartoloni
Colégio Cristo Rei – fabio.bartoloni@gmail.com

Resumo. Este artigo discute o idiomatismo violonístico em alguns prelúdios para violão solo compostos por Achille Picchi, João Luiz Resende e Daniel Murray neste século. O objetivo é analisar qualitativa e comparativamente como cada compositor se aproveita dos recursos idiomáticos e os incorpora dentro do seu processo composicional. Para tanto, embasaremos este trabalho em conceitos elaborados por Scarduelli (2007), Picchi (2010), Nascimento (2013) e Lourenço Junior (2019). Os resultados da análise sugerem que os recursos idiomáticos são não somente fundamentais para a estruturação das obras como praticamente inerentes, parte integral das mesmas.

Palavras-chave. Idiomatismo. Violão. Século XXI. Prelúdios. Música brasileira.

The Guitar Idiomatism on Brazilian Preludes of 21st century

Abstract. This article discusses guitar idiomatism in some Preludes for solo guitar composed by Achille Picchi, João Luiz Resende and Daniel Murray in this century. The objective is to qualitatively and comparatively analyze how each composer takes advantage of idiomatic resources and incorporates them into their compositional process. To this end, we will base this work on concepts developed by Scarduelli (2007), Picchi (2010), Nascimento (2013) and Lourenço Junior (2019). The result of the analysis suggests that idiomatic resources are not only fundamental to the structuring of the works but also practically inherent, an integral part of the works.

Keywords. Idiomatism. Guitar. 21st Century. Preludes. Brazilian Music.

Introdução

Utilizado como uma introdução a um conjunto de danças, movimentos ou a uma obra contrapontística, o Prelúdio adquire o *status* de forma musical independente e livre a partir dos 24 Prelúdios compostos por Frédéric Chopin (Ledbetter; Ferguson, 2001). Depois deste marco os Prelúdios não precisavam necessariamente introduzir algo. Vários compositores começaram então a escrever séries de prelúdios que poderiam funcionar individualmente ou como uma única obra. Não foram poucos os autores brasileiros que fizeram uso deste tipo de composição musical (Souza, 2017). No repertório violonístico do século XX, temos os casos de Heitor Villa-Lobos, César Guerra-Peixe e Lina Pires de Campos, por exemplo.

As obras escolhidas para serem objeto de análise são os 5 Prelúdios opus 237 de Picchi, os Prelúdios 1 e 4 de Resende e os Prelúdios I e II de Murray. Todas as obras são bastante recentes, sendo compostas entre 2014 e 2021.

Para tanto, embasaremos este trabalho em conceitos elaborados por Scarduelli (2007), Picchi (2010), Nascimento (2013) e Lourenço Junior (2019). O primeiro e o terceiro abordam a questão do idiomatismo violonístico, já Picchi aborda o idiomatismo pianístico a partir do que ele define como pianismo. O último autor referencial busca a partir do conceito de Picchi trazê-lo para o violão.

Metodologicamente, serão analisados trechos das obras citadas, procurando entender como recursos idiomáticos estruturam o discurso musical elaborado por cada compositor.

Como resultado da análise é possível chegar à conclusão de que os recursos idiomáticos são não somente fundamentais para a estruturação das obras como praticamente inerentes, parte integral das mesmas. Além disso, é notável o uso deles tanto por compositores que utilizam o violão como meio de expressão enquanto intérpretes, casos de Resende e Murray, mas também por Picchi, que tinha como instrumento principal o piano. Aqui é importante ressaltar a experiência do compositor ao escrever para violão e também o processo colaborativo com intérpretes violonistas. Ademais, no caso de Picchi é interessante identificar o quanto ele traz para o violão o seu conceito de pianismo.

Por fim, este trabalho contribui para a comunidade acadêmica trazendo à luz da discussão no campo das práticas interpretativas e dos processos composicionais obras absolutamente contemporâneas de compositores brasileiros com pouquíssimas ou nenhuma referência fonográfica ou audiovisual. Ou seja, obras quase desconhecidas e que esperamos que a partir daqui sejam objeto de pesquisa e interpretação dos pares acadêmicos. E não menos importante, este trabalho homenageia de certa forma Achille Picchi, que lamentavelmente partiu neste ano de 2024.

Prelúdios brasileiros para violão

Quando Heitor Villa-Lobos (1887-1959) compôs seus *Cinco Prelúdios* para violão em 1940, ele acaba por trazer para o repertório violonístico uma tradição iniciada por Johann Nepomuk Hummel (1778-1837) e consagrada através de Frédéric Chopin (1810-1849) de se usar o prelúdio como uma forma musical livre e autônoma, que não necessariamente fosse preludiar, preparar ou anteceder uma fuga ou um conjunto de danças, como era usual no período barroco (Ledbetter; Ferguson, 2001). Os *24 Prelúdios* de Chopin aludem ao *Cravo Bem-temperado* de Bach ao utilizar todo o rol de tonalidades, mas não precedem nenhuma fuga, podendo funcionar não só como um grande ciclo, mas também como pequenas peças autônomas.

Desde o século XIX a obra de Chopin despertou o interesse em diversos compositores, compositoras e intérpretes, dentre eles Francisco Tárrega (1852-1909) que transcreveu alguns deles para violão, em sua cruzada para demonstrar que o violão necessitava de um novo repertório e que era capaz de realizar obras consideradas de concerto (Gloeden, 1996).

Voltando a Villa-Lobos, sua obra tornou-se referencial para o repertório violonístico, e compor uma série de prelúdios foi também a realização de diversos compositores e

compositoras, alguns deles nascidos no Brasil, como por exemplo, César Guerra-Peixe (1914-1993), Lina Pires de Campos (1918-2003) e Sérgio Assad (1952).

Guerra-Peixe também compôs uma série de também cinco prelúdios em 1969, de estética nacionalista e que fazem parte de sua obra violonística, uma das mais significativas de um compositor não violonista brasileiro do século XX. Discípula de Camargo Guarnieri (1907-1993), Lina Pires de Campos, nascida Lina Del Vecchio, filha do fabricante de violões Angelo Del Vecchio, também não tinha o violão como instrumento principal, mas compôs uma interessante série de quatro prelúdios para o instrumento, os três primeiros em 1977 e depois o último em 1987. Diferentemente de Guerra-Peixe e Pires de Campos temos o compositor Sérgio Assad, este sim violonista intérprete de longa carreira e que em uma encomenda feita em 2023 compôs uma série de *24 Prelúdios Chopinianos*, que são inspirados na obra do compositor europeu.

As obras dos compositores Achille Picchi (1952-2024), João Luiz Resende (1979) e Daniel Murray (1981) escolhidas para este trabalho são exemplos mais recentes desta tradição. Achille Picchi foi pianista, compositor, regente e professor. Foi docente, entre outros lugares, dos Institutos de Arte da UNICAMP e da UNESP. Assim como Pires de Campos, foi aluno de Guarnieri, e seus prelúdios não são sua única obra para o instrumento, que inclui outras peças solo, música de câmara e até um concerto para violão e orquestra.

Picchi já compôs doze prelúdios para violão, sendo estes *5 Prelúdios op.237* a última obra escrita por ele para o instrumento, em 2021, recebendo a numeração de 8 a 12. Foram concebidos como uma série única, com elementos que trazem unidade como, por exemplo, a escolha de um centro tonal em Dó maior como partida e Lá maior como término de todos os prelúdios, mas são bem contrastantes entre si, e por isso funcionam bem como uma pequena obra em cinco partes, mas também individualmente.



Figura 1: Capa do manuscrito dos Prelúdios opus 237 de Achille Picchi.

Resende e Murray são violonistas, compositores, arranjadores e professores (Resende da *Stony Brook University*, *Hunter College – CUNY* e *Mannes College* nos Estados Unidos da América e Murray da Escola Municipal de Música de São Paulo). Apesar de terem trajetórias distintas, ao mesmo tempo possuem muitos traços em comum, como por exemplo uma influência e utilização de elementos da música popular, como improvisação, harmonia e ritmos em suas obras e também em seus trabalhos como intérpretes. Outro ponto de interseção é a carreira artística prolífica e internacional de ambos como intérpretes tanto como solistas e cameristas.

Resende já publicou quatro prelúdios para violão, escritos entre 2014 e 2018, tendo composto um quinto em 2021 e segundo o próprio compositor está finalizando mais dois prelúdios, o último dedicado a este autor. Sua série de prelúdios teve até agora números dedicados a Paulo Martelli, Byron Fogo, Louis O'Neill e Fernando Lima.

Murray compôs seus três prelúdios em 2016, dedicando-os na respectiva ordem, a Marco Pereira, Paulo Porto Alegre e Hélio Delmiro. Diferentemente de Resende, Murray não só dedicou como livremente se inspirou em cada compositor homenageado.

O idiomatismo violonístico

O idiomatismo vem sendo cada vez mais investigado academicamente, o que resulta em diversos trabalhos, muitos deles terminando por acrescentar novos elementos à discussão e por conta disso tornando-se referenciais. No campo violonístico, este é o caso do trabalho de Scarduelli (2007).

O autor lista e classifica os recursos idiomáticos em duas grandes categorias: implícitos e explícitos. Na primeira ele se refere principalmente a centros, modos e tonalidades que favoreçam o uso de cordas soltas do violão. Já na segunda categoria são listados recursos que são próprios da técnica do instrumento, como arpejos e rasgueados, mas também recursos de execução que fazem parte da escrita como o paralelismo entre acordes ou posições de mão esquerda.

Nascimento (2013) traz também a questão do idiomatismo em seu trabalho ao listar vários recursos idiomáticos violonísticos. Num trabalho posterior, ele dialoga de certa maneira com Scarduelli, pois os seus recursos podem ser divididos nas categorias de Scarduelli. Na categoria de recursos de Nascimento que podem ser considerados implícitos temos: escolha da tonalidade, utilização de cordas soltas, harmônicos e vibrações por simpatia e predomínio de regiões médio-graves. Já na categoria de recursos idiomáticos explícitos podemos incluir da lista de Nascimento progressões simétricas, rasgueados, ligados com cordas soltas, campanelas, harmônicos, trêmolo e tãmbora.

O manejo dos recursos idiomáticos é habilidade indispensável para a composição de obras para um determinado instrumento. Kreutz (2014) discorre sobre dois tipos de idiomatismo: composicional e instrumental. O primeiro se refere a características particulares de cada compositor, e o autor discute o último tratando-o como diretamente ligado à exequibilidade ao instrumento, elaborando a partir de conceitos de alguns autores como, por exemplo, LaRue (1970), Battistuzzo (2009), Pavan (2009), Perotto (2007), Meirinhos (1997), e principalmente os de Scarduelli que também utilizamos nesta pesquisa. Outro fator discutido pelo autor é a importância da relação colaborativa entre compositor e intérprete quando o compositor não é violonista. Não trataremos deste aspecto neste trabalho, mas é uma questão pertinente nos prelúdios de Achille Picchi. No entanto, vale uma observação de que por serem as últimas obras escritas por ele para violão, já havia um domínio bem amplo dos recursos

idiomáticos violonísticos, e o fato de não ser violonista não prejudicava a sua escrita musical, fazendo com que pudesse aplicar seus recursos idiomáticos composicionais sem restrição.

Escrita e violonismo

A importância do idiomatismo como ferramenta, e ao mesmo tempo da habilidade do manejo desta ferramenta como aspecto essencial para uma composição vem sendo discutida neste trabalho. Principalmente pelo motivo de que uma falta de domínio destes recursos poderia prejudicar a real transmissão e exequibilidade das ideias musicais do compositor, o que Picchi (2010) chama de escrita musical.

Em sua tese de doutorado, Picchi faz uma diferenciação entre o que ele considera escritura e o que ele considera escrita musical e como a aplicabilidade desta em obras para piano resulta no que ele considera como pianismo.

O pianismo, que se supõe implícito da ideia de pianístico, na verdade torna-se extensivo do problema de ser pianístico, isto é, de que a obra escrita seja de fato de escrita e sonoridade típicas do instrumento e somente dele, o que imediatamente nos remete a uma diferença em ideia: o pianístico como o mecânico e funcional e o pianismo transcendendo a mecânica e indo da escrita decodificada para a escritura, como recurso estilístico composicional. (PICCHI, 2010, p. 26-27)

O autor faz então uma diferenciação entre escritura e escrita. A primeira seria a técnica do registro da composição em papel para que sirva de texto para o intérprete. Já o que ele chama de escrita, apesar de ser completamente interdependente da escritura, seria um passo adiante, e englobaria a compleição do gesto musical a partir da interpretação da concepção musical do que foi escrito. Em suma, seria a consumação do ideário do compositor, de suas intenções.

Trazendo para o meio instrumental, podemos considerar que o autor faz um paralelo entre escritura/pianístico e escrita/pianismo. Em sua dissertação de Mestrado, Lourenço Júnior (2019) traz estes termos para o violão, e embora ressalte que não se possa afirmar que o termo cunhado por ele como violonismo seja simplesmente uma aplicação do pianismo ao violão, há diversos paralelos.

Outra questão que o autor levanta é como o idiomatismo está relacionado a estes conceitos, podendo tanto estar ligado ao que seria o violonístico, ou seja, as possibilidades instrumentais do violão, seus recursos técnicos, mas também ao violonismo, que seria a aplicação destes recursos que resulte num discurso musical presente na intenção do compositor.

Utilização dos recursos idiomáticos por Murray, Resende e Picchi

A partir de agora listaremos alguns exemplos de como os compositores que são objeto de estudo deste trabalho utilizaram o idiomatismo violonístico como ferramenta composicional de transmissão de seu ideário musical, aproveitando-se das classificações feitas por Scarduelli e Nascimento a partir de seus conceitos de idiomatismo violonístico.

No caso destes prelúdios, observamos uma diferença na utilização dos recursos idiomáticos entre os compositores violonistas (Murray e Resende) e o não violonista (Picchi) que será pontuada mais adiante.

Em seu *Prelúdio II*, Murray utiliza a tonalidade de Mi bemol menor. Aparentemente não é uma tonalidade utilizada como recurso idiomático por não ser uma tonalidade ou centro tonal que favoreça o uso de cordas soltas, que favorecem a exequibilidade e também a sonoridade do instrumento pela vibração por simpatia de harmônicos. Afinal, tonalidades com bemóis acabam por dificultar a utilização nas notas Mi, Si e Lá, por exemplo. Mas aqui Murray consegue suplantar este fato ao utilizar um centro tonal que tem a nota Dó bemol e, além disso, a harmonia dilatada da obra faz uso comumente do Mi e do Sol naturais, como notamos na Figura 2.

Prelúdio II
para Paulo Porto Alegre Daniel Murray

$\text{♩} = 64$

Figura 2: *Prelúdio II* de Daniel Murray, compassos 1 a 6.

Posteriormente, no compasso 38, temos a utilização de alguns recursos idiomáticos, como os ligados com cordas soltas que resultam num gesto bastante violonístico. Já entre os compassos 41 e 44 temos um arpejo com diversas cordas soltas e também um paralelismo simétrico só ligeiramente quebrado com a não utilização da primeira corda no compasso 44. O acorde montado no compasso 45 não é exatamente paralelo aos anteriores, mas tem a mesma forma de posicionamento dos dedos da mão esquerda como raiz.

Figura 3: *Prelúdio II* de Daniel Murray, compassos 37 a 48.

Já no *Prelúdio III*, Murray parte de um Lá menor, e utiliza diversos arpejos com ritmo irregular, mas sempre utilizando notas de cordas soltas para criar efeitos de campanela e intensificar as dissonâncias dos acordes.

Prelúdio III

para Hélio Delmiro

Daniel Murray

Figura 4: *Prelúdio III* de Daniel Murray, compassos 1 a 5.

Neste próximo exemplo, na figura 5, vemos como Resende se utiliza dos mesmos recursos, também num centro tonal considerado mais apropriado ao violão, no caso Si menor. Este é um trecho do seu *Prelúdio 1*.

The image displays three staves of musical notation for 'Prelúdio 1' by João Luiz Resende. The first staff (measures 20-28) features a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 3/4 time signature. It contains a complex melodic line with various fingerings (1, 2, 3, 4) and a circled measure 27. The second staff (measures 36-40) includes a bass clef and a 'basso cantabile' marking. It features a melodic line with a 'p sub.' dynamic marking and a circled measure 37. The third staff (measures 39-40) continues the melodic line with a circled measure 39. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and performance instructions.

Figura 5: *Prelúdio 1* de João Luiz Resende, compassos 26 a 28 e 36 a 40.

Já no *Prelúdio 4*, Resende faz uso de um ostinato utilizando as notas Fá sustenido (corda presa) e Sol (corda solta) nos compassos 18 a 24. O idiomatismo se faz presente aqui pela utilização das cordas soltas no trecho. O compositor faz uso de aberturas grandes de mão esquerda, o que traz um pouco de dificuldade para a execução do trecho, mesmo sendo idiomático.

Figura 6: Prelúdio 1 de João Luiz Resende, compassos 15 a 28.

Podemos notar a partir destes exemplos que os recursos idiomáticos são parte integrante do processo composicional, e também é perceptível como estes dois compositores violonistas tentam ir um pouco além, utilizando estes recursos de maneira menos evidente. Sabendo das possibilidades de execução, eles acabam por dificultá-las em certos trechos por conta desta sofisticação, mas nunca abandonando o idiomatismo.

Já no caso de Picchi, podemos notar que apesar da utilização de recursos idiomáticos semelhantes, ele acaba o fazendo de maneira um pouco mais direta, como podemos notar nestes trechos de seu *Prelúdio n.8*, onde temos a utilização de uma nota pedal Mi, nos primeiros compassos na primeira corda solta e posteriormente na sexta corda solta, num trecho onde também é utilizado o recurso do paralelismo simétrico, apenas ligeiramente modificado no compasso 23.

Prelúdio n.º 8

Achille Picchi
Op. 237, n.º 1

Molto Allegro

mf

mf sempre cresc.

Figura 7: *Prelúdio n.º 8* de Achille Picchi, compassos 1 a 7 e 20 a 23.

No *Prelúdio n.º 11*, Picchi faz uso no final de um acorde com rasgueado no último compasso e também faz uma indicação tímbrica no anterior. Em conversa com o autor, discutimos a reconfiguração deste último acorde, mas ele o havia pensado utilizando notas de cordas soltas no caso Lá, Ré e Sol, e lamentavelmente sua partida inviabilizou uma nova edição com uma configuração exequível sugerida, com uma pestana na casa 5 e substituindo uma das notas Sol por um Dó sustenido tocado na terceira corda.



Figura 8: Prelúdio n.11 de Achille Picchi, compassos 49 a 51.

Em seu último prelúdio, Picchi utiliza acordes com cordas soltas e também pedais em notas de cordas soltas nos compassos 52-53 e 56-57 respectivamente, como percebemos na figura 9. Também faz uso do rasgueado nos compassos 80 e 81, num acorde com cinco notas de cordas soltas.



Figura 9: Prelúdio n.12 de Achille Picchi, compassos 50 a 58.



Figura 10: *Prelúdio n.12* de Achille Picchi, compassos 76 a 81.

Considerações finais

Este trabalho de pesquisa trouxe à luz da discussão acadêmica obras contemporâneas compostas por compositores brasileiros nos últimos dez anos. Vimos como o idiomatismo violonístico é parte integral do processo composicional, de maneira indissociável.

O manejo destes recursos por parte dos compositores faz com que suas intenções musicais sejam exequíveis e possam atingir sua compleição de fato quando forem tocadas pelos intérpretes. Os conceitos de idiomatismo violonístico cunhados por Scarduelli e Nascimento puderam ser notados em diversos trechos ao longo das obras.

Notamos também uma pequena diferença de utilização destes recursos por parte dos compositores violonistas, que procuram transcender este idiomatismo pensando numa elaboração mais rebuscada do conceito muitas vezes, o que torna a execução um pouco mais difícil, mas ainda perfeitamente possível e sem deixar de ser idiomática.

Mesmo assim, todos os três compositores tiveram no idiomatismo um elemento fundamental para sua escrita, para seu violonismo, independente de serem violonistas, como Resende e Murray, ou não, como no caso de Picchi.

Por fim, esperamos que dada a natureza recente das obras pesquisadas e analisadas, que este trabalho sirva de impulso para outros acadêmicos e acadêmicas poderem colaborar com a discussão sobre estes prelúdios, contribuindo assim para a pesquisa artística sobre a música contemporânea brasileira, em especial a composta para violão.

Referências

- BATTISTUZZO, Sergio Antonio Caldana. Francisco Araújo: o uso do idiomatismo na composição de obras para violão solo. Dissertação de Mestrado. Instituto de Artes da Universidade de Campinas, 2009. Campinas, 2009.
- GLOEDEN, Edelton. O Ressurgimento do violão no século XX: Miguel Llobet, Emilio Pujol e Andrés Segovia. 1996. Dissertação de Mestrado. Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo (USP). São Paulo, 1996.
- KREUTZ, Thiago de Campos. A música para violão solo de Edino Krieger: um estudo do idiomatismo técnico-instrumental e processos composicionais. 2014. Escola de Música e Artes Cênicas da Universidade Federal de Goiás. Goiânia, 2014.
- LARUE, Jean. Guidelines for Style Analysis. New York: Norton, 1970.
- LEDBETTER, David; FERGUSSON, Howard. *Prelude*. In: Grove Music Online. Oxford University Press, 2001. Disponível em <<https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.43302>> Acesso em 31 de outubro de 2024.
- LOURENÇO JUNIOR, Lourival. O violonismo e a canção de câmara brasileira. 2019. Dissertação de Mestrado. Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista Dr. Júlio de Mesquita Filho (UNESP). São Paulo, 2019.
- MEIRINHOS, Eduardo. Fontes Manuscritas e Impressas dos 12 Estudos para Violão de Heitor Villa-Lobos. Dissertação de Mestrado. Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo. São Paulo, 1997.
- MURRAY, Daniel. Prelúdios. São Paulo: edição do autor, 2016. Partitura, 7 páginas. Violão.
- NASCIMENTO, Ismael Lima do. O idiomatismo na obra para violão solo de Sebastião Tapajós. 2013. Dissertação de Mestrado. Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista Dr. Júlio de Mesquita Filho (UNESP). São Paulo, 2013.
- PAVAN, Beatriz Carneiro. O Cravo na Música de Câmara Contemporânea Brasileira. Artigo de Mestrado. Escola de Música e Artes Cênicas da Universidade Federal de Goiás. Goiânia, 2009.
- PEROTTO, Leonardo Luigi. Violonistas-Compositores: Aspectos da índole criativa e da conjunção interpretativa nas obras para violão. In: XVII CONGRESSO DA ANPPOM, 2007, São Paulo. Anais... Disponível em: <https://anppom.org.br/anais/anaiscongresso_anppom_2007/praticas_interpretativas/pratint_LL_Perotto.pdf>. Acesso em: 30 jan. 2025.
- PICCHI, Achille. 5 Prelúdios para violão op. 237. São Paulo: manuscrito do autor, 2021. Partitura, 15 páginas. Violão.
- PICCHI, Achille Guido. As serestas de Heitor Villa Lobos: um estudo de análise, texto-música e pianismo para uma interpretação. 2010. Tese de Doutorado. Instituto de Artes da Universidade de Campinas. Campinas, 2010.
- RESENDE, João Luiz. Prelúdios. Nova York: edição do autor, 2018. Partitura, 12 páginas. Violão.
- SCARDUELLI, Fábio. A Obra Para Violão Solo de Almeida Prado. 2007. Dissertação de Mestrado. Instituto de Artes da Universidade de Campinas. Campinas, 2007.

SOUZA, Iracele Vera Livero de. O Prelúdio n.1 para piano de Eunice Katunda “à maneira popular”. Orfeu, Florianópolis, v. 2, n. 1, p. 226-242, julho de 2017.

Articulação ao violão: estudo para o desenvolvimento do *detaché*, *legato* e *staccato*

Felipe Afonso

UNICAMP – afonso_felipe@hotmail.com

Fábio Scarduelli

UNESPAR – fabioscarduelli@yahoo.com.br

Resumo: Segundo Scarduelli (2015), Afonso (2021) a articulação ao violão é pouco debatida nos principais tratados da escola clássica romântica. Afonso e Sueiro (2022) afirmam que, embora se tenha um importante legado do período clássico-romântico referente a técnica instrumental, os autores da pedagogia do instrumento do século XX e XXI abordam de maneira incipiente a questão da articulação ao violão. Entretanto, ao analisarmos tratados de outros instrumentos dos autores a saber: Carl Czerny, François Divienne e Charles Bériot, observamos uma abordagem que contempla um estudo mais abrangente com relação a articulação instrumental. Sendo assim, ao elaborarmos um estudo com as articulações *staccato*, *legato* e *detaché*, acreditamos que ele possa contribuir para o desenvolvimento e debate deste tema na pedagogia do violão.

Palavras-chave. Articulação em música. Pedagogia do violão. Técnica do violão. Performance.

Guitar Articulation: A Study for the Development of *detaché*, *legato*, and *staccato*

Abstract: According to Scarduelli (2015) and Afonso (2021), guitar articulation is rarely discussed in the primary treatises of the classical-romantic school. Afonso and Sueiro (2022) argue that, although the classical-romantic period provides a significant legacy in terms of instrumental technique, 20th- and 21st-century guitar pedagogues only briefly touch upon guitar articulation. However, when examining treatises from other instrumental disciplines by authors such as Carl Czerny, François Devienne, and Charles de Bériot, a more comprehensive study of instrumental articulation becomes evident. Therefore, by conducting a focused study on *staccato*, *legato*, and *detaché* articulations, we believe it can contribute to the development and discussion of this topic within guitar pedagogy.

Keywords: Articulation in music, guitar pedagogy, guitar technique, performance.

Introdução

Levantamentos recentes apontam que o tema articulação, na pedagogia do violão, carece de estudos mais aprofundados e específicos com relação, sobretudo, à técnica instrumental no sentido de uma normatização para a execução de diferentes articulações. Scarduelli (2015) na sua pesquisa referente aos tratados mais recorrentes na pedagogia do violão, evidencia a presença do item articulação enfatizando que o tema é apresentado de maneira incipiente focando especialmente em questões relacionadas a mecânica da execução de ligados e conseqüentemente distante de questões musicais. Afonso (2021) aponta que tratados da escola clássica romântica, época na qual houve diversos tratadistas de singular importância para a pedagogia do instrumento, o tema articulação é pouco debatido. No entanto, tratados de outros instrumentos elaborados no mesmo período apresentam diversas informações sobre articulação, como por exemplo os tratados de tecla, arco e sopro de Carl Ph. Bach, Leopold Mozart e J. Quantz respectivamente. Afonso e Sueiro (2022) em um estudo sobre tratados de violão dos séculos XX e XXI afirmam que, embora se tenha um legado do período clássico-romântico

referente a técnica instrumental, os autores analisados a saber: Emilio Pujol (1886-1980), Abel Carlevaro (1916-2001), Scott Tennant (1962), Hubert Kappel (1951), não apresentam avanços significativos na área articulação.

Embora os métodos abordem de alguma forma questões relacionadas a articulações, não há uma reflexão mais aprofundada sobre as demandas técnicas envolvidas para a execução de determinada articulação. Além disso, não pudemos observar uma aproximação no uso desses expedientes articulatórios com questões musicais, fixando-os apenas no campo da técnica e do mecanismo (AFONSO, SUEIRO, 2022, p.13)

Enquanto o desenvolvimento pedagógico do violão apresenta este panorama, no qual a articulação aparentemente é um item secundarizado, em outras classes de instrumentos – aqui destacamos piano, violino e flauta - se tem mais destalhes ao abordar este assunto. Para o maestro Osvaldo Colarusso, o elemento articulação sempre teve menor atenção nos instrumentos de cordas dedilhadas, por parte dos compositores, pois a sua percepção era muito discreta se comparado com outros instrumentos como sopros ou violino. Sendo assim, Colarusso comenta:

Instrumentos de sopro possuem o maior nível de percepção, seguido dos instrumentos de arco, teclas e, por último, de cordas dedilhadas. Por este motivo, os compositores tinham um cuidado menor com as articulações para os instrumentos de corda dedilhada, pois as mudanças eram pouco perceptíveis. (AFONSO, 2021, p.33)

Além da questão levantada por Colarusso, é oportuno frisar que o violão teve um desenvolvimento pedagógico diferenciado se comparado com outros instrumentos que compõem a orquestra. Refletindo sobre a época do início do ensino instrumental de conservatório (conservatório de Paris no fim do século XVIII), o violão já contava com uma produção didática de relevância, no entanto não havia a mesma sistematização da técnica instrumental como no ensino de conservatório. Segundo Robinson (2004) uma das funções do conservatório era preparar músicos para tocar em conjunto com som homogêneo. Partindo desta perspectiva, compreendemos melhor o porquê instrumentos de orquestra ter uma padronização técnica mais consolidada se comparado com instrumentos que não fazem parte desta prática, como o violão por exemplo. Afonso (2021) e Afonso e Silva (2024) comentam que além da questão do ensino do conservatório, o qual o violão não estava inserido, outros fatores como: a produção de obras de violão serem majoritariamente composta e executadas por violonistas; a não recorrência do instrumento nas orquestras da época e a não elaboração de tratados sobre questões estilísticas de execução, podem ter exercido influência na pedagogia do instrumento gerando o distanciamento no debate do item articulação. Por fim é oportuno frisar que, embora apontemos como um marco pedagógico a instalação dos conservatórios, o item articulação era

amplamente debatido anteriormente, sobretudo nos instrumentos de sopro. D’Avila (2007), comenta:

Inúmeros tratados e métodos relatando experiências sobre a arte de tocar flauta foram escritos desde o período pré-barroco, fazendo sempre uma aproximação entre a articulação musical e a linguagem falada. Castellani e Durante (1987, p.119-122) citam diversos tratados e métodos que abordam a articulação nos instrumentos de sopro, em particular a flauta transversal, desde o século XVI até o século XIX. Nesse trabalho, Sylvestro Ganassi Dal Fontego, através de sua obra “Fontegara” (Veneza, 1535), é citado como o autor mais antigo de um tratado ensinando como tocar flauta. (D’AVILA, 2007, p.3)

Sendo assim podemos concluir que os conservatórios ajudaram a estruturar e padronizar assuntos que já vinham sendo abordados ao longo de décadas. Na sequência deste trabalho apresentamos como as articulações *detaché*, *legato* e *staccato* são apresentados em diferentes métodos de violino, flauta e piano. Por fim, oferecemos um estudo para violão abordando as articulações citadas abordando também questões ligadas a mecanismo de execução.

1. Considerações sobre articulação baseado em diferentes tratados

1.1 Carl Czerny - Complete Theoretical and Practical Piano Forte School op.500

Segundo Moreira (2020), a obra op. 500 de Czerny trata-se de um dos tratados mais completos sobre performance ao piano do século XIX, abordando questões práticas e teóricas. Para esta pesquisa, destacamos o capítulo 18 do primeiro volume, onde o autor aborda questões ligadas a articulação, em específico o *legato* e *staccato*. De um modo geral, o autor enfatiza a questão da diferenciação de três tipos de toque: Conectado, prolongado e separado. “É muito importante que a atenção do aluno seja direcionada desde cedo para a diferença entre um toque prolongado, um toque conectado e um toque separado; e ele deve ser constantemente lembrado sobre a exata diferença entre esses três tipos.”¹ (CZERNY, 1839, p.186). Em seguida o autor apresenta exemplo musicais dessas três categorias. O toque prolongado é quando as teclas são mantidas pressionadas e são indicados da maneira a seguir (Figura 1):



Figura 1 - Exemplo de toque prolongado – (Czerny 1839 p.186)

¹ It is very important that the Pupils attention should early be directed to the difference between a prolonged, a connected, and a detached touch; and he must perpetually be reminded as to the exact difference between these three kinds.

O toque conectado é quando seguramos a nota até o exato instante em que será tocada a próxima (Figura 2).



Figura 2 - Exemplo de toque conectado – (Czerny 1839 p.186)

Após estes dois exemplos é comentado sobre a grafia, e que o tipo de toque conectado é indicado pela palavra *legato* e são utilizadas linhas curvas sobre as notas para indicar o seu uso. Em seguida o autor apresenta o toque destacado e comenta: “No tipo de toque destacado, cada tecla é solta pelo dedo antes que a próxima seja tocada; e isso é indicado por pausas colocadas entre as notas, ou por traços ou pontos, que podem ser colocados abaixo ou acima das notas”² (CZERNY, 1839, p.186)

No exemplo abaixo temos a representação proposta por Czerny (Figura 3):



Figura 3 - Exemplo de toque destacado – (Czerny 1839 p.186)

O autor faz menção ao toque ligeiro *staccato*, onde seria uma mistura entre *legato* e *staccato* (Figura 4).



Figura 4 - Exemplo de toque ligeiro *staccato* – (Czerny 1839 p.186)

Às vezes, a ligadura aparece em combinação com os pontos ou traços sobre as notas; e então indica o que pode ser chamado de toque *staccato* prolongado, que é, por assim dizer, um meio termo entre o *legato* e o *staccato*. Aqui, os dedos devem descansar nas teclas por metade da duração das notas, e a mão deve permanecer tão tranquila quanto no *legato*; de modo que as notas são encurtadas apenas por uma suave retirada das pontas dos dedos (CZERNY, 1839, p.186)³

² In the detached species of touch, each key is quitted by the finger before the following: one is struck; and this is indicated either by rests placed between the notes, or by dashes, or dots, which latter may either be placed under or over the notes.

³ Sometimes the slur appears in combination with the dots or dashes over the notes; and it then indicates what may be termed the lingering staccato touch, which is as it were, a medium between the legato and staccato. Here the fingers must rest on the keys for one half the duration of ‘the notes, and the hand must remain as tranquil as in the legato; so that the notes are shortened only by a gentle withdrawing of the tips of the fingers.

Quanto ao uso de ligaduras, Czerny afirma que quando temos grupos de duas ou três notas, a última deve ser tocada em destaque (Figura 5).



Figura 5 - Exemplo de toque com ligados – (Czerny 1839 p.187)

Outro exemplo apresentado é a mistura de notas em *staccato* com notas conectadas (Figura 6).



Figura 6 - Exemplo de toque com *staccato* e notas conectadas – (Czerny 1839 p.188)

O exemplo seguinte evidencia a sustentação das notas (Figura 7).



Figura 7 - Exemplo de sustentação das notas – (Czerny 1839 p.188)

Nesta ocasião o autor comenta da importância de sustentar as notas certas, fazendo relação com a percepção da harmonia.

Aqui, todas as notas na mão direita são mantidas pressionadas, até a linha da barra, exceto aquelas marcadas com *, que devem ser apenas ligadas de acordo com o seu valor como colcheias. Ao tocar tais passagens, o aluno deve observar cuidadosamente o significado das notas e caracteres indicados; como manter muitas delas pressionadas além do seu tempo apropriado, produziria sons falsos e uma harmonia detestável. (CZERNY, 1839, p.188)⁴

⁴ Here, all the notes in the right hand are held down, as far as the bar-line, except those marked *, which are only to be slurred according to their value as quavers. In playing such passages, the pupil must carefully observe the import of the notes and characters indicated; as holding down many of them beyond their proper time, would produce false sounds and detestable harmony.

Por fim o autor apresenta uma breve definição dos termos relacionados com os tipos de toque *legato* e *staccato*. (Figura 8)

LEGATO.	Gliding one into another; smoothly connected.
LEGATISSIMO MOLTO LEGATO.	} <i>Very connected; nearly approaching to the prolonged touch.</i>
TENUTO. (ten:)	<i>Held on, is sometimes placed over single notes, which in that case, must be struck with emphasis, and then be firmly held down.</i>
STACCATO.	Detached, separated.
MARCATO. BEN MARCATO.	} With peculiar emphasis; generally united with staccato, though also applicable to the Legato.
LEGGIERMENTE. LEGGIERO. CON LEGGIEREZZA.	} <i>free, light, agile; is most properly employed in quick movements and in the somewhat staccato style or touch; though it may also be applied to the Legato as well as to the Staccato.*</i>
MARTELLATO.	<i>Hammered. The highest degree of Staccato; this term is employed but seldom, and but by a few authors; although it certainly deserves to be introduced into general use.</i>

Figura 8 - Termos ligados a articulação – (Czerny 1839 p.188)

1.2 François Devienne - Nouvelle Méthode pour la Flûte

François Devienne (1759-1803) contribuiu para o desenvolvimento técnico e pedagógico da flauta, sendo o primeiro professor deste instrumento no conservatório de Paris. Ele escreveu diferentes métodos para o estudo da flauta e, para nossa pesquisa, analisaremos o *Nouvelle Méthode pour la Flûte* (1794), o qual está dividido em 11 artigos e mais uma seção complementar com explicações teóricas e algumas peças para estudo. Para os interesses deste artigo, destacamos os artigos 4 e 5, onde o autor aborda as articulações *detaché* e *legato*.

No artigo 4 nominado “*Des Coups de Langue en Cénéral*”, o autor apresenta diferentes tipos de articulação. A primeira é o *detaché*, onde o autor afirma que este golpe deve ser executado com firmeza e que seria correspondente ao *staccato* de violino (figura 9).



Figura 9 – exemplo de *detaché* – (Devienne, 1794 p.8)

Em seguida o exemplo de golpe de língua unindo duas notas, *legato*, onde o autor afirma ser um dos golpes mais básicos e essenciais. (figura 10)



Figura 10 – exemplo de *legato* – (Devienne, 1794 p.8)

Nos próximos exemplos, Devienne, apresenta padrões de *detaché* com notas em *legato*. O primeiro exemplo é duas notas em *legato* e duas em *detaché* (Figura 11).



Figura 11 – exemplo de *legato com detaché* – (Devienne, 1794, p.8)

Em seguida temos o padrão de 3 notas em *legato* e uma em *detaché*, onde no primeiro caso a nota de destaque está na cabeça do tempo (figura 12) e a outra no tempo fraco (figura 13).



Figura 12 – exemplo de *legato com detaché* – (Devienne, 1794, p.8)



Figura 13 – exemplo de *legato com detaché* – (Devienne, 1794, p.9)

Ao fim do Artigo 4, o autor faz considerações sobre golpes de língua, relacionando com golpe de arco do violino: “Há outro golpe de língua que é de grande utilidade e equivale ao golpe de arco destacado do violino, e que pode ser usado em todos os trechos possíveis em alta velocidade. Consiste em bater a língua contra o palato.” (DEVIIENNE, 1794, p.9)⁵

⁵ Il y a un autre coup de langue qui est d'une grande utilité et qui équivaut au coup d'archet détaché du violon, et que l'on peut utiliser dans tous les passages possibles à grande vitesse. Il consiste à frapper la langue contre le palais.

No início Artigo 5, o autor comenta que os exemplos são de articulações que geralmente são esquecidas por copistas ou nas impressões (Figura 14). “Exemplos de articulações diferentes que alguns trechos exigem e que frequentemente são esquecidas na cópia ou na impressão.” (DEVIENNE, 1794, p.10)⁶



Figura 14 – exemplo de articulação – (Devienne, 1794, p.11)

Ao fim deste artigo, Devienne novamente faz considerações sobre o uso das articulações.

Em geral, a articulação de duas notas ligadas e duas destacadas é a mais brilhante: o mesmo se aplica às colcheias e às semicolcheias, dependendo do andamento da peça, com exceção do Adagio e do Largo, onde o Cantabile deve ser muito pouco usado; essas articulações podem ser empregadas. (DEVIENNE, 1794, p.12)⁷

1.3 Charles Bériot - Méthode de Violon

Para Berbert (2017) Bériot teve um papel singular na sua pedagogia, o qual é retratado no seu Méthode de Violon (1858), ao unir diferentes vertentes do violino século XVIII e XIX. A obra de Bériot está dividida em três volumes e para esta pesquisa destacamos pontos preliminares abordados no volume um e dois onde o autor faz explicações sobre as diferentes articulações como: *detaché*, *legato* e *staccato*.

Em suas orientações prévias, Bériot (1858) destaca a importância da precisão de articulação dos dedos da mão esquerda, para se ter um bom resultado na articulação, principalmente o *legato*. Após exemplificar as articulações *legato* e *detaché* separadamente, ao

⁶ Exemples d'articulations différentes que certains traits exigent et qui sont souvent oubliées dans la copie ou la gravure.

⁷ En général, l'articulation de deux coulés et deux détachés est la plus brillante : il en est de même pour les croches et les triples croches suivant le mouvement de la pièce, à l'exception de l'Adagio et du Largo où le Cantabile doit être très peu employé ; ces articulations peuvent être mises en usage.

final desta seção inicial o autor apresenta 3 melodias inserindo a combinação de toque *legato* com o *détaché*.

Na seção da segunda posição, assim como na primeira seção, o autor trabalha escalas, intervalos em segunda posição, no entanto insere o uso do toque em *staccato*. Para exemplificar a duração da articulação, o autor indica no primeiro compasso como deve ser a duração das semínimas com o *staccato*. (Figura 15)



Figura 15 – *staccato* – (Bériot, 1858, p.13)

Depois dos exercícios de escala com *staccato*, Bériot apresenta, nos exercícios de intervalos, uma nova forma de estudo: tocar com duas articulações diferentes conforme a velocidade de execução (Figura 16):



Figura 16 – exercício de intervalo na segunda posição – (Bériot, 1858, p.15)

Os exercícios em semínimas e colcheias que se seguem serão inicialmente trabalhados em um movimento lento, com arcos sustentados durante toda a duração do valor das notas. Em seguida, quando o mestre julgar que a afinação está suficientemente estabelecida, ele poderá fazer o aluno executar esses exercícios em um movimento mais acelerado, com arcos rápidos e cortados, do ponto A ao ponto B, observando um silêncio entre cada nota⁸. (BÉRIOT, 1858, p.30)

Aqui podemos deduzir que, quando o exercício de intervalos é executado lento, deve ser articulado em *détaché*, e quando tocado mais rapidamente deve-se articular em *staccato*.

⁸Les exercices en noires et en croches qui suivent seront d'abord travaillés dans un mouvement lent avec des coups d'archet soutenu pendant toute la durée de la valeur des notes. Ensuite, lorsque le maître jugera que l'intonation est assez bien établie, il pourra faire exécuter à l'élève ces exercices dans un mouvement plus rapide avec des coups d'archet vifs et coupés, du point A au point B, en observant un silence entre chaque note.

Na sequência o autor comenta sobre a divisão de arco e o golpe de arco *detaché*, onde ele divide em três tipos: contínuo, cortado e saltitante.

O golpe de arco contínuo tem origem em notas iguais e sustentadas de movimentos lentos, como se pode perceber na primeira parte de nosso método. É um movimento de vai e vem que ocorre sem interrupção entre os sons. Deve-se exercitá-lo inicialmente em notas lentas e amplas, acelerando gradualmente o movimento, reduzindo o golpe de arco até chegar às semicolcheias no Allegro, correspondendo ao número 138 no metrônomo. (BÉRIOT, 1858, p.76)⁹

Após a breve explicação sobre o *detaché* contínuo temos o exemplo para a execução do golpe de arco (figura 17):



Figura 17 – exercício *detaché* contínuo – (Bériot, 1858, p.71)

Sobre o *detaché contínuo* de Bériot, Bebert comenta:

este é o golpe de arco básico mais importante da técnica do violino, o qual se diferencia do *legato* pelo fato de que as notas são individualmente separadas uma das outras pela mudança de direção do arco, que promove uma pequena interrupção inevitável e dificilmente mensurável do som. (BERBERT, 2017, p.76)

Com relação ao *detaché cortado*, *detaché coupé*, Bériot esclarece:

Este destacado ocorre por meio de golpes rápidos que deixam um intervalo entre cada nota: é feito com tensão e a uma certa distância do cavalete, o que lhe confere redondeza. Deve-se marcar com nitidez o início da nota, deixando o arco sem pressão em cada ponto de repouso. Este destacado, adequado para os movimentos de semicolcheias do moderato, é executado principalmente no meio do arco. É usado em passagens grandiosas e majestosas de concertos, especialmente nos trechos em que o arco salta de uma corda para outra. (BÉRIOT, 1858, p.80)¹⁰

⁹ Le coup d'archet continu a pour origine les notes égales et soutenues des mouvements lents, dont on a pu se rendre compte dans la 1ère partie de notre méthode. C'est un mouvement de va-et-vient qui se fait sans interruption entre les sons. On l'exercera d'abord en notes lentes et larges, dont on accélérera peu à peu le mouvement en rétrécissant le coup d'archet jusqu'à celui des doubles croches dans l'Allegro, correspondant au numéro du métronome 138.

¹⁰ Ce détaché se produit par des coups rapides qui laissent un intervalle entre chaque note : il se fait avec tension et à une certaine distance du chevalet, ce qui lui donne de la rondeur. Il faut marquer avec netteté le début de la note, en laissant la baguette sans pression à chaque point de repos. Ce détaché, qui convient au mouvement des

Em seguida temos o exemplo para execução do golpe de arco (Figura 18):



Figura 18 – exercício *detaché* cortado – (Bériot, 1858, p.80)

Com relação ao *detaché* saltitante, *Rebondissant*, Bériot comenta: “Neste tipo de *detaché*, o arco deixa a corda após cada nota por meio de um impulso elástico do pulso. Este *detaché* é realizado entre um terço e metade da crina em movimentos moderados.” (BÉRIOT, 1858, p.84)¹¹. Em seguida, como nos tipos de *detaché*, segue o exemplo (Figura 19).



Figura 19 – exercício *detaché* saltitante – (Bériot, 1858, p.84)

Na sequência da sua obra, Bériot da continuidade a articulação *Legato*, a qual foi abordada brevemente no primeiro volume. Neste momento ele enfatiza a questão da igualdade das notas e a importância da ênfase da nota que dá início a sequência de notas ligadas, oferecendo 21 variações para estudo (Figura 20).

A rigorosa igualdade em uma sucessão de notas sustentadas é o objetivo a ser alcançado. Para isso, é necessário evitar qualquer interrupção nas mudanças de arco. É melhor enfatizar um pouco a nota que inicia um golpe de arco do que dar um impulso àquela que o termina, como explicamos na seção de sons sustentados na primeira parte. (BÉRIOT, 1858, p.88)¹²

doubles croches du moderato, se fait largement vers le milieu de l'archet. Il s'emploie dans les traits grands et majestueux des concertos, surtout dans les passages où l'archet saute d'une corde à une autre.

¹¹ Dans ce détaché, l'archet quitte la corde après chaque note par une impulsion élastique du poignet. Ce détaché se fait entre le tiers et la moitié du crin dans les mouvements modérés.

¹²La rigoureuse égalité dans une succession de notes coulées est le but qu'il faut atteindre. Pour y parvenir, il faut éviter toute interruption aux changements d'archet. Il vaut mieux accentuer quelque peu la note qui commence un



Figura 20 – exemplo de variações de arco para o estudo do *legato* – (Bériot, 1858, p.89)

2. Articulação: Representação e expedientes técnicos

Como vimos anteriormente, autores de instrumentos de tecla, sopro e arco dão uma ênfase considerável para a questão do estudo da articulação. Para a nossa proposta de estudo, primeiramente iremos abordar questões relacionadas a execução mecânica e representação gráfica das articulações *staccato*, *detaché* e *legato* baseando-se nos autores citados no item 1 deste artigo. Para a realização mecânica de articulações, estamos partindo da concepção de abafadores de Carlevaro (1978), pois entendemos que a questão do controle de duração das notas converge para a execução desta ação. Sendo assim, temos a seguinte tabela de expedientes técnicos (Figura 21)

Mão direita
1) toque (com ou sem apoio) seguido do repouso imediato do mesmo dedo na corda de ação
2) toque (com ou sem apoio) seguido do repouso imediato de um dedo distinto na corda de ação (sugerindo alternância)
3) toque harmônico (duas ou mais notas) seguido do repouso imediato de um ou mais dedos em uma ou mais notas tocadas
Mão esquerda
1) a retirada imediata da pressão do dedo após o toque
2) A utilização de um dos dedos da mão esquerda para abafar uma corda solta
3) O translado como o efeito de produzir o <i>staccato</i> no momento de mudança de posição
4) Substituir o dedo que realiza uma nota por outro dedo para sustentar a nota por mais tempo
5) Retirada da pressão do dedo no momento que antecede a troca de nota

Figura 21 – Tabela de expedientes técnicos

Czerny propõem dois tipos de *legato*: conectado e prolongado. Na dinâmica do violão, isso estaria em congruência em controlar a duração das notas e dos harmônicos gerados. Segundo Filho (2004) geralmente a execução das durações das notas escritas para violão considera-se o ponto de início dos sons, mas não necessariamente a sua duração. Afonso e Silva

coup d'archet que de donner une secousse à celle qui le termine, ainsi que nous l'avons expliqué à l'article des sons soutenus dans la première partie.

(2024), baseado na concepção apresentada por Czerny, propõem os dois tipos de *legato para violão: prolongado e conectado*. O primeiro estaria priorizando o início dos sons valorizando a duração mais livre das notas, promovendo assim a combinação dos sons. A representação gráfica seria a adição de pequenas ligaduras em cada uma das notas tocadas (Figura 22).

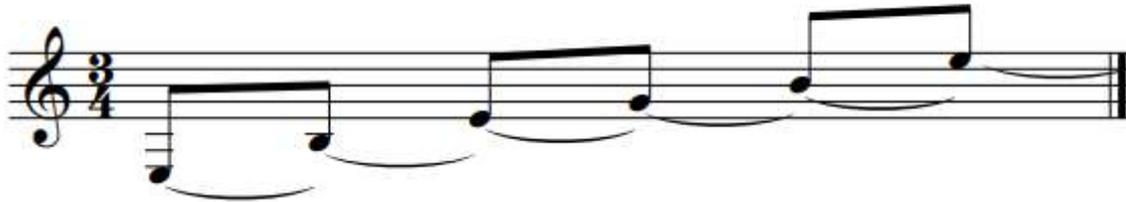


Figura 22 – Representação gráfica da articulação *legato prolongado*

O *legato conectado* seria a execução priorizando o valor exato das notas. Sua representação seria a utilização de uma grande ligadura indicando que o grupo de notas deve ser *legato* e em cada nota deve conter um traço abaixo indicado uma espécie de *tenuto*, ou seja, deve-se manter a duração da figura escrita (Figura 23). Como demanda técnica de mão esquerda, seria o abandono da pressão da nota, controlando assim a duração exata da nota. Já demanda de mão direita, seria parar o som das notas com a técnica de abafador.



Figura 23 – Representação gráfica da articulação *legato conectado*

Bériot sugere três tipos de *detaché*: contínuo, cortado e saltitante. No geral, o *detaché* pode ser definido como um tipo de toque destacado, levemente desconectado. No caso da técnica de violão podemos entender como um expediente técnico que trabalha com a alternância dos dedos da mão direita. Dentro das atitudes digitais de mão direita temos o toque apoiado, sem apoio e semi-apoiado. Sendo assim, baseados no modelo elaborado por Bériot, propomos três tipos de *detaché* a saber: *detaché contínuo*, cortado e saltitante conforme o tipo de toque. O *detaché contínuo* seria associado ao toque livre, sem apoio, tendo como característica um som com menos destaque entre as notas por não possuir o apoio. Sua representação gráfica seria apenas a indicação do dedo em cima da nota (Figura 24)

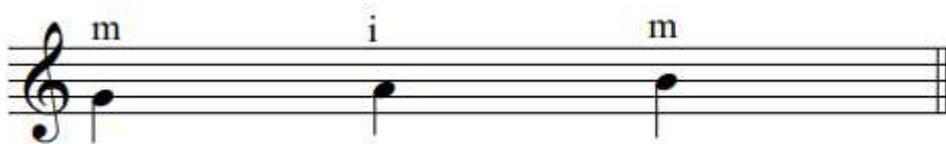


Figura 24 – Representação gráfica da articulação *Detaché continuo*

O *detaché cortado* seria associado ao toque apoiado, tendo como característica um toque mais robusto com um destaque maior entre as notas. Sua representação seria a indicação do dedo acima da nota sublinhado. (Figura 25)

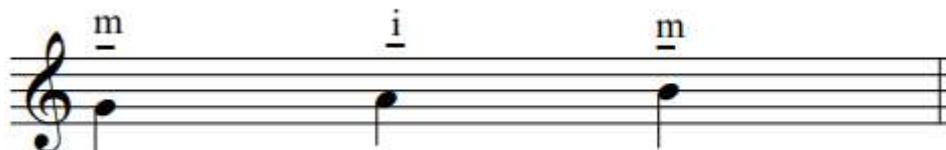


Figura 25 – Representação gráfica da articulação *Detaché cortado*

O *detaché saltitante* está relacionado com o toque semi-apoiado, o qual consiste na liberação do dedo de ataque depois de um leve apoio na acorda adjacente. Sua representação seria a indicação do dedo acima da nota com um traço oblíquo. (Figura 26)



Figura 26 – Representação gráfica da articulação *detaché saltitante*

A articulação *staccato* é abordada pelos três autores (Czerny, Bériot e Devienne) de forma similar, ou seja, é um tipo de toque onde a nota deve ser levemente cortada com relação a sua duração. No entanto é importante ressaltar comentários de Bériot e Devienne, os quais fazem menção ao uso correto do *staccato*, tendo em vista o andamento e caráter da peça, enfatizando que em peças de andamento lento cantábile, o recurso do *staccato* deve ser pouco utilizado. Além disso, os autores propõem diferentes combinações de articulação *legato*, *staccato* e *detaché*, possibilitando assim uma variedade maior de expressão melódica.

Na técnica do violão, seria possível produzir *staccato* com ambas as mãos e para este estudo iremos abordar o *staccato* de mão esquerda o qual denominamos como *staccato ligeiro*, que tem a qualidade de ser uma articulação mais leve pelo fato de a articulação ser dada com o

levantar dos dedos da mão esquerda após o toque. Sua representação gráfica seria a adição de um ponto em cima da cabeça da nota (Figura 27).



Figura 27 – Representação gráfica da articulação *Staccato ligeiro*

Para esta articulação, o expediente técnico seria: após o toque, retirar a pressão do dedo utilizado (1, 2, 3 ou 4). O número que está entre parênteses refere-se ao dedo da mão esquerda que irá repousar na corda após seu ataque, gerando assim o efeito do *staccato*. Sugerimos que seja feito abafamento das cordas graves com a lateral do dedo polegar para que não soem os harmônicos (Figura 28)

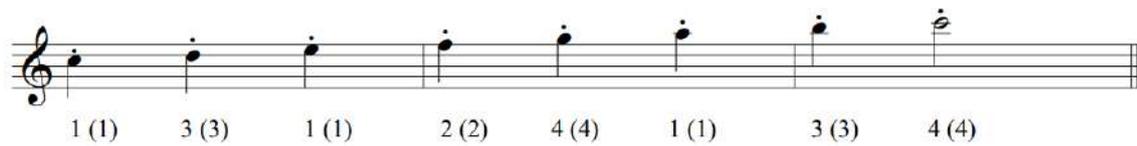


Figura 28 – Exemplo de exercício para *staccato ligeiro*

2.1 Estudo de articulação para violão

Após a abordagem e padronização de escrita das articulações *staccato*, *legato* e *detaché*, abaixo segue um estudo para violão abordando as diferentes articulações estudadas. (figura 29)

Estudo 01

F. Afonso

The musical score for 'Estudo 01' is presented in five staves. The first staff (measures 1-4) features a melodic line with fingerings (2, 4, 1, 2, 4, 1, 3, 4, 1, 3, 1, 2, 4, 1, 3, 4) and articulation markings (1, 2, 3, 4). The second staff (measures 5-6) is marked 'Legato prolongado' and includes the chord symbols C5 and C7, with fingerings (p, p, i, m, a, m, i, p, p, p). The third staff (measures 7-8) is marked 'Legato conectado'. The fourth staff (measures 9-10) includes fingerings (2, 4, 1, 2, 4, 1, 3, 4, 1, 3, 4, 2, 4, 1, 2, 4) and articulation markings (1, 2, 3, 4). The fifth staff (measures 11) shows a final chord with a circled 3 above it.

Figura 29 – Estudo 01 para violão

Nos dois primeiros compassos temos uma escala de Dó maior em duas oitavas com semicolcheias utilizando o *legato* seguido de um arpejo de Dó com a articulação *legato* conectado. Nos compassos três e quatro, temos a repetição da mesma ideia utilizando o *detaché* cortado na escala e o *staccato* ligeiro no arpejo. (Figura 30)

This image shows the first four measures of the study. The first staff (measures 1-4) features a melodic line with fingerings (2, 4, 1, 2, 4, 1, 3, 4, 1, 3, 1, 2, 4, 1, 3, 4) and articulation markings (1, 2, 3, 4). The second staff (measures 5-6) is marked 'Legato prolongado' and includes the chord symbols C5 and C7, with fingerings (p, p, i, m, a, m, i, p, p, p). The third staff (measures 7-8) is marked 'Legato conectado'. The fourth staff (measures 9-10) includes fingerings (2, 4, 1, 2, 4, 1, 3, 4, 1, 3, 4, 2, 4, 1, 2, 4) and articulation markings (1, 2, 3, 4). The fifth staff (measures 11) shows a final chord with a circled 3 above it.

Figura 30 – Estudo compassos 1 ao 4

Nos compassos cinco até oito temos arpejos de Fá e Sol, alternando o uso do *legato* prolongado e *legato* conectado. Por fim, do compasso nove até o compasso doze, temos uma

escala de Dó maior com a articulação *detaché* saltitante, seguido de um padrão de sextinas combinando toque *detaché* contínuo e *legato*. (figura 31)

acreditamos que este estudo possa contribuir em dois pontos: na técnica do instrumento, quando apresentamos formas de se executar determinadas articulações, e para o desenvolvimento da escrita das articulações em partituras para violão.

Referências

- AFONSO, Felipe dos Anjos. SILVA, Robson da. Estudo da articulação ao Violão: Desenvolvimento do legato a partir do tratado de Carl Czerny. PERFORMUS. São Paulo, 2024.
- AFONSO, Felipe dos Anjos. Mauro Giuliani. Gran Sonata Eroica op. 150: Uma proposta interpretativa baseada em tratados clássicos. 1. ed. Curitiba: CRV, 2022. 60p
- AFONSO, Felipe dos Anjos. A articulação como elemento expressivo na performance ao violão: Um estudo a partir da análise de tratados clássicos e sua aplicação na Sonata Eroica de Mauro Giuliani. Dissertação (Mestrado em Música) – UNESPAR. Curitiba, 2021.
- AFONSO, Felipe dos Anjos. SUEIRO, Ederaldo. A articulação como expediente técnico musical: um breve levantamento bibliográfico em tratados de violão" conferência XXXII Congresso da ANPPOM. Natal, 2022.
- BERBERT, Bruna Caroline de Souza. Méthode de violon (1858) de Charles-Auguste de Bériot: do fundador da Escola Franco-Belga de violino e suas relações com a pedagogia moderna. Dissertação (Mestrado em Música) – UFMG. Belo Horizonte, 2017.
- BÉRIOT, Charles-Auguste de. Méthode de Violon. Paris: Schott, 1858. 3 vol.
- CARLEVARO, Abel. Escuela de la guitarra: exposicion de la teoria instrumental. Buenos Aires: Dacisa, 1978.
- CZERNY, Carl. Complete Theoretical and Practical Piano Forte School op.500. Vienna: A. Diabelli et Comp., 1839.
- D'AVILA, Raul Costa. Algumas considerações sobre articulação na flauta transversal. PPGMUS – UFB. 2007
- DEVIIENNE, François. Nouvelle Méthode pour la Flûte. Paris, 1794.
- MOREIRA, João Paulo da Costa. A pedagogia pianística do compositor Carl Czerny (Viena 21 de fevereiro de 1791 — 15 de Julho de 1857) ; e os “Estudos” das obras 299 e 500. Dissertação (Mestrado em Música) – Escola Superior de Música e Artes do Porto. Porto, 2020.
- ROBINSON, Airdrie Kalyn. "Plein de feu, plein d'audace, plein de change": Examining the role of the méthode de violon in the establishment of the french violin school. 2004. 80 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Música, School Of Graduate Studies Of The University Of Lethbridge, University Of British Columbia, Lethbridge, 2004. Disponível em: <<https://www.uleth.ca/dspace/bitstream/handle/10133/3574/robinson,airdrie.pdf?sequence=1&isAllowed=y>>.
- SCARDUELLI, Fabio; Ferramentas para a expressividade na performance ao violão: um estudo a partir de métodos e tratados. Anais do XXV congresso da ANPPOM. Vitória, 2015.
- SCARDUELLI, Fabio; FIORINI, Carlos Fernando. A situação atual do ensino do violão

no contexto universitário brasileiro. In: Maria Helena Vieira e Armindo Cachada. (Org.). Pensar a Música. 1ed. Guimarães (Portugal): Fundação Cultural de Guimarães, 2012, v. 1.

Transformação e diálogo: intertextualidade nas *Valsas Chôro* de Camargo Guarnieri e Sérgio de Vasconcellos-Corrêa

Jefrey Antonio de Andrade

Universidade Federal de Minas Gerais – jefreyfil@hotmail.com

Flavio Terrigno Barbeitas

Universidade Federal de Minas Gerais – flateb@gmail.com

Resumo. O artigo explora as relações intertextuais entre a *Valsa Choro nº 1* de Camargo Guarnieri e a *Valsa Chôro nº 1* de Sérgio de Vasconcellos-Corrêa, com o objetivo de identificar a influência de Guarnieri sobre seu discípulo e analisar como elementos composicionais são recontextualizados. A pesquisa utiliza a teoria da intertextualidade, com base em Bakhtin (1997; 2008), Kristeva (1977), Bloom (1991) e Genette (1997), para entender o diálogo criativo entre as obras. A metodologia inclui uma análise comparativa das valsas chôro, focando em aspectos como forma, ritmo e condução melódica. Os resultados apontam para uma clara influência de Guarnieri, porém Vasconcellos-Corrêa transforma e reinventa esses elementos, criando uma obra com identidade própria. O estudo evidencia que a intertextualidade, longe de limitar a originalidade, promove inovação no processo criativo.

Palavras-chave. Intertextualidade. Camargo Guarnieri. Sérgio de Vasconcellos-Corrêa. Valsa chôro. Violão.

Title. Transformation and Dialogue: Intertextuality in the *Valsas Chôro* by Camargo Guarnieri and Sérgio de Vasconcellos-Corrêa

Abstract. This paper explores the intertextual relationships between *Valsa Choro No. 1* by Camargo Guarnieri and *Valsa Chôro No. 1* by Sérgio de Vasconcellos-Corrêa, aiming to identify Guarnieri's influence on his disciple and analyze how compositional elements are recontextualized. The research draws on intertextuality theory, based on Bakhtin (1997; 2008), Kristeva (1977), Bloom (1991) e Genette (1997), to understand the creative dialogue between the works. The methodology includes a comparative analysis of the *Valsas Chôro*, focusing on aspects such as form, rhythm, and melodic development. The results indicate a clear influence of Guarnieri; however, Vasconcellos-Corrêa transforms and reinvents these elements, creating a work with its own identity. The study highlights that intertextuality, far from limiting originality, fosters innovation in the creative process.

Keywords. Intertextuality. Camargo Guarnieri. Sérgio de Vasconcellos-Corrêa. Valsa chôro. Guitar.

Introdução

A teoria da intertextualidade, desenvolvida a partir das contribuições de Mikhail Bakhtin, Julia Kristeva, Harold Bloom, Gérard Genette, entre outros, tem se mostrado uma ferramenta importante para a análise de textos literários e musicais. Bakhtin (1997; 2008) introduziu o conceito de *dialogismo*, destacando a interação de múltiplas vozes dentro de um texto, enquanto Kristeva (1977) expandiu essa ideia ao afirmar que todo texto é um *mosaico de citações*. Bloom (1991) abordou a intertextualidade sob a perspectiva da *angústia da influência*, explorando a tensão entre poetas e seus predecessores, e Genette (1997) definiu a intertextualidade como a *copresença efetiva de um texto em outro*. Esses fundamentos teóricos permitem uma compreensão dos processos criativos e das relações entre diferentes obras, sejam elas literárias ou musicais.

Nessa linha, o artigo busca investigar as possíveis relações de influência de Camargo Guarnieri sobre seu aluno Sérgio de Vasconcellos-Corrêa, especificamente através da análise comparativa entre a *Valsa Chôro nº 1* de Guarnieri e a *Valsa Chôro nº 1* de Vasconcellos-Corrêa. Portanto, a questão central a ser explorada é: é possível falar de intertextualidade nessas obras? Em caso positivo, de que forma ela se revelaria?

Esta pesquisa se empenha em contribuir para a compreensão dos processos intertextuais na música, valendo-se do caso de dois importantes compositores nacionalistas brasileiros. Ao aplicar conceitos teóricos de intertextualidade a exemplos práticos, destacamos a criatividade inerente aos processos de influência e transformação. Além disso, ao focar em compositores brasileiros, a pesquisa enriquece o campo de estudos da música brasileira, proporcionando uma análise contextualizada das obras de Guarnieri e Vasconcellos-Corrêa.

O artigo está organizado da seguinte maneira: na segunda seção, apresentamos o referencial teórico, abordando os principais conceitos de intertextualidade conforme desenvolvidos por Bakhtin, Kristeva, Bloom e Genette, além da nomenclatura analítica proposta por Barbosa e Barrenechea. A terceira seção apresenta uma breve contextualização dos compositores e suas respectivas obras, enquanto a quarta seção é dedicada à análise comparativa das duas valsas chôro e à classificação das relações intertextuais. Por fim, na última seção, apresentamos nossas conclusões, destacando as contribuições da pesquisa.

Referencial teórico

Em dois de seus estudos, *Problemas da Poética de Dostoievski* (2008) – originalmente publicado em 1929 – e *Estética da Criação Verbal* (1997) – publicação póstuma de 1979, reunindo textos de diferentes momentos de sua vida – Mikhail Bakhtin apresenta alguns conceitos importantes para o que posteriormente viria a ser chamado de *teoria da intertextualidade*. A concepção de dialogismo, segundo o autor, refere-se à interação e coexistência de múltiplas vozes dentro de um texto, onde cada enunciado está em constante diálogo com outros, tanto interna quanto externamente. Bakhtin (1997) afirma que todo enunciado vive em um ambiente de outros enunciados, aos quais ele é, de uma forma ou de outra, dirigido. Este conceito pode ser adaptado ao texto musical, se pensarmos que as composições dialogam não apenas com outras obras musicais, mas também com tradições, estilos e influências culturais que as precedem ou que lhes são contemporâneos. Deste modo, a música, assim como a linguagem, é um campo de interação contínua, onde cada peça pode ser vista como uma resposta, uma variação ou uma reinterpretação de temas e motivos previamente estabelecidos, criando uma rede de significados interconectados.

Com base nas concepções de Bakhtin, Julia Kristeva, em seu livro *Desire in Language: A Semiotic Approach to Literature and Art* (1977) – publicado originalmente em 1969 – apresenta a *intertextualidade* como um conceito central na análise literária. Kristeva (1977, p. 66) argumenta que "todo texto é um mosaico de citações; todo texto é absorção e transformação de um outro texto". Essa perspectiva revela que a criação textual não ocorre em um vácuo, mas sim em constante diálogo com outros textos, influências e contextos culturais. A intertextualidade, portanto, não apenas conecta diferentes obras literárias, mas também desafia a noção de originalidade ao mostrar que a escrita é um processo de interação contínua.

Já Harold Bloom, em sua obra *A Angústia da Influência* (1991) – publicada originalmente em 1973 – propõe uma teoria da intertextualidade centrada no sentimento de angústia que acomete os poetas na relação com seus predecessores. O autor argumenta que a criação poética é marcada por uma tensão constante entre a admiração e a necessidade de superar os antecessores, um processo que ele descreve como "angústia da influência". Ele explica que "os poetas fortes fazem a história lendo-se mal uns aos outros, de modo a desobstruir um espaço de imaginação para si próprios" (BLOOM, 1991, p. 17). Esse suposto (e deliberado) mal-entendido seria uma estratégia para se libertar da sombra dos precursores, permitindo ao novo poeta que encontre sua própria voz e sua originalidade. Bloom (1991, p. 44) destaca ainda que a angústia da influência "é uma história de angústia e de caricaturas defensivas, de distorções, de revisionismos perversos e deliberados". Esse processo de revisão e distorção também é evidente no caso de compositores que incorporam, transformam ou rejeitam elementos estilísticos de seus predecessores, buscando afirmar sua própria identidade musical.

Por fim, concluindo os autores centrais desse referencial teórico, Gérard Genette, em *Palimpsests: Literature in the Second Degree* (1997) – publicado originalmente em 1982 – define intertextualidade como a copresença efetiva de um texto em outro. Ele vê a intertextualidade como um fenômeno que abrange citações diretas, plágios e alusões, onde o novo texto se constrói a partir de fragmentos de textos anteriores. Essa copresença não é apenas uma questão de influência passiva, mas sim uma interação ativa onde o novo texto dialoga, responde e até contesta o texto original. Genette destaca que essa relação não pode ser reduzida a uma simples lógica ou estrutura mecânica, pois trata-se de um fenômeno intrinsecamente dialógico e dinâmico.

Bakhtin, com seu dialogismo, e Kristeva, com a ideia de que "todo texto é um mosaico de citações", enfatizam a interação contínua e dinâmica entre múltiplas vozes e textos, onde cada obra é influenciada e transforma as anteriores. Ambos veem a criação

textual como um processo coletivo e histórico, rejeitando a noção de originalidade absoluta. Bloom, por sua vez, com a "angústia da influência", destaca a tensão entre os poetas e seus predecessores, necessária, qual uma luta, para o estabelecimento da voz própria. Note-se que, apesar de ressoar o caráter de transformação de textos anteriores, tal como apresentado por Bakhtin e Kristeva, o conceito de Bloom coloca ênfase maior no conflito e na individualidade do criador. Genette complementa essas ideias ao definir intertextualidade como a "copresença efetiva de um texto em outro", e vendo a relação entre textos como um diálogo ativo que envolve resposta e contestação. Como se vê, se todos esses teóricos reconhecem a interdependência dos textos, Genette e Bloom adicionam ao fenômeno camadas de complexidade, pois se interessam em observar como essa interação pode envolver tanto continuidade quanto conflito criativo.

Segundo Souza (2008, p. 322), houve durante um período uma visão tradicionalista que enxergava a intertextualidade como ausência de originalidade. Contudo, Labaurie (apud Gomes, 1985, p. 121), propõe que “a originalidade não consiste na criação de matérias novas, mas sim na apresentação nova de matérias velhas”. Souza ainda diz que

O que realmente tem interessado à crítica moderna, principalmente aos formalistas, é destacar na intertextualidade o seu caráter criativo. Um enfoque antigo apenas falava de fontes, influências e plágios; um ponto de vista atual vê o jogo de textos como uma *intertextualidade*. Para se chegar a essa noção, porém, atravessou-se muitos preconceitos devido a uma certa noção de *originalidade* como qualidade fundamental, principalmente dos textos literários (SOUZA, 2008, p. 322).

Reforçando a característica criativa dos processos intertextuais, agora na música, Barbosa e Barrenechea afirmam que

O compositor, ao estudar as obras de seus antepassados, reage a esses trabalhos reinterpretando-os, ou seja, ele usa o material compositivo neles contidos, segundo uma visão própria, o que implica em transformação desse material, em tratamento individualizado, segundo seu poder criativo, sua originalidade. Em decorrência desse processo transformador, a influência se torna um objeto difícil de ser observado (BARBOSA e BARRENECHEA, 2003, p. 125).

Assim, os autores ainda complementam apontando a dificuldade em se observar ou comprovar, em determinados casos, a influência, transformação ou renovação de certas ideias em outras, uma vez que tais processos criativos podem dar origem a novos textos realmente originais, ao menos em sua superfície. Neste sentido, Charles Rosen (1980, p. 88) defende que a influência deve ser tratada como caso hipotético, de evidências por vezes incertas e de comprovação complexa.

A partir de relações com a intertextualidade na linguagem, uma nomenclatura analítica específica para a música foi proposta por Barbosa e Barrenechea (2003) com o intuito de verificar a manifestação da influência entre obras musicais. De acordo com os mesmos autores (2003, p. 133-134), os principais termos são definidos da seguinte maneira:

Entidades Orgânicas Elementares	Descreve as relações entre os elementos musicais de proporções reduzidas, em um sentido ideogramático, ou seja, são percebidas sem discriminação som a som, similarmente a um ideograma. Nesse contexto, um elemento musical pode ser copiado e transportado para outro contexto sem perder sua identidade essencial.
Extrato	Utilizado para descrever situações em que há citações ou inserções literais de trechos musicais sem qualquer intervenção.
Idiomática	Refere-se ao tratamento dado às especificidades sonoras de cada instrumento, observando-se o tipo de escrita específico, a interação de timbres, o registro e as articulações.
Paráfrase	Empregado para descrever uma citação reelaborada livremente, porém sem alterar o sentido original.
Estilo	Utilizado para demonstrar o tratamento pessoal aplicado aos recursos e técnicas compositivas.
Paródia	Aplicado quando o sentido do texto original é invertido, resultando em uma recriação ou subversão.
Reinvenção	Releitura do material original de forma totalmente livre.

Quadro 1: Nomenclatura analítica proposta por Barbosa e Barrenechea (2003)

A seguir, propomos uma breve contextualização dos compositores que estamos estudando, seguida pela análise das possíveis relações intertextuais entre a *Valsa Chôro nº 1* de Sérgio de Vasconcellos-Corrêa e a peça homônima pré-existente de Camargo Guarnieri, buscando averiguar em que medida e de que forma os elementos de intertextualidade se revelam.

Camargo Guarnieri e Sérgio de Vasconcellos-Corrêa

Ambos nascidos no estado de São Paulo, Mozart Camargo Guarnieri (1907-1993) e Sérgio de Vasconcellos-Corrêa (1934), tiveram proximidade ao menos por doze anos, período em que Sérgio estudou composição com Guarnieri, mais especificamente entre 1956 e 1968,

adquirindo “sólida formação de base e grande apego às normas do nacionalismo”, conforme observa o musicólogo José Maria Neves (2008, p. 220). A obra de Guarnieri emergiu a partir dos princípios estéticos vinculados ao modernismo brasileiro, os quais foram influenciados pelo nacionalismo preconizado por Mario de Andrade. Esses ideais nacionalistas, que atuaram por meio de uma mediação entre as tradições populares, espontâneas ou folclóricas e a música de herança europeia, foram também assimilados e refletidos na produção de Vasconcellos-Corrêa.

A *Valsa Chôro nº 1* é a segunda obra para violão de Guarnieri, escrita em 1954. A composição é apresentada em forma ternária, na tonalidade de Mi menor, e sua textura alterna entre momentos de melodia, baixo e acompanhamento, com trechos onde o contraponto é mais presente. Por sua vez, *Valsa Chôro nº 1* de Vasconcellos-Corrêa, sua primeira obra para violão, foi composta em 1959, durante seus estudos com Guarnieri, cinco anos após a composição de seu mestre, e mantém as características formais e texturais, diferenciando-se apenas pela tonalidade em Lá menor.

A partir do exposto, as primeiras pistas da influência de Guarnieri em Vasconcellos-Corrêa já podem ser notadas, tanto em termos musicais, ainda que de uma forma muito ampla através da forma, textura e linguagem, quanto por elementos extramusicais, como a relação próxima, pessoal, ideológica e temporal, estabelecida entre os dois e suas respectivas composições. Entretanto, a fim que a intertextualidade possa se evidenciar, é necessário que aprofundemos nossa abordagem sobre as duas obras, o que será exposto na sequência.

Análise intertextual

Para a análise que nos interessa, iremos nos fundamentar na classificação proposta por Barbosa e Barrenechea (2003). Buscamos exemplificar possíveis relações de intertextualidade em diferentes níveis, com descrições detalhadas dos trechos. Cada exemplo terá este padrão: começa-se pela obra de Guarnieri, segue-se a obra de Vasconcellos-Corrêa, e, por fim, figuras com as respectivas partituras são apresentadas.

Os três primeiros compassos da *Valsa Chôro Nº1* de Guarnieri (Figura 1a) nos dão um bom panorama do material desenvolvido pelo compositor ao longo da peça. Uma melodia principal se desenvolve sobre baixos que têm função ora de acompanhamento (c¹. 1 e 2), ora de caráter mais contrapontístico (c. 3), por vezes semelhantes às baixarias realizadas no choro, especialmente quando a melodia apresenta notas mais longas. Neste trecho, alguns elementos são importantes para traçarmos as primeiras possíveis relações de influência sobre a peça homônima de Vasconcellos-Corrêa.

A obra de Guarnieri tem início com uma *acciaccatura*, abarcando uma grande distância intervalar, do Mi grave ao Si uma décima segunda (ou quinta justa composta) acima. Este mesmo artifício é usado em vários momentos ao longo da obra. No c. 2, é apresentado um motivo melódico constituído por duas bordaduras sucessivas (inferior e superior) sobre a nota Si, seguidas de conclusão na quarta justa abaixo, Fá#. É digno de nota o uso expressivo da *acciaccatura* (Ré-Dó) na melodia.

Observando os compassos iniciais da *Valsa Chôro nº 1* de Vasconcellos-Corrêa (Figura 1b), temos um padrão textural semelhante e o início novamente com uma *acciaccatura* do Lá ao Mi, quinta justa acima, tal como em Guarnieri. Além disso, dinâmica, andamento e caráter, embora não idênticos, são semelhantes. Surpreende constatar que praticamente o mesmo motivo inicial de Guarnieri surge na peça de Vasconcellos-Corrêa (c. 17-18 e 20-21; figuras 1c e 1d, destacado pelas ligaduras de expressão), diferenciando-se somente pelas transposições e pelo intervalo de conclusão do motivo, que varia. Com tamanha semelhança, inclusive com o uso da *acciaccatura* em todas as ocorrências, parece improvável que seu emprego não seja intencional. Pelo contrário, soa precisamente como uma citação em homenagem ao mestre.

Seguindo o modelo de Barbosa e Barrenechea, as relações intertextuais observadas no trecho descrito acima podem ser classificadas em três níveis: estilo (com relação aos recursos e técnicas empregadas, especialmente com relação à textura, andamento e caráter); idiomática (através do uso constante do recurso da *acciaccatura*); e extrato (a partir da citação praticamente literal de um motivo).

a)

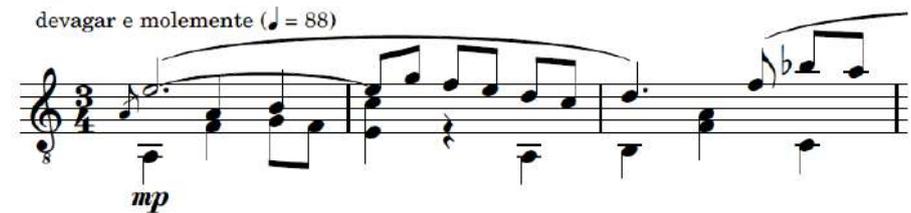
Lentamente (♩ = 80)



(expressivo)

b)

devagar e molemente (♩ = 88)



mp



Figura 1a: CG², c. 1-3; Figura 1b: SVC, c. 1-3; Figura 1c: SVC, c.17-18; Figura 1c: SVC, c. 20-21

Voltando a obra de Guarnieri, observamos entre os c. 3 e 6 (Figura 2a) uma linha melódica na voz superior na qual a parte rítmica se inicia com uma semínima pontuada seguida por três colcheias que, de acordo com a sugestão da ligadura, têm caráter anacrústico, formando um padrão que se mantém nos próximos dois compassos e que volta a acontecer em outros momentos. Vasconcellos-Corrêa parece se aproveitar deste material utilizando as células rítmicas idênticas acrescidas de um compasso inteiro em colcheias, ampliando a ideia original (Figura 2b). Essa relação intertextual pode ser classificada como Paráfrase, como uma espécie de citação rítmica reelaborada.

Apesar das semelhanças na estrutura rítmica, vale ressaltar as distinções na construção melódica. Em Guarnieri, a nota melódica no início de cada compasso é uma *appoggiatura* harmônica (Ré, Si, Sol) e o arco melódico total contém relação de segundas muito clara: Ré, Dó, Si, Lá, Sol, Fá#. Esse esquema não se reapresenta na obra Vasconcellos-Corrêa, no qual há uma *appoggiatura* interna às três colcheias do primeiro compasso (Sib-Lá), o que tira muito do caráter anacrústico presente em Guarnieri.

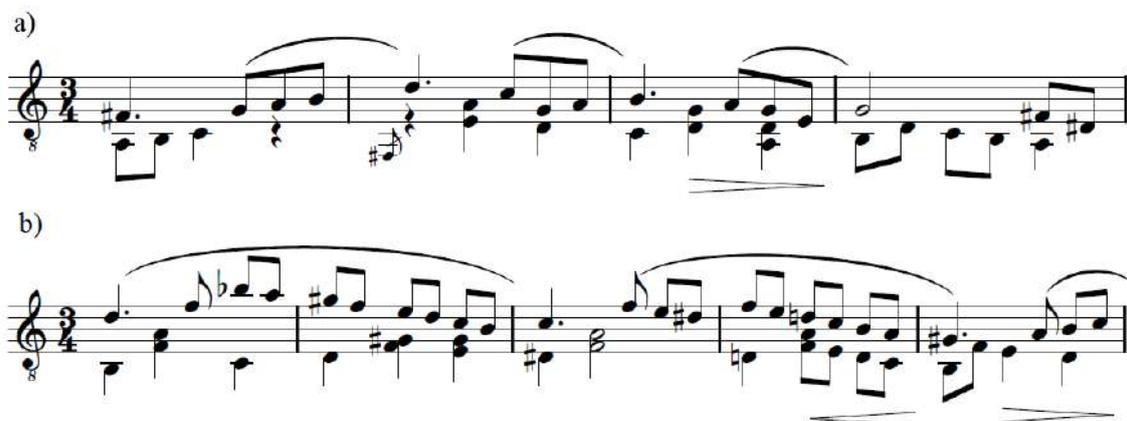


Figura 2a: CG, c. 3-6; Figura 2b: SVC, c. 3-7

Ainda sobre o aspecto rítmico, a seção B da obra de Guarnieri é marcada por um adensamento na textura através do emprego constante de colcheias na voz superior, como pode ser notado entre os c. 28 a 31 (Figura 3a). De modo similar, Vasconcellos-Corrêa também se utiliza deste artifício na seção B de sua *Valsa Chôro*, porém na voz inferior, como observado entre os c. 21 a 24 (Figura 3b). Embora as figuras demonstrem um trecho curto, tal ocorrência se estende praticamente por toda seção em ambas as obras. A influência intertextual pode ser classificada pelo Estilo, uma vez que a elaboração do discurso é realizada a partir do mesmo recurso composicional, através do adensamento rítmico-textural.

The image contains two musical excerpts, labeled a) and b). Both are in 3/4 time. Excerpt a) shows a treble clef with a constant eighth-note pattern in the upper voice, with a dynamic marking of *f* at the end. Excerpt b) shows a treble clef with a similar eighth-note pattern in the lower voice, also marked with a dynamic of *f* at the end.

Figura 3a: CG, c.28-31; Figura 3b: SVC, c. 21-24

O uso de linhas de baixo, semelhante às já citadas baixarias do choro, podem ser comuns em uma valsa chôro. No entanto, a maneira como os dois compositores trabalharam o material melódico no caso em questão apresenta semelhanças notáveis. Enquanto a voz superior sustenta uma longa nota Si, quinta do acorde em questão (Mi menor), Guarnieri constrói o baixo iniciando na nota Sol, a terça do acorde, descendo para o Mi grave, a primeira nota de um arpejo ascendente que passa pelas notas Sol, Si e Mi, e descendo diatonicamente até a nota Dó no compasso seguinte (Figura 4a). De maneira muito semelhante, Vasconcellos-Corrêa constrói sua baixaria enquanto soa uma longa nota Mi, também quinta do acorde (Lá menor). O contorno melódico do baixo inicia-se igualmente na terça do acorde, Dó, e alcança a fundamental Lá em um movimento descendente. Na sequência, em vez de um arpejo, o compositor usa uma escala diatônica ascendente até alcançar a nota Ré, descendo cromaticamente até o Dó (Figura 4b). A relação intertextual pode ser classificada como Entidade Orgânica Elementar, dado que a semelhança do trecho não se dá nota a nota, mas através do perfil melódico, como ideogramas semelhantes.



Figura 4a: CG, c. 7-8; Figura 4b: SVC, c. 28-29

Nas duas obras, os dois últimos compassos da seção A funcionam como preparação para o retorno ao início (ambas com *ritornelo*, mas transcritas nas Figuras 5a e 5b sem esse sinal para demonstrar o retorno ao c. 1). Novamente ocorrem exemplos das baixarias do choro enquanto a voz superior repousa sobre uma nota longa. Na sequência, Guarnieri utiliza o mesmo padrão rítmico característico da seção A (colcheia pontuada seguida de três colcheias), porém no baixo, utilizando também uma condução de vozes em movimento contrário até alcançar o acorde inicial (Figura 5a). Já Vasconcellos-Corrêa se utiliza de desenvolvimentos escalares, também em movimento contrário, se conectando ao início da obra (Figura 5b). A relação de influência pode ser caracterizada na categoria Estilo, posto que os recursos e técnicas composicionais utilizadas são semelhantes, como as baixarias e o contraponto que realiza o retorno ao início.



Figura 5a: CG, c. 26-27; Figura 5b: SVC, c. 15-16

Conclusão

A análise comparativa entre a *Valsa Chôro nº 1* de Camargo Guarnieri e a *Valsa Chôro nº 1* de Sérgio de Vasconcellos-Corrêa, fundamentada pelos conceitos de intertextualidade delineados por teóricos como Bakhtin, Kristeva, Bloom e Genette, revelou alguns elementos importantes das relações intertextuais entre as obras desses dois compositores. As influências de Guarnieri sobre Vasconcellos-Corrêa são notadas não apenas nas similaridades formais e texturais, mas também no modo como Vasconcellos-Corrêa reinterpreta e transforma os elementos composicionais de seu mestre, reafirmando a criatividade inerente aos processos de influência.

Os conceitos de dialogismo de Bakhtin (1997; 2008) e a ideia de que "todo texto é um mosaico de citações" de Kristeva (1977) foram importantes para entender como as obras de Guarnieri e Vasconcellos-Corrêa dialogam entre si. A "angústia da influência" de Bloom (1991) iluminou a tensão criativa entre mestre e aluno, pela qual Vasconcellos-Corrêa busca afirmar sua própria identidade musical, mesmo sob a forte influência de Guarnieri. A definição de intertextualidade de Genette (1997) como a "copresença efetiva de um texto em outro" corroborou a observação de citações diretas e alusões nas composições analisadas.

A nomenclatura analítica proposta por Barbosa e Barrenechea permitiu uma classificação das relações intertextuais observadas, desde entidades orgânicas elementares até formas mais complexas de paráfrase e reinvenção. Essa abordagem analítica mostrou-se eficaz para desvendar as camadas de influência e transformação presentes nas valsas choro estudadas.

Concluimos que a intertextualidade, ao contrário de ser uma mera ausência de originalidade, revela-se como um processo criativo dinâmico e enriquecedor. A relação entre Guarnieri e Vasconcellos-Corrêa exemplifica como a influência pode ser transformadora, resultando em obras que, embora dialoguem com o passado, apresentam uma identidade própria.

Referências

- BAKHTIN, Mikhail. Estética da criação verbal. Tradução de Maria Ermantina. 2º ed. São Paulo: Martins Fontes, 1997.
- BAKHTIN, Mikhail. Problemas da poética de Dostoievski. Tradução de Paulo Bezerra. 10. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2008
- BARBOSA, Lucas de Paula. BARRENECHEA, Lúcia. A intertextualidade musical como fenômeno. *Per Musi: Revista de Performance Musical* – v 8, pág. 125-136, jul – dez – 2003.

BLOOM, Harold. *A Angústia da Influência: Uma Teoria da Poesia*. Tradução de Arthur Nestrovski. Rio de Janeiro: Imago Ed., 1991.

GENETTE, Gérard. *Palimpsests: Literature in the Second Degree*. Tradução de Channa Newman e Claude Doubinsky. Lincoln: University of Nebraska Press, 1997.

GOMES, João Carlos Teixeira. *Gregório de Matos, o Boca de Brasa: Um Estudo de Plágio e Criação Intertextual*. Petrópolis: Vozes, 1985.

KRISTEVA, Julia. *Desire in Language: A Semiotic Approach to Literature and Art*. Tradução de Leon S. Roudiez. New York: Columbia University Press, 1977.

NEVES, José Maria. *Música contemporânea brasileira*. 2º edição. Rio de Janeiro: Contracapa Livraria, 2008. 398 p.

ROSEN, Charles. *Plagiarism and Inspiration*. *19th Century Music*. v. IV/2, p.87-100, 1980.

SOUZA, Eugênio. *A intertextualidade nos processos de composição e interpretação da Seresta para violão de José Alberto Kaplan*. *Anais do XVIII Congresso da ANPPOM*, Salvador, 2008.

Notas

¹ A fim de um texto mais limpo, leia-se ‘compasso’ onde houver c.

² Utilizaremos CG para nos referirmos a Camargo Guarnieri, e SVC para nos referirmos a Sérgio de Vasconcellos-Corrêa.

Análise do “Cateretê” da *Suíte Brasileira Nº4* de Sérgio Assad

Jessica Messias dos Santos
UNICAMP – *jessicamessiasds@gmail.com*

Resumo. O presente trabalho tem como objetivo analisar o primeiro movimento da *Suíte Brasileira Nº4* de Sérgio Assad, o “Cateretê”. Para isso, foram utilizados os seguintes referenciais teóricos e metodologia: (i) contextualização do ritmo Cateretê por meio de suas tradições na música popular com base em Maia (2005) e Pinto (2008); (ii) idiomatismos presentes no violão a partir de Kreutz (2014) e Scarduelli (2007); e (iii) definições para análise estrutural, com base em Almada (2006). Como conclusão, podemos observar que Assad se apropria de muitas características do “Cateretê” tradicional e articula isso de forma idiomática ao violão com uma estrutura semelhante ao do gênero musical choro.

Palavras-chave. Sérgio Assad. *Suíte Brasileira Nº4*. Cateretê.

“Cateretê” Analysis of Sérgio Assad's *Suíte Brasileira Nº4*

Abstract. The present work aims to analyze the first movement of the Sérgio Assad's *Suíte Brasileira Nº4*, the “Cateretê.” To achieve this, several theoretical references and methodology were utilized: (i) contextualization of the Cateretê rhythm through its traditions in popular music based on Maia (2005) and Pinto (2008); (ii) idiomatic expressions present in the guitar according to Kreutz (2014) and Scarduelli (2007); and (iii) definitions for structural analysis, based on Almada (2006). In conclusion, we can observe that Assad appropriates many characteristics of the traditional “Cateretê” and articulates this idiomatically to the guitar with a structure similar to that of the choro described by Almada (2006).

Keywords. Sérgio Assad. *Suíte Brasileira Nº4*. Cateretê

Introdução

Sérgio Assad é um compositor e violonista brasileiro, responsável por um grande número de composições para violão solo. Um exemplo disso são as *5 Suítes Brasileiras*, que exploram danças, tradições e expressões culturais de diversas localidades do Brasil. Dessa maneira, podemos destacar a *Suíte Brasileira nº 4*, publicada pela Doberman-Ypan em 2016, que foi dedicada ao violonista clássico brasileiro Paulo Martelli e está amplamente disponível em plataformas *online* de vendas de partituras. As principais gravações desta obra são de Thomas Viloteau, que gravou a suíte completa em 2016 em seu álbum *A song and Dance*, e de Paulo Martelli, que gravou dois movimentos, “I. Cateretê” e “Jongo”, em 2023 no seu álbum chamado *Dedicatória*. Esta suíte possui quatro movimentos, nos quais cada um representa um ritmo da música brasileira: “I. Cateretê”, “II. Jongo”, “III. Toada” e “IV. Batuque”. O objetivo do trabalho é analisar o primeiro movimento da *Suíte Brasileira nº 4*, o “Cateretê”.

Para a análise do “Cateretê” da *Suíte brasileira Nº4* de Sérgio Assad foram utilizados os seguintes referenciais teóricos e metodologia: (i) contextualização do ritmo Cateretê por meio de suas tradições na música popular com base em Maia (2005) e Pinto (2008); (ii) idiomatismos presentes no violão a partir de Kreutz (2014) e Scarduelli (2007); e (iii) definições para análise estrutural, com base em Almada (2006).

Análise do Cateretê

O “Cateretê” criado por Sérgio Assad está na tonalidade de Si maior, com cinco sustenidos na armadura de clave,. Para o violão, essa tonalidade não é tão confortável, pois significa que haverá apenas as notas Mi e Si como cordas soltas no instrumento criando alguns obstáculos técnicos como a utilização de pestanas a maior parte da música. O andamento da música é definido como *Relaxed*, o que pode ser traduzido como “relaxado”, proporcionando certo conforto ao tocar.

Além disso, o “Cateretê” tem 171 compassos na partitura que podem ser tocados em cerca de 4 minutos e está dividido em partes, na seguinte ordem de aparição: Introdução, A, B, C, A’, D, C, A” e Final.

É possível perceber algumas semelhanças na forma do movimento “Cateretê”, com a forma do choro que Almada (2006) apresenta. Analisando a macroforma da música, conseguimos observar que a parte A e suas variações A’ e A” são tocadas, ao total três vezes, funcionando como tema principal. As partes A, A’, A”, B e C seguem a estrutura de 16 compassos divisíveis em 4 frases de 4 compassos cada, enquanto Introdução, D e Final não seguem esta estrutura.

Uma característica interessante para se observar também é que nos dois últimos compassos da frase de desfecho, na maioria das vezes, há um elemento conector realizado por uma escala algumas vezes em Si maior e outras na pentatônica de Si maior, conectando as partes da música.

A partir dessa estrutura da macroforma, analisaremos a seguir a estrutura formal intermediária (fraseologia), a microforma (células e motivos rítmicos) e como Sérgio Assad articula essas estruturas de maneira idiomática no violão, com base nos recursos idiomáticos de Kreutz (2014) e Scarduelli (2007).

Para isso, serão utilizadas cores específicas para representar cada parâmetro analisado na música. O roxo representará a melodia; o amarelo, a voz do meio; o rosa, o baixo; o verde, os idiomatismos; o vermelho, as modificações para performance; em azul, as anotações; em laranja, a forma da música; e em verde piscina, a harmonia.



Figura 1 - Legenda para a análise (Elaboração do Autor).

Parte inicial - Introdução

A Introdução do “Cateretê” é bem ritmada e possui 24 compassos que podemos dividir em quatro frases. A primeira frase possui quatro compassos, na qual o motivo rítmico, que também pode ser chamado de ostinato, é apresentado pela primeira vez em uma tessitura média que chamaremos de voz do meio. Já a segunda frase apresenta oito compassos e é o momento que entra a melodia em uma tessitura aguda junto do ostinato. A terceira frase também possui oito compassos, na qual há a repetição da melodia com uma modificação que caminha para a frase final. A quarta frase é o desfecho da introdução, ela apresenta o mesmo motivo rítmico do início, só que agora em uma tessitura grave, que chamaremos de baixo.

to Paulo Martelli

SUITE BRASILEIRA No. 4

Sergio Assad

1. Cateretê

Relaxado
Relaxed ♩=98

INTRO. Si maior

p *mi p mi*

Ostinato

Ligados

sim.

Melodia

mf

f *sf*

Toque Misto

5

Figura 2 - Partitura da *Suíte Brasileira N° 4* de Sérgio Assad - Introdução, compassos 1 a 24 (Assad, 2016, p.3).

Ao nos debruçarmos sobre o ostinato é possível constatar que ele é feito pela voz do meio (destacada em amarelo na Figura 2), a partir de duas notas Si, em regiões diferentes, um Si preso, na quarta corda do violão, e o Si com corda solta na segunda corda do violão. As notas com cordas presas são indicadas pelo uso de ritmos com as hastes voltadas para baixo e ocorrem, majoritariamente, no início dos tempos. Essa diferença faz com que haja dois timbres diferentes da mesma nota, criando uma sonoridade específica ao ostinato. Podemos associar essa sonoridade, da corda solta e presa ao da *campanella* que é bastante utilizada na viola caipira (Pinto 2008, p. 137). Outra característica dele é a presença da articulação *staccati* (representado como um ponto acima da nota), que diminui a duração dela. Essa articulação, proposta pelo autor, traz uma sonoridade mais percussiva para a introdução.

É possível dizer que a melodia da Introdução (destacada em roxo na Figura 2) ocorre sobreposta ao ostinato a partir do compasso cinco até o compasso 20, com o uso do ritmo de notas longas: semínimas, mínimas e mínimas resultantes da ligação de duas semínimas.

Já a tessitura do baixo (destacado em rosa na Figura 2) entra a partir do compasso 21 até o final da introdução, no compasso 24. Nessa parte há o mesmo motivo rítmico, o ostinato, com a mesma nota realizada em toda introdução, mas, agora, uma oitava abaixo.

Na Introdução é possível observar vários recursos idiomáticos (destacados em verde na Figura 2) como a utilização da nota Si em duas regiões, presa e solta, utilizada no ostinato. O uso de notas presas e notas resultantes de cordas soltas é um recurso bastante utilizado no instrumento violão. Além disso, o ostinato da introdução possui muitos ligados ascendentes, sempre no começo de cada compasso. Também é possível observar, no compasso 20, o toque misto, quando um dedo da mão direita toca uma ou mais notas ao mesmo tempo. No caso, o dedo que executa é o anular que sobe atacando notas presas e soltas que, ao final, resultam em um acorde que é sustentado por mais dois compassos.

Parte A

A parte A do “Cateretê” também apresenta uma característica mais rítmica, assim como na Introdução, mas, aqui, a melodia já é apresentada logo de início. Esta parte possui 16 compassos que podemos dividir em quatro frases de 4 compassos cada, semelhantes a estrutura do período (Almada 2006, p. 16). A primeira frase é do compasso 25 ao 28 que apresenta o enunciado principal. A segunda frase é o contraste do compasso 29 ao 32. Depois, há a repetição do enunciado principal, do compasso 33 ao 36. Na sequência, há o desfecho que, nos dois primeiros compassos, 37 e 38, apresenta o início do contraste e, logo em seguida, um elemento final para se conectar com a próxima parte da música.

Em sua textura, é possível observar na parte A três vozes: a mais aguda, que conduz a melodia; a voz do meio, que conduz a harmonia e por outras vezes o ostinato; e a voz mais grave, caracterizada pelo baixo.

Figura 3 - Partitura da *Suíte Brasileira Nº 4* de Sérgio Assad - Parte A, compassos 25 a 40 (Assad, 2016, p. 3 - 4).

Em relação à melodia da peça (destacada em roxo na Figura 3) é possível afirmar que ela possui um caráter mais ritmado *slightly accentuated* (levemente acentuado), indicado pelo uso dos acentos nas semicolcheias e colcheias. Outro elemento que é possível observar é o motivo rítmico da melodia na primeira frase, a estrutura rítmica dos dois primeiros compassos é idêntica aos dois compassos seguintes. Estruturas simétricas dentro de uma frase são conhecidas por semi-frases (Almada, 2006), e subdivididas em 2 compassos cada.

Já a voz do meio (destacada em amarelo na Figura 3) varia entre o ostinato, próximo ao da introdução, e o complemento da harmonia. Por vezes, ela faz parte do acorde bloqueado (quando, na partitura, as notas que formam o acorde são empilhadas uma em cima da outra), por outras faz parte do acorde arpejado (quando as notas são tocadas uma a uma em sequência). Quando essa voz faz o ostinato, é idêntico ao da introdução, na nota Si. Esse ostinato acontece nas pausas da melodia.

O baixo (destacado em rosa na Figura 3) mantém a maior parte em um mesmo motivo rítmico: uma colcheia pontuada e uma semicolcheia ligada em uma semínima, um padrão muito encontrado na música brasileira.

Como dito anteriormente, do compassos 33 ao 36 (destacando com uma caixa azul na Figura 3) é a repetição idêntica do enunciado principal. Logo em seguida, nos compassos 37 e 38 (também destacado com uma caixa azul na Figura 3) acontece a repetição idêntica dos dois primeiros compassos da frase de contraste, mas agora indo para o desfecho final da música.

No desfecho, nos dois últimos compassos (39 e 40), é possível observar um elemento conector (destacado com uma caixa azul na Figura 3) que finaliza a parte A e se liga a B. Esse

elemento permanece em notas mais graves da escala de Si maior, porém ainda há a marcação do baixo no primeiro tempo de cada compasso.

Em relação às características tradicionais do “Cateretê”, podemos observar a releitura dos ponteados, marcados pela melodia dobrada em terças, a utilização frequente das cordas soltas nos ostinatos e a harmonia, que percorre, na maior parte deste trecho, entre os graus I, IV e V. Esses são elementos comuns que caracterizam este ritmo (Pinto 2008, p. 137).

Já os idiomatismos (destacados em verde na Figura 3) presentes na parte A são os ligados ascendentes na melodia (compassos 25, 27 e 31), na voz do meio, principalmente nos ostinatos (compassos 26, 27 e 30) e também no elemento conector (compassos 39 e 40).

Parte B

Diferente da parte A, a parte B possui um caráter mais melódico, “cantado”, indicado pela expressão *singing* na partitura. Outra diferença também acontece na estrutura. a parte B também possui 16 compassos que podemos dividir em quatro frases de quatro compassos cada, mas não possui a construção de frases exatamente igual a estrutura do período (Almada, 2006, p.16). A primeira frase, o enunciado, acontece do compasso 41 ao 44, depois a segunda frase é o contraste que acontece do compasso 45 ao 48. Já a terceira frase, diferente da parte A, é a repetição do contraste com pequenas modificações, do compasso 49 ao 52, em seguida, emenda o desfecho que é construído pela primeira parte do contraste e um elemento final para conectar com a próxima parte da música.

Em relação à textura da parte B, é possível dizer que ela é semelhante à parte A, porque nela também ocorre a três vozes: a voz mais aguda na melodia; a voz do meio como complemento da harmonia e agora também no contracanto; e a voz mais grave no baixo.

Figura 4 - Partitura da *Suíte Brasileira Nº 4* de Sérgio Assad - Parte B, compassos 41 a 58 (Assad, 2016, p. 4 - 5).

Diferentemente da parte A, a melodia de B (destacada em roxo na Figura 4) não é tão ritmada, pois utiliza, por vezes, colcheias em seqüência ascendente e, por outras vezes, duas mínimas ligadas, notas longas que trazem a características de frases mais cantadas (*singing*).

A voz do meio (destacada em amarelo na Figura 4) ora conduz a harmonia em acorde blocado no começo do compasso, acompanhando a melodia, ora conduz a harmonia no acorde arpejado. Quando a voz do meio não faz o complemento da harmonia, ela faz o contracanto (melodia secundária) que é elaborada polifonicamente em notas longas da melodia.

O baixo (destacado em rosa na Figura 4) continua com a mesma rítmica da parte anterior, mas com algumas pequenas variações. Ao invés de ser uma colcheia pontuada e uma semicolcheia ligada em uma semínima, como na parte A, eventualmente a semínima é retirada e acrescentada mais uma semicolcheia e uma colcheia pontuada ao final, como nos compassos X e X.

Assim como no final da parte A, o final dessa parte também apresenta o elemento conector (destacado com uma caixa azul na Figura 4). A diferença aqui é que ele aparece duas vezes, com poucas diferenças entre si. Ambos os elementos têm características próximas, possuem o ritmo parecido, porém, com algumas notas diferentes, mas sempre dentro da pentatônica de si maior. Dessa maneira, o primeiro elemento conector aparece na casa um, antes do ritornelo, como transição para o retorno da parte B. Já o segundo elemento conector aparece na casa dois, depois do ritornelo, para a transição com a próxima parte.

Por fim, os idiomatismos presentes nessa parte (destacados em verde na figura) também são os ligados ascendentes, como na parte A, e um acorde rasqueado no primeiro tempo do compasso 45. Este acorde não está escrito como um rasqueado, porém, é comum executar um acorde bloqueado com cinco notas na mão direita como rasqueado.

Parte C

A parte C possui bastante semelhança com a parte B, com apenas algumas modificações. Assim como a parte B, esta parte também possui um caráter mais cantado na parte da melodia e em relação à estrutura também vai possuir 16 compassos que podem ser divididos em quatro frases de quatro compassos cada. A única parte que se diferencia totalmente é a primeira frase que é o enunciado (compassos 59 ao 62). Já a segunda frase (compassos 63 ao 66) a terceira frase (compassos 67 ao 70) e o desfecho (compassos 71 ao 74) seguem quase as mesmas notas e a mesma estrutura, inclusive a repetição da segunda frase, que é contrastante, com pequenas variações em relação a parte B.

Em relação à textura, esta parte vai continuar mantendo as três vozes: a voz mais aguda conduzindo a melodia, a voz do meio conduzindo a harmonia e a voz mais grave conduzindo o baixo.

The image shows a musical score for Part C of Sérgio Assad's Suite Brasileira No. 4, measures 57-74. The score is in treble clef with a key signature of three sharps (F#, C#, G#). It features a melodic line (highlighted in purple) and a bass line (highlighted in pink). Annotations include 'Elemento conector' (connector element) in blue boxes, 'Repetição da melodia da parte B' (repetition of the melody from part B) in blue boxes, and 'Repetição da parte B' (repetition of part B) in blue boxes. Dynamics range from mp to f. Fingerings are indicated by numbers 1-4 in red and 5 in green. A 'C6' chord symbol is present at measure 60.

Figura 5 - Partitura da *Suíte Brasileira Nº 4* de Sérgio Assad - Parte C, compassos 57 a 74 (Assad, 2016, p. 5).

A melodia (destacada em roxo na Figura 5) na primeira frase tem uma característica bem melódica e aguda, já nas frases seguintes é possível observar uma melodia idêntica a da parte B. No primeiro momento, a melodia dos compassos 45 a 48 da parte B é retomada nos compassos 63 a 66 na parte C (destacada em azul na Figura 5), porém, com uma voz do meio diferente (destacado em amarelo na Figura 5). Enquanto que na parte B há uma divisão bem clara do baixo e do complemento da harmonia, dessa forma, nesta retomada (parte C), a voz do meio e o baixo serão feitos a maior parte por arpejos. No segundo momento, do compasso 67 a 72 (destacado de azul na Figura 5), as vozes são exatamente iguais aos compassos 49 a 54 da parte B.

Já no baixo (destacado em rosa na Figura 5), é possível observar um caminhar cromático por toda a parte C, com a manutenção do motivo rítmico, mesmo quando há arpejos.

Por fim, algumas modificações de digitação (destacadas em vermelho na Figura 5) foram feitas para melhorar o *legato* da melodia e preservar a ideia dos ligados desde o começo da parte.

Parte A'

Ao analisar parte A' é possível destacar que ela é praticamente idêntica a parte A, só há uma alteração nos ostinatos dos compassos 76 e 78 (destacado com uma caixa azul na figura), o compositor passou para o agudo com diferenças de notas. Na parte A o ostinato era feito sempre na nota Si ou o Lá indo para o Si, já na parte A' podemos observar outras notas fazendo o ostinato, como o Dó e o Sol, sempre na região mais aguda.

Figura 6 - Partitura da *Súte Brasileira Nº 4* de Sérgio Assad - Parte A', compassos 73 a 90 (Assad, 2016, p. 5 - 6).

Parte D

É nesta parte D que há uma referência direta ao cateretê original, em uma remissão à sonoridade da viola caipira, que é muito utilizada no acompanhamento dessa dança (Maia 2009, p.10). Inclusive, na própria partitura, o autor deixa claro a referência e escreve *like a viola caipira* (destacado com uma caixa azul na Figura 6). A estrutura dessa parte se difere das outras partes da música e também ao que Almada (2006) apresenta. Na parte C há 19 compassos. Se tentarmos dividir em frases de quatro compassos, na última frase haverá sete compassos. Não

há repetição em nenhum momento do enunciado principal. Portanto, esta parte não está estruturada como um período. Já em relação à textura, a voz mais aguda conduz a melodia e a voz média conduz o complemento da harmonia e o baixo.

Figura 7 - Partitura da *Suíte Brasileira Nº 4* de Sérgio Assad - Parte D, compassos 89 a 109 (Assad, 2016, p. 6).

Ao analisar a melodia dessa parte (destacada em roxo na Figura 7), é possível afirmar que ela possui uma tessitura mais aguda, atingindo até a casa 18 do violão na nota La#, presente do compasso 103 a 109. A voz do meio (destacada em amarelo na Figura 7) é caracterizada por conduzir a harmonia, em grande parte, com as notas soltas do violão Mi e Si. Já o baixo possui um padrão rítmico semelhante a outras partes da música (uma colcheia pontuada e uma semicolcheia ligada em uma semínima), porém, agora em uma tessitura média.

A parte D é o momento da música que o compositor mais utiliza dos recursos idiomáticos (destacados em verde na figura). Em toda a parte D ele utiliza as cordas soltas, Mi e Si (primeira e segunda corda do violão) em conjunto dos ligados descendentes, que acontecem

sempre no primeiro e no segundo tempo de cada compasso. Outro recurso idiomático que o compositor utiliza é o paralelismo horizontal, ou seja, o uso da mesma forma para deslocar os acordes horizontalmente no braço do instrumento. E, para finalizar, há um rasqueado no último compasso (109).

Esse padrão da melodia bem mais aguda, a voz do meio com cordas soltas em conjunto dos ligados e o baixo também mais agudo se repete em toda a seção D. E é o conjunto de todos esses elementos que remete a sonoridade da viola caipira (*like a viola caipira*).

Parte C

É possível dizer que esta parte é a repetição da parte C sem nenhuma alteração, inclusive, com o uso do elemento conector ao final.

Figura 8 - Partitura da *Suíte Brasileira Nº 4* de Sérgio Assad - Parte C, compassos 110 a 125 (Assad, 2016, p. 6 - 7).

Parte A''

No Cateretê, a parte A'' é a repetição da parte A', porém, a única diferença é a mudança na posição dos ostinatos, que antes ocorria na primeira frase da melodia e agora irá ocorrer na segunda repetição da melodia, nos compassos 135 e 137 (destacado com uma caixa azul na Figura 9).

126 *slightly accentuated* Levemente acentuado

130

134 *Ostinato no agudo* *Ostinato no agudo*

138 *Elemento conector*

DO 1017

Figura 9 - Partitura da *Suíte Brasileira Nº 4* de Sérgio Assad - Parte A', compassos 126 a 141 (Assad, 2016, p. 7).

Final

O final do movimento “Cateretê” acontece entre os compassos 142 e 170. Ele possui uma característica bem ritmada na qual alguns elementos que já foram apresentados anteriormente nas outras partes são retomados. A estrutura desta parte tem 28 compassos e é possível dividir pela estrutura do período de Almada, com apenas o final diferente. A primeira frase, o enunciado principal, acontece do compasso 142 a 145, com uma estrutura rítmica simétrica que pode ser dividida em duas semi frases de dois compassos cada. A segunda frase, o contraste, acontece do compasso 146 a 149, e, logo em seguida, acontece a repetição do enunciado, com pequenas modificações. Depois acontece o desfecho, do compasso 150 a 170, que é marcado pela repetição dos dois primeiros compassos do contraste (característica que aconteceu em outras partes da música) para depois entrar de fato no desfecho que é prolongado por repetições de arpejos de acordes.

Em relação à textura, ela apresentará três vozes entre os compassos 142 a 156, momento em que a linha da melodia estará presente. Já entre os compassos 156 a 170, a textura será de duas vozes apenas, o baixo e a voz do meio que complementa a harmonia por meio de arpejos.

The image shows a musical score for the final of Sérgio Assad's Suite Brasileira No. 4, measures 142 to 171. The score is in treble clef with a key signature of three sharps (F#, C#, G#). It features a melodic line in purple and a rhythmic ostinato in yellow. Various dynamics like *f*, *mf*, and *mp* are indicated. Chord diagrams for IV, V, VI, VII, and I are shown. Specific techniques are highlighted: "Arpejo em F#sus4(9)" in green, "DO 1017" in blue, "Harmônico" in yellow, and "Nota percussiva" in pink. The piece ends with *ff secco* and "lh. only".

Figura 10 - Partitura da *Suíte Brasileira Nº 4* de Sérgio Assad - Final, compassos 142 a 171 (Assad, 2016, p. 8).

A melodia (destacada em roxo na Figura 10), vai possuir o mesmo padrão rítmico do que já foi apresentado anteriormente na parte A. Ou seja, ela é uma melodia com uma característica mais ritmada em semicolcheias e colcheias marcada pelo uso dos acentos.

A voz do meio (destacada em amarelo na Figura 10) vai retomar um elemento bastante utilizado em quase toda a música, o ostinato. Ele vai aparecer, como na parte A, entre as pausas da melodia, mas agora ele também vai estar presente junto com a melodia.

O baixo (destacado de rosa da Figura 10), na maior parte do tempo, também possui a mesma rítmica de outras partes que já foram apresentadas anteriormente: uma colcheia pontuada e uma semicolcheia ligada em uma semínima (às vezes colcheia e pausa de colcheia). É possível observar esse motivo rítmico do baixo acontecendo entre os compassos 142 a 161.

As características tradicionais do Cateretê também são retomadas: podemos observar a melodia dobrada em terças (releitura dos ponteados), a utilização das cordas soltas nos ostinatos e a harmonia que percorre, na maior parte deste trecho, entre os graus I, IV e V.

Em relação aos recursos idiomáticos, o compositor também apresenta vários nesta parte da música (destacados em verde na Figura 10). O primeiro são os arpejos, mas o destaque principal fica para o arpejo dos compassos 162 a 168, nos quais o compositor se utiliza de notas soltas do violão. Os outros idiomatismos presentes são os ligados ascendentes e descendentes (como nos compassos 1, os harmônicos do compasso 168 e a última nota da música, no compasso 170, que é percussiva, tocada apenas com o martelar da mão esquerda).

Algumas modificações de digitações (destacadas em vermelho na Figura 10) foram feitas para melhorar o desempenho do trecho, preservar o *legato* da melodia, facilitar o acompanhamento e preservar a ideia dos ligados nos ostinatos.

Considerações finais

A partir da análise da estrutura e harmonia do “Cateretê” de Assad, foi possível observar que o movimento possui cinco partes que se repetem com algumas modificações: Introdução, partes A, B, C, A’, D, C, A” e Final. A maioria dessas partes possui uma construção de 4 frases, exceto a introdução e o período D, com enunciado principal, contraste, repetição do enunciado e desfecho final, assemelhando-se à estrutura do período proposto por Almada (2006). Além disso, a textura da obra se apresenta em melodia, voz do meio, que por vezes realiza o ostinato, por outras um contracanto e a harmonia, e o baixo.

Foi possível observar que Assad se apropria de muitas características do “Cateretê” tradicional, como a melodia dobrada em terças e a sonoridade do ponteados da viola na voz do meio, como nos ostinatos (Pinto 2008, p. 137). Mas é no período D, onde ele escreve “*like a viola caipira*” (como uma viola caipira), que Assad explora de fato a tradição do ritmo “Cateretê” (Maia 2009, p.10). A sonoridade da viola é resgatada através da tessitura mais aguda e os frequentes ligados descendentes para cordas soltas. Em relação aos idiomatismos, com base nos recursos idiomáticos de Kreutz (2014) e Scarduelli (2007), foi possível encontrar os seguintes na música: ligados ascendentes e descendentes, arpejos, toque misto, rasqueado, paralelismo horizontal, harmônicos e nota percussiva.

Por fim, foi possível observar que apesar da tonalidade de Si maior, a música foi, no geral, de execução muito tranquila e foram preservadas as ideias do compositor.

Referências

ALMADA, Carlos. A estrutura do choro. Rio de Janeiro: Da Fonseca Comunicação, 2006.

ASSAD, Sérgio. Suíte Brasileira Nº 4. Canadá: Doberman - YPAN, 2016. Partitura, 25 páginas.

Violão.

KREUTZ, Thiago. A música para violão solo de Edino Krieger: Um estudo do Idiomatismo Técnico-Instrumental e processos composicionais. 2014. Dissertação (Mestrado, Música). Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2014.

MAIA, Karine. Catira - a legitimação de uma comunidade por meio de uma tradição popular. 2005. Monografia (Pós Graduação, Turismo). Universidade de Brasília. Brasília, 2009.

PAULO MARTELLI (intérprete). Dedicatórias. São Paulo: Paulo Martelli [dist. Tratore], 2023. CD.

PINTO, João Paulo do Amaral. A viola caipira de Tião Carreiro. 2008. Dissertação (Mestrado, Música) - Universidade Estadual de Campinas. Campinas, 2008.

SCARDUELLI, Fabio. A Obra para violão solo de Almeida Prado. 2007. Dissertação (Mestrado, Música). Universidade Estadual de Campinas, Campinas. 2007.

THOMAS VILOTEAU (intérprete). A Song and Dance. França: Tigado Records, 2016, online.

Análise comparativa do Timing de três gravações do primeiro movimento da suíte *Koyunbaba Op.19* de Carlo Domeniconi

Lucas Rodrigues dos Santos
UNESPAR – *lucasrds931@gmail.com*

Resumo: Este estudo realiza uma análise comparativa do timing em três diferentes gravações do primeiro movimento da suíte *Koyunbaba Op.19* de Carlo Domeniconi. Utilizando o software Sonic Visualizer, foram extraídas e comparadas as variações temporais nas execuções, proporcionando reflexões sobre as abordagens interpretativas de cada músico, as gravações escolhidas foram de John Williams, Julia Schüler e Xuefei Yang. Os resultados revelam que as decisões interpretativas dos músicos em relação ao timing refletem o contexto cultural da obra e a própria bagagem musical, destacando a necessidade de estabelecer regularidades estruturais em peças com métrica irregular. A análise de gravações, quando realizada de forma crítica e fundamentada, contribui para a construção de uma identidade artística sólida.

Palavras-chave: *Koyunbaba*. Análise de gravações. Análise do timing.

Comparative Analysis of Timing in Three Recordings of the First Movement of the Suite *Koyunbaba Op.19* by Carlo Domeniconi

Abstract: This study conducts a comparative analysis of timing in three different recordings of the first movement of Carlo Domeniconi's suite *Koyunbaba Op.19*. Using the Sonic Visualizer software, temporal variations in the performances were extracted and compared, providing insights into the interpretative approaches of each musician. The chosen recordings were by John Williams, Julia Schüler, and Xuefei Yang. The results reveal that the musicians' interpretative decisions regarding timing reflect the cultural context of the work and their own musical background, highlighting the need to establish structural regularities in pieces with irregular meter. A critical and well-grounded analysis of recordings contributes to the development of a solid artistic identity.

Keywords: *Koyunbaba*. Recording analysis. Timing analysis.

Introdução

O presente trabalho tem como objetivo comparar e analisar as variações do *timing* nas gravações de John Williams, Julia Schüler e Xuefei Yang, do primeiro movimento da suíte *Koyunbaba Op.19*, de Carlo Domeniconi, a fim de compreender as diferenças interpretativas por meio da análise de dados objetivos em relação ao *timing*. Para a extração dos dados, foi utilizado o software Sonic Visualiser, uma ferramenta específica para a análise de gravações na pesquisa musicológica.

O termo *timing* é encontrado predominantemente na bibliografia estrangeira, e tem surgido como uma forma de se referir ao estudo das nuances agógicas, aludindo às durações de cada nota ou outras entidades derivadas, como o agrupamento de notas em diferentes níveis organizacionais, (GABRIELSSON, 2003, apud ABARZUZA, 2018).

Essa pesquisa surgiu de um interesse em encontrar referências que contribuíssem para a elaboração da ideia interpretativa de *Koyunbaba*, visto que a partitura da obra apresenta poucas indicações de tempo, ritmo, dinâmica e expressão, além de possuir uma linguagem própria da música anatolia, que foge a formação musical tradicional.

Foram visitadas as pesquisas de Harries (2014); Radovanlija (2020); Walidaine (2020); os quais elucidaram questões estilísticas sobre Domeniconi, a influência da música turca e a análise estrutural de Koyunbaba. A respeito da construção interpretativa, foram observadas novas e importantes fontes, a masterclass sobre Koyunbaba realizada pelo próprio compositor e sua aluna Julia Schüler (2023), e a masterclass de Aniello Desiderio (2023), relatando sua experiência com a obra e abordagem interpretativa.

Para este trabalho, a análise de gravações é utilizada como suporte para a construção da performance, não com o intuito de replicar estilos, mas para investigar as características e soluções individuais dos intérpretes. Essa abordagem permite identificar convenções, aspectos estilísticos, técnicas de execução e “sotaques”, comumente associados a obras que possuem elementos culturais característicos de determinadas regiões. Ao enfatizar a importância de uma interpretação genuína, Gerling (2008, p. 8) observa que “compreender o que faz uma execução ‘original’, ao invés de copiar, pode contribuir para que um executante formate seus valores, gostos e informe sua intuição estética, que, por sua vez, poderá levar a um estilo individual”.

Gerling (2008), também comenta que elementos como articulação e dinâmica são difíceis de quantificar, mas as variações de tempo são mensuráveis com maior precisão na análise computacional. Por esse motivo e principalmente pela escassez de pesquisas sobre o assunto em torno de *Koyunbaba*, dedicamos esse trabalho a analisar apenas as variações de tempo e inflexões rítmicas, a qual trataremos como *timing*. Para Santos (et al, 2012), o termo *timing* pode ser traduzido como “inflexões rítmicas”, que são curtos desvios realizados na expressão das estruturas rítmicas de uma obra, que geram características individuais na realização da performance musical. Segundo os autores (2012, p.150). “As inflexões rítmicas, quando deliberadas e intencionais, ocorrem graças à manipulação da velocidade relativa entre os eventos nas estruturas temporais, mantendo as proporções da subdivisão métrica e tendo a expressividade como objetivo”. Que, em contexto de análise, pode revelar indícios de como o intérprete compreende, organiza e gerencia o deslocamento das frases no tempo. Os autores ainda comentam que o uso deliberado de pequenos desvios de *timing* com foco na expressividade na execução musical, podem ser justificados por vários fatores, como padrões intervalares, fraseado, conhecimento harmônico, tonalidade, aspectos específicos composicionais de expressão, critérios de julgamento, entre outros.

Carlo Domeniconi e *Koyunbaba*

Carlo Domeniconi nasceu em 1947, na cidade de Cesena, ao norte da Itália. Iniciou seus estudos no violão aos 13 anos no Conservatório Rossini, sob orientação da violonista italiana Carmen Lezi Mozzani, neta do conhecido violonista clássico e luthier italiano Luigi Mozzani. Aos 17 anos, Domeniconi mudou-se para Berlim, na Alemanha, onde estudou composição com Heinz-Friedrich Harting na *Berliner Hochschule für Musik*, atual Universidade de Artes de Berlim, onde mais tarde tornou-se professor (HARRIES, 2014). Paralelamente, entre os anos de 1977 e 1980, foi chefe do departamento de violão clássico no Conservatório de Istambul, na Turquia, o que contribuiu principalmente para a sua assimilação dos estilos musicais turcos, indianos e árabes (SÖNMEZLER, 2013). Desde o início de sua carreira composicional, Domeniconi buscou inspiração e referências musicais de diferentes culturas, especialmente a “música anatólica”. Em uma entrevista realizada em 2005, em Istambul, Domeniconi comenta sobre:

A Anatólia está geograficamente aberta tanto para o Oriente quanto para o Ocidente. Como ocidental, eu não me senti um estrangeiro, e pude abraçar toda a riqueza do Oriente. A música clássica turca esconde tesouros musicais tremendos para um violonista, e a música do saz e do oud inclui melodias cativantes. (ÇATALTEPE, 2005, apud RADOVANLIJA, 2020)

O compositor explica que *Koyunbaba* é o nome de uma vila localizada na região da Anatólia, na península de Bodrum. Domeniconi conta que é uma região árida, rochosa, e de fortes ventos, de uma natureza selvagem e ambígua, bruta e bela. Em especial, relata a existência de uma caverna ao topo de um morro é possível entrar “nos olhos” dessa caverna, sentar e admirar a beleza do mar e toda a natureza ao redor de *Koyunbaba*. O nome tem origem turca e pode ser traduzido como “*Köyün*” - Ovelha e “*Baba*” - Pai, O pai das ovelhas, ou seja, o pastor. Esse nome também se refere a uma figura mística e religiosa do santo *Köyün Babá*, um importante líder local que viveu entre os séc.XIII e XIV e que teve seu túmulo colocado naquele solo, tendo então, em homenagem, o seu nome dado para a região (MORRIS, 2006; DOMENICONI, 2023).

A suíte *Koyunbaba* foi composta durante a estadia de Domeniconi em Istambul, onde recebeu forte influência da música modal anatólia, tendo contato com instrumentos locais, como o *Saz* e o *Oud*, e o sistema musical microtonal. Em Istambul Domeniconi tocava *Koyunbaba* de forma improvisada, fazendo uma música “viva”, em constante transformação, característico do processo criativo do compositor (HARRIES, 2014; RADOVANLIJA, 2020). Em 1985 recebeu um convite para gravá-la em Berlim, na Alemanha, e desde então se tornou a versão oficial.

Para Desidério (2023) *Koyunbaba* não é apenas um fato em uma história, é uma atmosfera de vivências, e que a cada vez que a obra é tocada uma nova história também é contada.

Uma das principais características de *Koyunbaba* é o seu sistema de *scordatura* (figura 1), em que o instrumento é afinado como um acorde de Ré menor aberto, com as cordas ordenadas da seguinte forma: 1-Fá, 2-Ré, 3-Lá, 4-Ré, 5-Lá e 6-Ré, uma referência direta ao *saz* (ou *baglama*) e ao *oud* turco. Domeniconi também sugere uma segunda possibilidade de *scordatura*, em Dó# menor aberto, sendo a segunda opção a mais aconselhável, evitando o excesso de tensão nas cordas 2 e 3, e ao próprio instrumento em geral.

The image shows a musical score for the first movement of 'Koyunbaba' by Carlo Domeniconi. The title is 'Koyunbaba Suite für Gitarre (op. 19) I'. The tempo is 'Moderato'. The score is for guitar and includes a scordatura section at the beginning, where the strings are tuned to F, D, A, D, A, D. The score shows the first six measures, including trills and other musical notations. The composer's name 'Carlo Domeniconi 1985' is also present.

Figura 1: Partitura *Koyunbaba* primeiro movimento *Moderato*, compassos 1-6. Scordatura e Quiálteras.

Esse sistema de afinção, possibilita efeitos de batimentos gerados pela diferença de microtons entre os pares de cordas afinadas em uníssono ou oitavas.¹ Desidério (2023) aponta que esta afinção faz de *Koyunbaba* uma obra altamente idiomática, e que torna o violão um instrumento mais potente, com novas possibilidades de execução. Corrêa (2013, p.2) aponta que a mudança traz novas possibilidades composicionais, gerando novas formas de acordes, escalas, mecanismos de digitação, dedilhados e gestos. Santos (et al, 2012) indicam em seus estudos que, a cinemática gestual, acurácia técnica e escolhas de digitação, também influenciam diretamente as variações deliberadas de *timing*.

Metodologia de Análise

Para a realização das análises, foram escolhidas três gravações do primeiro movimento da suíte *Koyunbaba Op.19*. Os critérios de seleção das gravações foram: 1. A fidelidade à partitura (edição *Margaux*, 2002); 2. A excelência em relação ao domínio técnico e amadurecimento artístico; 3. O histórico de trabalho colaborativo com o compositor ou que

¹ O efeito de batimentos na acústica ocorre quando dois tons próximos, mas com frequências ligeiramente diferentes, são tocados simultaneamente. Esse fenômeno é percebido como uma pulsação ou variação periódica na amplitude do som,

tenham contato extensivo com seu estilo ou obra; 4. Utilização de gravações realizadas em estúdio.

Violonista	Álbum/EP	Ano de Publicação
John C. Williams	The Guitarrist	1998
Julia Schüler	Koyunbaba Op.19	2023
Xuefei Yang	X Culture	2023

Tabela 1: Relação das gravações. Nome do violonista, nome do álbum, ano de publicação da gravação, atalho para o link de acesso a gravação no youtube.

As gravações serão analisadas até o último compasso (62), que compreende todo o texto musical, desconsiderando o material posterior a indicação *dal segno al Fine*, pelo fato de existirem diferentes escolhas estruturais de execução entre os intérpretes.

Sonic Visualiser

Sonic Visualizer é um software de licença livre, distribuído e desenvolvido pelo Centre For Digital Music (C4DM) da Queen Mary University de Londres, permitindo visualizar e extrair diferentes parâmetros de uma onda sonora, gerando gráficos de tempo, duração, dinâmica, espectrogramas e gráficos de frequência (CUARTAS et al., 2019), como no exemplo em seguida (figura 2), sendo de grande utilidade para a análise computacional da música gravada e para a musicologia digital. O software possibilita a implementação de ferramentas e plugins de desenvolvedores independentes, além de exportar os dados para que sejam interpretados por outros programas. Outra qualidade é a redução da velocidade de reprodução da gravação, em até 12,5% sem alterar outros parâmetros, tornando possível a correção manual de onsets e garantindo a precisão dos dados para a análise do tempo (ABARZUZA, 2018, p.84 e 85).



Figura 2: Sonic Visualiser. Imagens da coleta e análise de dados.

Análise Comparativa

Na Tabela 2, são apresentados os dados iniciais que incluem o pulso médio, medido em batidas por minuto (bpm), e a minutagem, que indica a duração das gravações analisadas. Essas duas grandezas são inversamente proporcionais: quanto maior o bpm, menor a duração do trecho musical. Esses dados servem para estabelecer uma expectativa sobre o andamento musical na performance. Quando o andamento se desvia, seja para mais ou para menos, espera-se uma compensação temporal, seja no mesmo discurso musical ou em um trecho subsequente.

	Pulso médio	Minutagem (62 compassos)
Williams	113 bpm	2'47"
Schüler	137 bpm	2'33"
Yang	112 bpm	2'57"

Tabela 2: Dados sobre pulso médio em bpm (batidas por minuto) e minutagem da gravação.

Para melhor compreensão da linha temporal apresentada nos gráficos, foi elaborada uma proposta sintética da organização estrutural deste movimento (tabela 3). Nessa proposta, as seções A e A' correspondem à abertura da obra, enquanto B e B' formam um arco de desenvolvimento melódico, seguido pelos momentos de máxima tensão, saturação motívica e resolução. C é uma seção de contraste rítmico e harmônico, enquanto D e E são reexposições, sendo D uma transposição de A e E uma variação com indicativo de finalização.

Seção	A	A'	B	B'	C	D	E
Compasso	1-6	7-12	13-23	24-38	39-49	50-55	56-62
Onset	1-24	25-48	49-96	97-167	168-207	208-233	234-265

Tabela 3: Organização das seções por letra, compasso e número do *onset*.

A figura 3 apresenta a média aritmética de pulsos por minuto em cada seção. Observa-se que os três intérpretes optam por iniciar a música em um andamento mais lento, abaixo das médias previamente registradas (Tabela 2). Williams e Schüler realizam uma aceleração gradual até atingirem o ápice na seção B', seguido por um contraste em C e um novo pico de energia em D. Embora Yang alterne entre diferentes andamentos, ela também conduz uma aceleração gradual até D. Entre as gravações, Schüler apresenta o maior contraste na flutuação do bpm médio entre B', C e D.

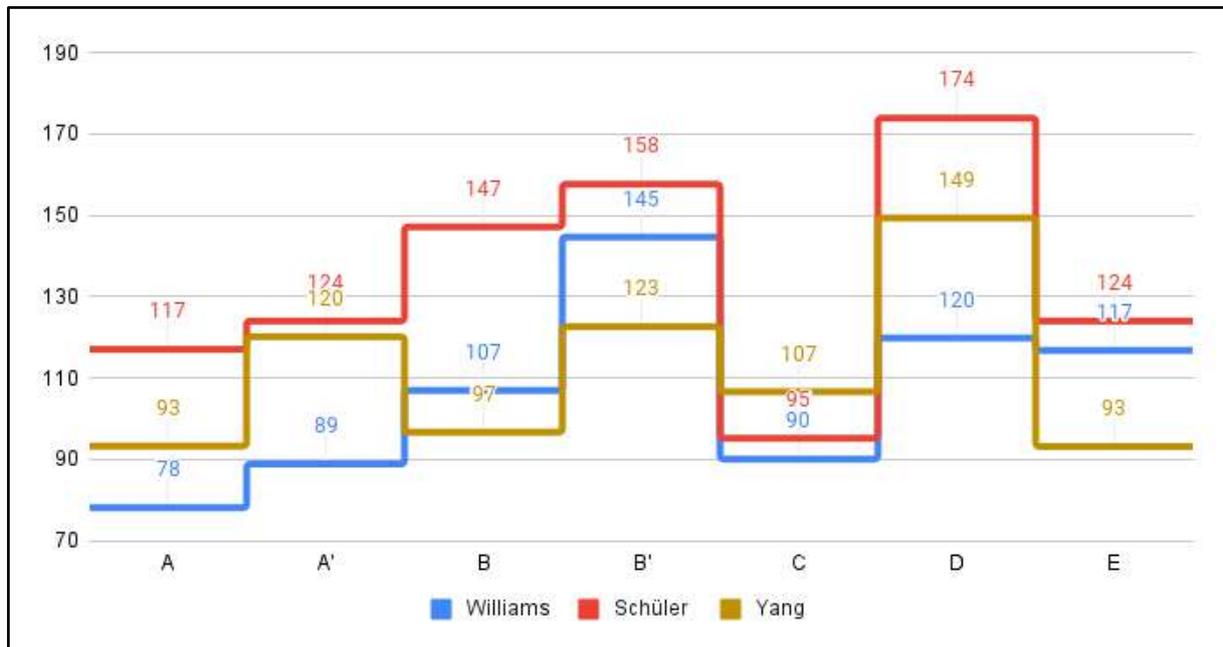


Figura 3: Seção x bpm. Média de pulsos por minuto em cada seção.

A partir da figura 4, é possível observar a métrica irregular, cuja consistência estrutural está alinhada aos arcos melódicos de tensão e relaxamento, claramente evidentes nos pontos de inflexão do gráfico. Como a obra possui um caráter essencialmente melódico, evocando o *saz* (*baglama*) e o estilo recitativo da música *anatolia*, o uso extensivo de rubatos e outros elementos de manipulação do tempo não compromete sua identidade. Pelo contrário, esses recursos reforçam tanto o caráter da obra quanto a individualidade interpretativa de cada músico.

Nas três gravações, notam-se variações de *timing* bastante marcantes em pontos específicos, onde cada inflexão sugere um novo direcionamento do discurso, mas que sempre converge de forma coesa ao final de cada seção. Essa característica decorre da escrita de Domeniconi, que estruturou a obra com ritardandos explícitos, prolongando as figuras rítmicas de maior valor. Esse efeito de alargamento é particularmente perceptível nos compassos 6, 12, 22, 23, 37, 38 e 49. Essa abordagem revela a intencionalidade do compositor em seccionar a peça, de maneira que esses momentos indiquem a conclusão de uma ideia e contribuam para a coesão geral da obra.

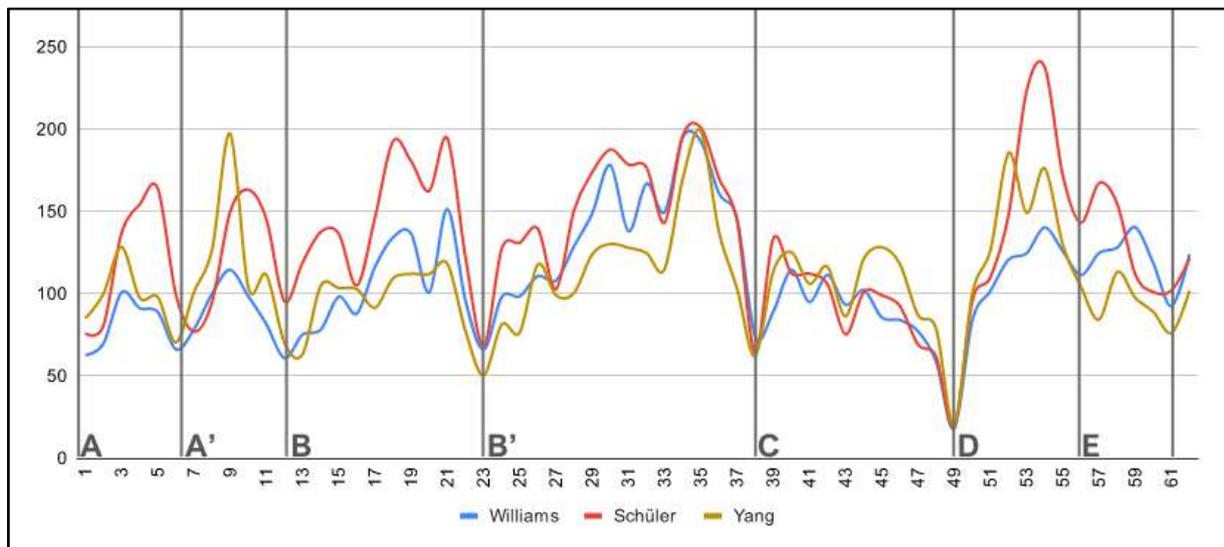


Figura 4: Compasso x bpm. Média de bpm por compasso em cada seção.

Na figura a seguir, observamos a seção de abertura A (compassos 1-6), representada por uma linha contínua, e sua repetição A' (compassos 7-12), indicada por uma linha pontilhada, comparando a variação de *timing* entre as repetições em cada gravação. A partitura correspondente pode ser visualizada na Figura 1 (p.11). Sonmezler (2013, p.30) explica que essa abertura é caracterizada pela referência ao *baglama* e pelo ritmo *aksak* presente nas quiálteras, formando o compasso composto 7/8 (2+2+3). Williams e Schüler optaram por utilizar rubatos, criando uma leve aceleração no início da frase e compensando no final. Yang, por sua vez, apresentou uma interpretação mais expressiva e contrastante em termos de *timing*, realizando a repetição A' de maneira significativamente mais rápida. No compasso 9, ela também introduziu uma ornamentação característica do *baglama*, evidenciando sua familiaridade com o gênero. É possível verificar que os três intérpretes realizam acelerações graduais nos três primeiros compassos e exploram o rubato ao final dos compassos 6 e 12.

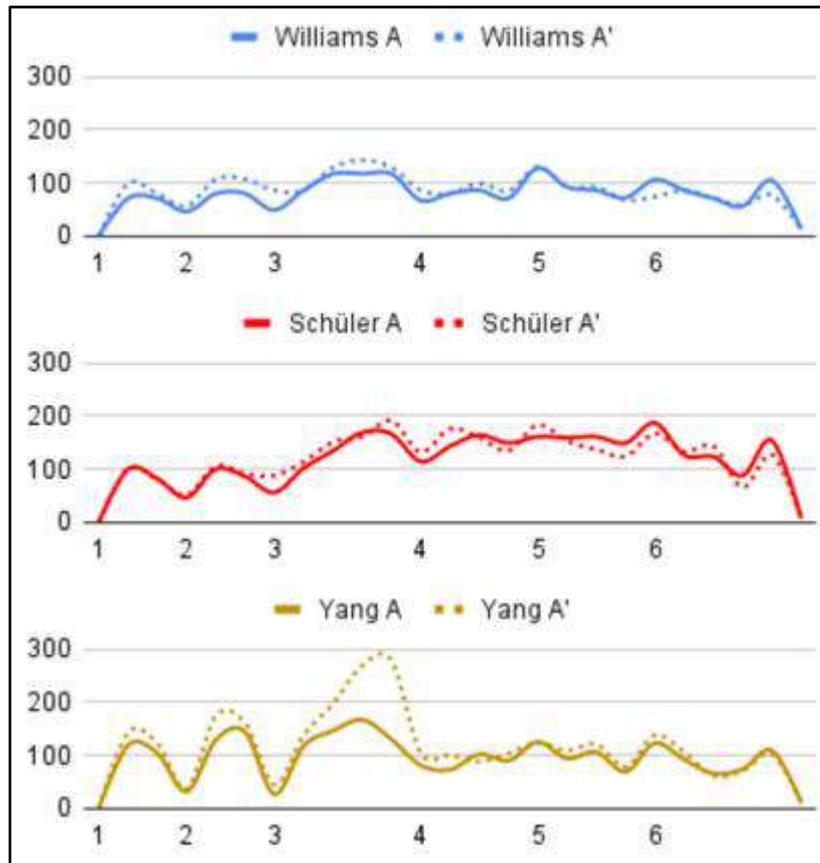


Figura 5: Compasso x bpm. Seção A (1-6) e A'(7-12).

Na figura a seguir, é possível observar o gráfico de aceleração entre os compassos 28 e 35, que correspondem ao final da seção B'. Esse trecho pode ser considerado um dos momentos de maior tensão da obra, caracterizado por um longo desenvolvimento melódico com uma sequência de motivos e contra-motivos que permanecem sem resolução. Isso gera uma densificação pela diminuição da distância intervalar entre os elementos, além da saturação motívica e da pedalização da nota Lá₆, que, no contexto harmônico, pode ser interpretada como uma quinta diminuta, uma nota de tensão.

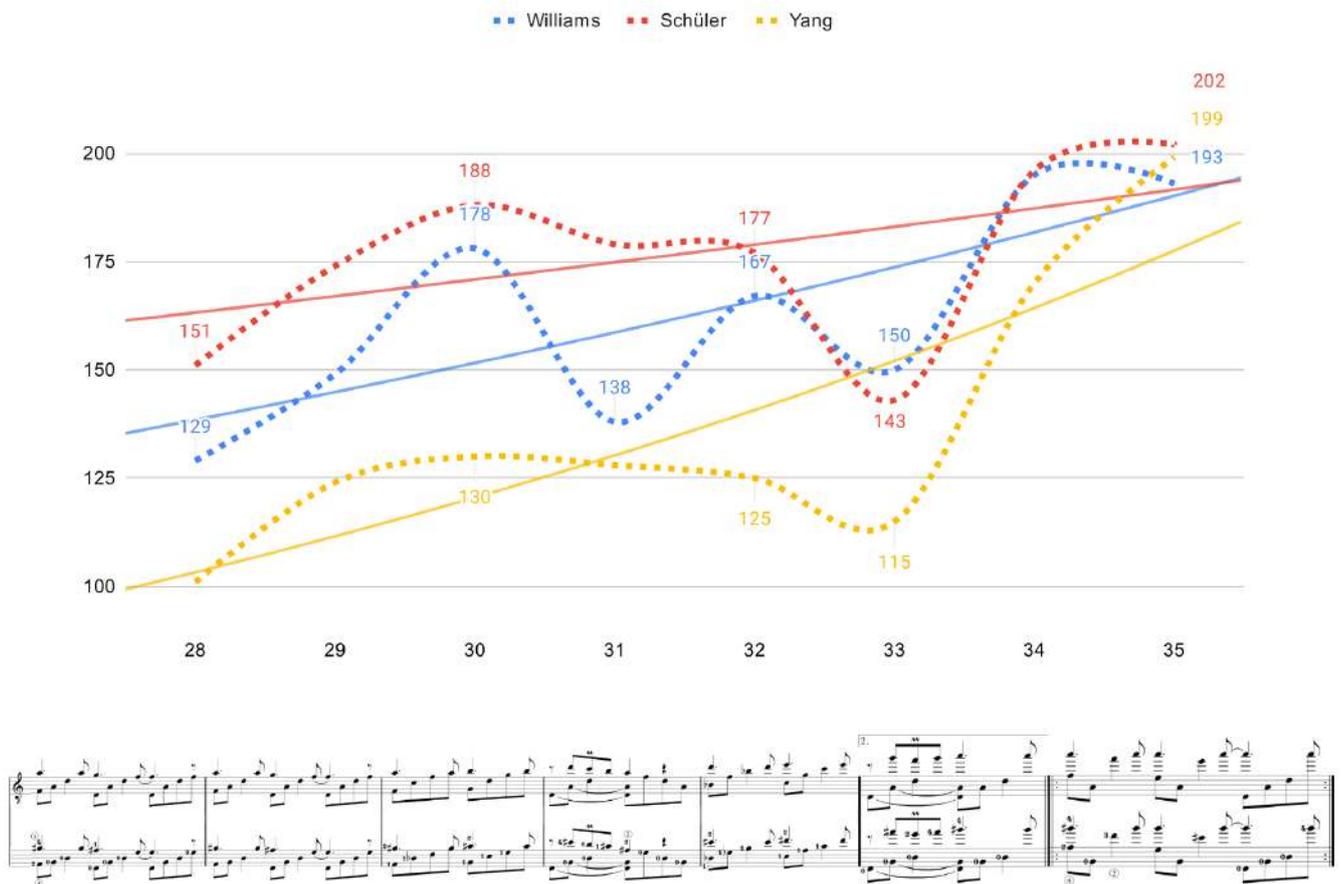


Figura 6: Compasso x bpm. Aceleração e linha de tendência. Partitura Koyunbaba Moderato, p.03. Compassos 28 a 35.

Através da linha de tendência (linha contínua), podemos perceber que os três intérpretes compartilham uma compreensão semelhante em relação à direcionalidade do discurso, além de concordarem em realizar o rubato no compasso 33, seguido por um acelerando mais expressivo nos compassos 34 e 35. Na linha tracejada, observamos que Williams e Schüler também executam rubato no compasso 31, sugerindo que esses rubatos (nos compassos 31 e 33) resultam da valorização expressiva dos ornamentos escritos, característicos do estilo. Apesar de Yang apresentar a maior amplitude entre o andamento inicial e final, Williams demonstrou maior uso das inflexões. Na figura 4, compassos 36-38, é possível observar a resolução da tensão acumulada anteriormente (compassos 28-35), marcada por um ritardando acentuado nos três intérpretes. Os compassos 33 e 37 fazem mais uma referência à música anatólia, evidenciada pela ornamentação e pelo ritmo aksak.

Por fim, temos a representação de compassos específicos da seção contrastante C. Os compassos 39, 41 e 43 são apresentados com uma série de três imitações motílicas transpostas, que descem de uma região mais aguda para uma mais grave, enquanto os compassos 44-49 consistem em repetições (ecos) e fragmentações do contra-motivo (compassos 40, 42, 44).

Comparando as gravações, podemos novamente visualizar uma concordância na direcionalidade do discurso, que apresenta uma desaceleração até a completa diluição do pulso. No entanto, é possível notar que Schüler e Yang realizam essa diminuição em duas etapas, de 39 a 43 e depois de 44 a 49, enquanto Williams só reduz o pulso a partir do compasso 46. Vale ressaltar que os três intérpretes estão em um andamento inferior à média, caracterizando esta como uma seção lenta.



Figura 7: Compasso x bpm. Desaceleração e linha de tendência. Comp. 39, 41, 43, 44, 46, 48 e 49.

Considerações Finais

Após a análise comparativa das gravações de John Williams, Julia Schüler e Xuefei Yang, foi possível identificar associações entre as decisões interpretativas dos executantes em relação ao timing e ao contexto cultural específico da obra. Em termos de visão macro temporal, observou-se uma concordância nas direções gerais no uso de *accelerandos* e *ritardandos*, refletindo uma tendência natural em movimentos ascendentes e descendentes. A natureza melódico-homofônica da obra, a *scordatura* empregada e a referência à música *anatolia* contribuem para um gesto musical horizontalizado, que reforça a sensação elementar de tensão e relaxamento, aparados pelas possibilidades de flutuação do pulso. Além disso, as interpretações dos *ritardandos* explícitos, escritos pelo compositor com o uso do prolongamento das figuras, e o destaque expressivo nas ornamentações foram igualmente consistentes. Dado que a peça apresenta métrica irregular e poucas indicações de expressividade, é crucial observar atentamente as indicações do compositor para estabelecer regularidades estruturais, mesmo que de forma seccional. Esta compreensão é fundamental para uma manipulação coerente do *timing*.

São diversas as diferenças interpretativas, mas algumas características de cada violonista podem ser destacadas em uma abordagem qualitativa. Em Williams, observou-se uma abordagem muito controlada do tempo rubato, caracterizada por uma compensação precisa do “tempo roubado” e uma manipulação cuidadosa do pulso em materiais repetidos, com acelerações e desacelerações medidas e proporcionais, demonstrando um controle rigoroso sobre o pulso interno. A gravação de Schüller, por outro lado, revela uma interpretação mais instável e enérgica, com um pulso mais acelerado e de caráter contrastante, onde cada frase ou período possuem um discurso próprio, porém com início e fim bem definidos. Já a interpretação de Yang é mais lenta e introspectiva, com um uso notável de rubatos e inflexões microestruturais, especialmente em pequenos conjuntos de notas, como ornamentações, acordes e quiálteras. Vale destacar que tanto Schüller quanto Yang aplicam rubatos nos baixos, frequentemente atrasando ou adiantando a relação do baixo com a melodia, que contribuem para a fluidez da obra reforçando a característica do pulso flutuante e a métrica irregular.

A utilização da análise de gravações como ferramenta para a construção interpretativa deve ser conduzida por um olhar crítico e fundamentado em referências sólidas, permitindo uma justificativa consistente do material analisado. Do contrário, corre-se o risco de simplesmente replicar execuções sem valor formativo significativo. Como afirma Gerling (2008), “Compreender o que faz uma execução 'original', ao invés de copiar, pode contribuir para que um executante forme seus valores, gostos e informe sua intuição estética”, visando à construção de uma identidade artística sólida.

No que se refere ao uso do software Sonic Visualiser para obtenção e análise de dados, embora o processo de extração possa ser relativamente lento e exija prática até o refinamento satisfatório do método, ele se mostrou uma ferramenta bastante potente para a pesquisa musicológica e ideal para a análise de timing em obras para violão.

Espera-se que este artigo sirva como ponto de partida para pesquisadores interessados na análise comparativa de gravações, no estudo de timing, violonistas que busquem interpretar *Koyunbaba* ou que estejam à procura de bibliografia especializada sobre Carlo Domeniconi e sua obra *Koyunbaba*. Este trabalho ainda demanda de pesquisas futuras para ser aprofundado. Isso inclui a possibilidade de explorar diferentes formas de visualização dos dados macro e microestruturais das gravações, expandindo a análise para os demais movimentos da suíte *Koyunbaba* e incluindo uma amostragem mais ampla de gravações e interpretações. Dessa forma, os dados obtidos poderão ser enriquecidos e fornecer uma base ainda mais robusta para a compreensão das variáveis interpretativas e das dinâmicas temporais inerentes à obra.

Referências

- ABARZUZA, Igor Saenz . *La investigación del timing en la interpretación: el software como herramienta en el análisis de la música clásica tonal*. Universidad Pública de Navarra, Pamplona, Espanha, 2018.
- ÇATALTEPE, Ali. *Carlo Domeniconi Visiting Turkey: Interview*. Istanbul, 2005.
- CORRÊA, João Francisco. *A intertextualidade como mecanismo compositivo da linha estrutural do violão na obra Descaminhos*. In: CONGRESSO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA, 23., 2013, Natal. Anais... Natal: ANPPOM, 2013. Modalidade: Comunicação.
- CUARTAS, Marco Antonio Juan de Dios; CUETO, David Herradón; MÉNDEZ, Pablo Espiga; MARTÍN, Ana Lloréns. *Sonic Visualiser: tutorial de iniciación*. Madrid: Departamento de Musicología, Universidad Complutense de Madrid, 2019.
- DESIDERIO, Aniello. *Carlo Domeniconi - Koyunbaba taught Aniello Desiderio*. Tonebase Guitar (2023). Disponível em <https://www.tonebase.co/>. Acesso em: 12 ago. 2024.
- DOMENICONI, Carlo. *Koyunbaba*. 2. ed. Berlim: Edition Margaux, 2002.
- DOMENICONI, Carlo. *List of Works* (2010). Disponível em: <http://www.carlo-domeniconi.com/index.html>. Acesso em: 12 ago. 2024.
- DOMENICONI, Carlo. *I - The Introduction to 'Koyunbaba' // Masterclass with Composer Carlo Domeniconi*. 2023. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=xOPSOTv6hRg>. Acesso em: 12 ago. 2024.
- GABRIELSSON, Alf *Music performance research at the millennium*. Psychology of Music, Vol. 31, p. 221-270, 2003.
- GERLING, Fredi Vieira. *O tempo rubato na Valsa de Esquina no.2 de Francisco Mignone*. Claves. Universidade Federal da Paraíba, n.5, p. 7-19, 2008.
- HARRIES, Colin. *The Solo Guitar Music of Carlo Domeniconi: An Exploration of the Diverse Influences*. 2014. Dissertação (Mestrado em Artes) – Waterford Institute of Technology, Waterford, 2014.
- MORRIS, Tony. *Carlo Domeniconi Interview*. Programa Classical Guitar Alive, Radio Guitar Alive, 2006. Disponível em: http://www.guitaralive.org/playlist_06_2_21.html. Acesso em: 12 ago. 2024. Em áudio disponível em: <https://soundcloud.com/classicalguitaralive/carlo-domeniconi-on-koyunbaba>. Acesso em: 12 ago.
- RADOVANLIJA, Maja. *Two contemporary classical guitar composer-performers, Carlo Domeniconi and Dušan Bogdanović, and their work of synthesis*. Tese (Doutorado em Música) – Jacobs School of Music, Indiana University, Bloomington, 2020.
- SANTOS, R. T. A.; GERLING, C. C.; BORTOLI, A. L. *Modelagem matemática: ferramenta potencial para avaliação das inflexões rítmicas na realização musical de estudantes*. Revista da ABEM, Londrina, vol.20, n.27, p.149-162, jan-jun 2012.
- SÖNMEZLER, Ahmet. *Turkish musical influences upon Carlo Domeniconi's variations on an Anatolian folk song and Koyunbaba: implications for performance*. Tese (Doutorado em Artes) – School of Music, University of Arizona, Tucson, 2013

As *Tres piezas rioplatenses* de Máximo Diego Pujol: uma interpretação fundamentada na teoria das tópicas musicais

Maurício Machado Nunes

EMBAP/UNESPAR – *mauricio.m.nunes@hotmail.com*

Margareth Milani

EMBAP/UNESPAR – *margareth.milani@unespar.edu.br*

Fábio Scarduelli

EMBAP/UNESPAR – *fabio.scarduelli@unespar.edu.br*

Resumo. Este artigo apresenta o recorte de uma pesquisa que descreve o percurso interpretativo, fundamentado na Teoria das tópicas musicais, das *Tres piezas rioplatenses* do compositor argentino Máximo Diego Pujol. Com base nos elementos estilísticos presentes na obra, articulam-se diferentes possibilidades interpretativas. Destaca-se o idiomatismo do compositor baseado na fusão entre a música de concerto (música de tradição escrita) e gêneros musicais sugeridos nos três movimentos (tango, milonga e candombe). O arcabouço teórico-conceitual traz o entendimento da Teoria das tópicas musicais. Os dados resultantes da pesquisa apontam que tópicas musicais podem servir como lentes para desvendar camadas de significado e expressão presentes na música, fundamentando e enriquecendo a interpretação em um nível profundo de entendimento e expressividade.

Palavras-chave. Teoria das tópicas musicais. *Tres piezas rioplatenses* para violão solo. Máximo Diego Pujol. Interpretação.

The *Tres Piezas Rioplatenses* by Máximo Diego Pujol: An Interpretation Based on the Theory of Musical Topics

Abstract. This article presents an excerpt from a research project that describes the interpretative path, grounded in the Theory of musical topics, of the *Tres piezas rioplatenses* by the Argentine composer Máximo Diego Pujol. Based on the stylistic elements present in the work, different interpretative possibilities are articulated. The composer's idiomatic stands out based on the fusion of concert music (written tradition music) and musical genres suggested in the three movements (tango, milonga, and candombe). The theoretical-conceptual framework provides understanding of the theory of musical topics and the research results indicate that musical topics can serve as lenses to reveal layers of meaning and expression present in music, grounding and enriching the interpretation at a deep level of understanding and expressiveness.

Keywords. Theory of Musical Topics. *Tres piezas rioplatenses* for solo guitar. Máximo Diego Pujol. Interpretation.

Introdução

Este artigo apresenta o recorte de uma pesquisa que descreve o percurso interpretativo, fundamentado na Teoria das tópicas musicais, da suíte *Tres piezas rioplatenses* para violão solo do compositor argentino Máximo Diego Pujol. A obra, composta em 1991, é constituída por três movimentos contrastantes inspirados em danças: I. *Don Julián (Tempo di Tango - Allegro)*; II. *Septiembre (Andante)*; III. *Rojo y Negro (Candombe)*. Com base nos elementos estilísticos da obra, articulei possibilidades interpretativas, destacando o idiomatismo do compositor, a partir da investigação dos materiais composicionais da peça que resultam da fusão entre a música de concerto (música de tradição escrita) e os gêneros musicais da Região do Rio da Prata. A intenção desta abordagem foi perceber os elementos

musicais (signo e significado) e gerar uma interpretação da peça tendo como arcabouço teórico a Teoria das tópicas musicais. Esta teoria constituiu-se como uma ferramenta importante para entender a linguagem musical apresentada na partitura em um contexto musical abrangente, devido ao fato de que as *Três piezas rioplatenses* carregam uma importância histórica e cultural retratada através das danças (tango, milonga e candombe) pertencentes à cultura da Região do Rio da Prata.

O fenômeno interativo entre a música de tradição escrita e os gêneros da suíte é uma expressão clara do hibridismo em música, em que a mescla de diversas influências e tradições resulta em uma nova forma de arte que transcende suas origens individuais, pois processos híbridos transpassam as fronteiras tradicionais dos estilos, incorporando elementos diversos oriundos de diferentes gêneros, tradições ou técnicas e demonstrando como a fusão de estilos pode criar uma narrativa musical rica. Essa síntese de elementos permite uma exploração profunda da expressividade musical, trazendo à tona aspectos da emoção humana e da identidade cultural o que propicia um olhar expandido da partitura, transcendendo a decodificação dos signos e conectando espaços e culturas de maneira única e envolvente. Piedade (2011, p. 106) diz que o hibridismo em música se refere à imbricação de elementos estilísticos que sintetizam uma obra ou gênero musical e complementa explanando que o hibridismo evidencia a dinâmica interativa das tópicas musicais encontradas em composições e improvisações, e ressalta que a interdependência dos elementos musicais destaca como diversas expressões musicais se entrelaçam e influenciam umas às outras. Essa interação não só aumenta a complexidade musical, mas também ilustra como a combinação das tópicas gera novos significados e contextos dentro das obras, desafiando fronteiras e classificações rigidamente definidas. O pesquisador define o conceito de “fricção de musicalidades” como um fenômeno que examina os laços socioculturais através da interação entre várias expressões musicais. Ele observa que essa dinâmica possibilita que essas expressões convivam sem se misturarem, preservando suas fronteiras distintas tanto no aspecto musical quanto simbólico (PIEADADE, 2011, p. 105).

A Teoria das Tópicas musicais

Tópicas musicais são consideradas figuras retóricas ou elementos característicos que evocam sensações, afetos, lugares ou significados e que durante o desenvolvimento do discurso musical visam criar uma conexão simbólica, proporcionando uma acepção de unidade representativa, estilística, cultural, espacial, social, emocional, entre outros sentidos. As tópicas também desempenham um papel essencial na construção da narrativa,

transcendendo a organização dos sons e tornando-se uma expressão artística que ressoa em diferentes níveis de sentidos e significados, permitindo que a música transcenda seus materiais para se tornar uma forma de comunicação profunda e multifacetada. Ratner (1980) foi quem primeiramente identificou a utilização de campos simbólicos na música, elementos semânticos de um discurso musical, cunhando-os como tópicos musicais e desenvolvendo um catálogo de “figuras características” que estruturam o discurso dos compositores do início do séc. XVIII, uma espécie de “legado dos compositores clássicos”.

A palavra “tópica” vem do grego *topos* e significa lugar, indicando um estereótipo lógico-discursivo (AQUIEN & MOLINIÉ, 1999 apud PIEDADE, 2012, p. 5), um lugar-comum argumentativo. Para Piedade (2012, p. 5) os *topoi* (plural de *topos*) são pontos essenciais do discurso, pois simbolizam ideias gerais que são previamente compreendidas por uma comunidade linguística específica. Piedade (2007; 2011; 2012; 2013; 2023) tem se debruçado sobre o estudo das tópicos musicais e sua relação com os universos presentes na musicalidade brasileira; investiga a presença de padrões musicais que compõem os discursos e identificam materiais que revelam diferentes camadas de significado que estão interligadas entre obras ou em uma mesma obra; explana que tópicos envolvem uma teoria da expressividade e do sentido musical; são figuras da retórica musical que também são topológicas, ou seja, espaciais; “sua plenitude significativa, seu efeito de tópica se dá não tanto por sua estrutura interna mas pela posição de sua articulação no discurso musical” (PIEADADE, 2013. p. 8); compreende que a música brasileira abarca diversas tópicos, as quais designam ou representam gêneros musicais, afetividades e espaços geográficos de vivências, significações e relações humanas; explana que tópicos representam orientações de análise musical que superam o formalismo ao “envolver simultaneamente conhecimentos musicais e interpretações histórico-culturais”, pois funcionam “como via de acesso à significação e aos nexos culturais em jogo” (PIEADADE, 2007, p. 6-7).

O autor propõe o alargamento da teoria de Ratner (1980), expressando uma visão pessoal desta e estruturando algumas tópicos que para ele simbolizam, retratam e traduzem a cultura musical brasileira e suas influências, sugerindo a designação de “Conjuntos de tópicos”¹ que em seu ponto de vista refletem alguns estereótipos, um tipo de um “caráter de brasilidade” (PIEADADE, 2007, p. 4-5).

Piedade (2023, p. 79-80) explana que uma conjuntura para uma aplicação ortodoxa da teoria das tópicos se funda “na existência de um contexto sócio-histórico bem estabelecido e estável, como é o caso da música no período clássico. Neste universo musical nada muda, suas fronteiras músico-culturais estão salvaguardadas por séculos posteriores de construção

histórica”. Porém, ao abordar temas da música brasileira as dificuldades com a teoria emergem por não se tratar de um período histórico restrito, solicitando a construção de um contexto de pesquisa em “uma comunidade contemporânea que habita seu território, bem como em conjuntos de musicalidades regionais que ali circulam”. Para Piedade (2023, p. 80), essa adaptação “permitiu empregar a teoria das tópicas na música brasileira e abriu uma perspectiva para a descoberta e categorização das tópicas”, pois de acordo com o autor “essas tópicas parecem transcender as fronteiras entre o popular e o erudito”; um campo fértil onde reverberam tópicas brasileiras.

O campo de pesquisa

A organização do campo de pesquisa foi estruturada em três pilares: **a) planejamento da interpretação:** apreciação do texto musical (inventário dos eventos composicionais) a fim de aprofundar um entendimento da peça através da observação de recorrências e contraste do material e a maneira com que os eventos se interrelacionam, com o intuito de compreender o design musical estruturante da obra — aspectos intencionais da criação musical; constituição de uma interpretação histórica, cultural, geográfica e significativa, retratando as sonoridades que simbolizam o gênero de cada movimento, bem como o local de sua origem mediante a Teoria das tópicas musicais (identificação dos *topoi*); **b) sessões de prática:** construção de processos de prática deliberada com base no texto musical; aprendizagem intencional, consciente e reflexiva, fundamentada em metodologias de estudo qualitativas, diversificadas e criativas; **c) feedback autoavaliativo:** apreciação dos registros audiovisuais e da leitura dos diários de estudo (instrumentos de coleta de dados) com a finalidade de apreciar as tomadas de decisões técnicas e interpretativas reorganizando a próxima sessão de prática mediante os resultados alcançados.

Estruturação de um conjunto de tópicas musicais para o 2º mov. das *Tres piezas rioplatenses*

Ao longo das sessões de práticas o traçado da pesquisa foi se desenvolvendo de maneira reflexiva, integrando uma variedade de estratégias e abordagens para aprimorar a compreensão, a interpretação e a construção de significados. Diagramas que delineiam possíveis tópicas para cada movimento da peça foram estruturados a partir de dois sentidos: 1) escutas musicais variadas de cada gênero retratado; investigação de outras peças de Pujol que apresentam os gêneros; 2) identificação na partitura dos materiais que representam cada gênero.

Este percurso originou dois conjuntos de tópicos musicais: Tópicos Compositivos e Tópicos Interpretativos. Cada tópica pertencente a cada conjunto foi nomeada e descrita de modo a retratar conteúdos, sentidos e nuances de cada gênero retratado a fim de propiciar as interações entre os elementos musicais e a construção de significados e perspectivas.

As Tópicos Compositivos representam os significados e afetos; são as tópicos identificadas a partir de elementos compositivos — andamento; organização rítmica e métrica; configuração melódica e harmônica; recorrência de motivos; ornamentação; elementos interpretativos grafados; articulações; efeitos percussivos; sonoridades; timbres; elementos intertextuais; idiomatismos; maneirismos — que se relacionaram diretamente com a Teoria das tópicos musicais, estabelecendo as musicalidades, os modos e os espaços de fruição dos gêneros retratados na peça que são partilhados culturalmente e socialmente, trazendo para a leitura musical sentidos e percepções externas ao signo grafado.

As Tópicos Interpretativas representam expedientes usuais e frequentes nas práticas habituais. Foram estruturadas a fim de completar os possíveis hiatos presentes na escrita e que são preenchidos por meio de expedientes técnico-interpretativos violonísticos (uso de vibratos, escolha das digitações, dedilhados etc.), com o objetivo de complementar as informações grafadas pelo compositor e expandindo a interpretação da obra.

Os dois conjuntos de tópicos concebidos de forma flexível e não dogmática refletem apenas a experiência musical vivenciada na pesquisa. Não são aplicáveis em obras do repertório violonístico de outros compositores e nem em outras obras de Pujol, pois foram baseados no material exposto na *Tres piezas rioplatenses* e em um momento de um percurso interpretativo, portanto, não podem ser considerados universais. Porém, é possível que a essência deste processo interpretativo possa inspirar outros processos investigativos através da criação de novos conjuntos de tópicos e da significação de idiomáticos e contextos musicais diversificados, corroborando ou não os resultados desta pesquisa.

Para este artigo serão apresentados alguns exemplos de dados emergentes do campo de pesquisa referentes ao 2º movimento da suíte. Excertos da partitura e vídeos ilustram os exemplos.

Diagrama: Tópicas Composicionais

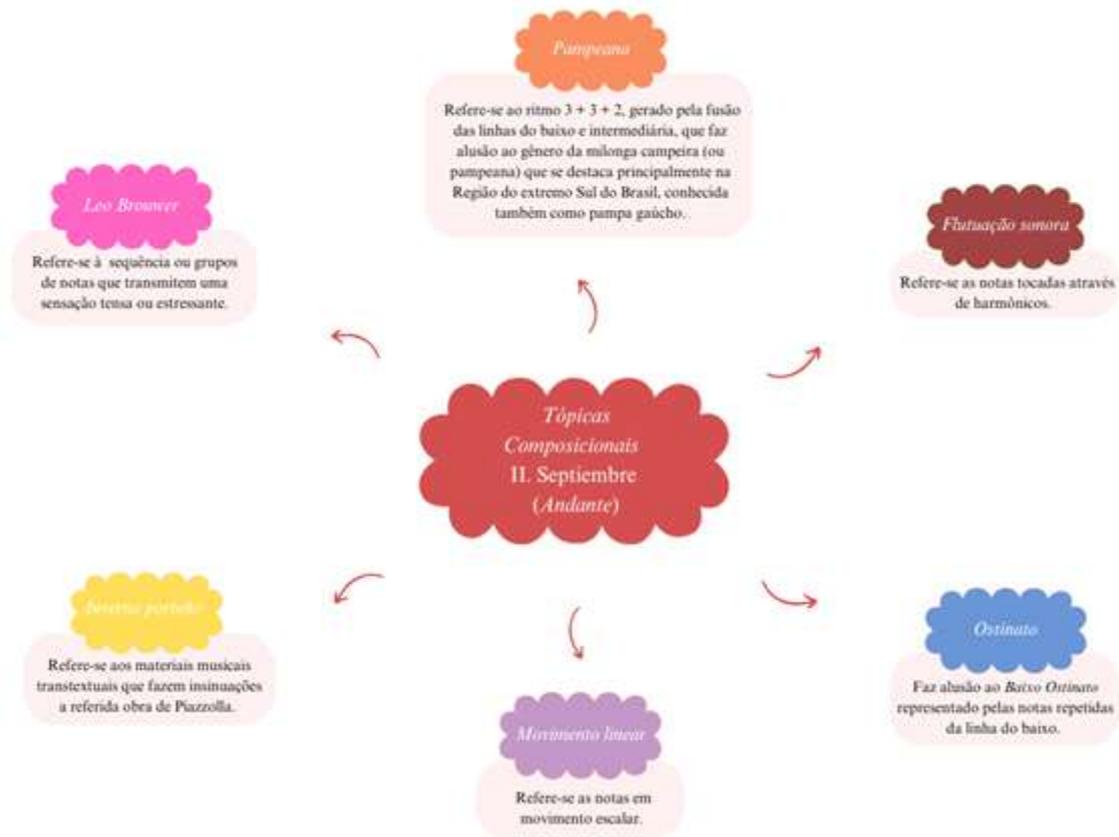


Diagrama 1: Conjunto das “Tópicas Composicionais”

Diagrama: Tópicas Interpretativas

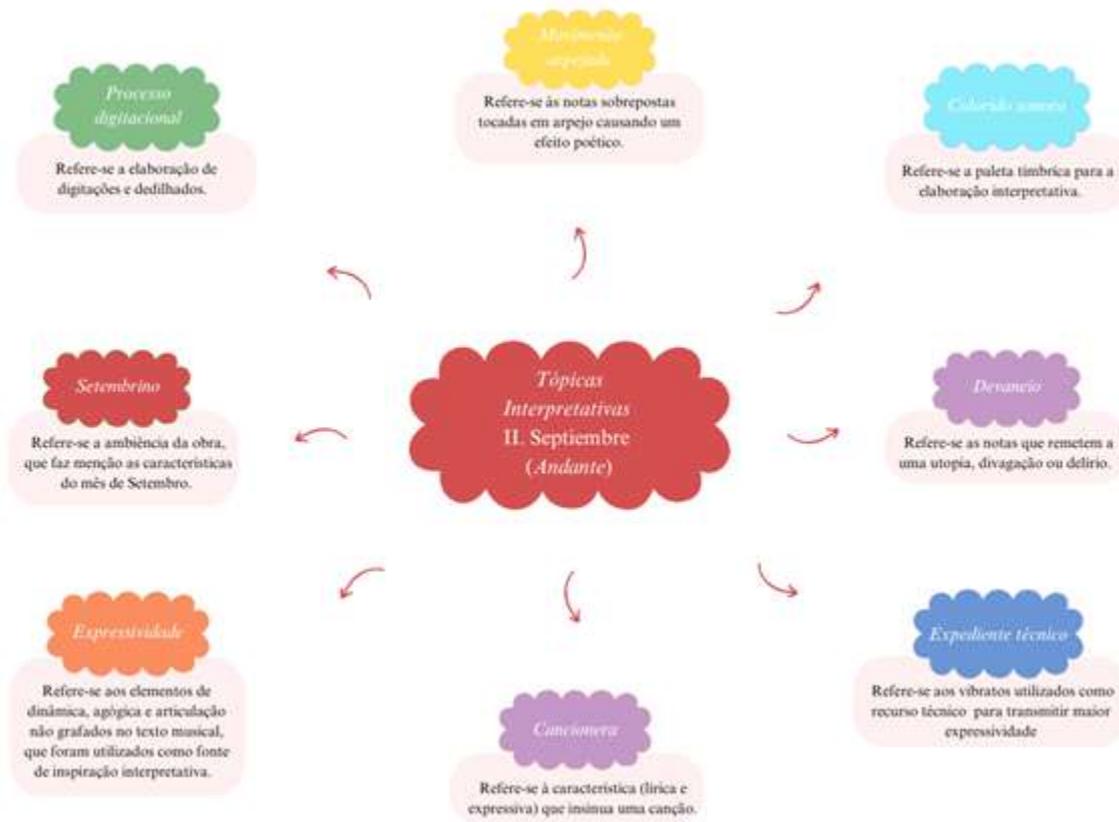


Diagrama 2: Conjunto das “Tópicas Interpretativas”

Exemplos de dados emergentes do campo de Pesquisa: *Septiembre* (Andante)

Introdução	A	B	C	B	A	Coda
------------	---	---	---	---	---	------

Quadro 1: estrutura formal do movimento

A identificação do gênero milonga envolveu a apreciação das nuances rítmicas e métricas grafadas e suas interações com outros elementos musicais, como as relações tonais presentes; exigiu uma compreensão das tradições e sensibilidades culturais associadas ao gênero que neste caso é a milonga campeira. Mogetta (2018, p. 162) relata que *Septiembre* é uma milonga campeira inspirada no começo da primavera e em sua energia; seu andamento lento remete a situações reflexivas — atmosfera contemplativa; introspectiva — sugerindo uma narrativa musical que se desenrola de forma gradual e delicada como se cada nota e frase musical fossem cuidadosamente ajustadas e expressadas com uma profundidade emocional singular.

A prática de fragmentos rítmico-melódicos retirados da introdução e sua reorganização métrica possibilitou reconhecer em qual posição o gênero se apresenta. O ritmo da milonga (3 + 3 + 2) é representado entre os c. 1-4 através da fusão métrica entre a linha do baixo e a linha intermediária.

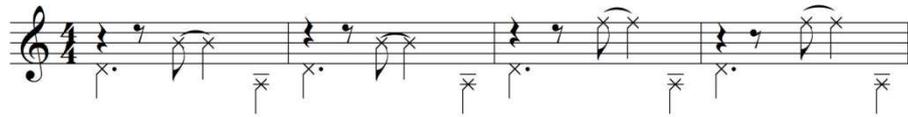


Figura 1: fusão métrica da linha do baixo e linha intermediária (c. 1-4)

Ao agrupar ritmicamente as notas presentes na linha do baixo Ré3-Lá2 com uma nota da linha intermediária Si3, percebe-se que o ritmo da milonga se encontra “encoberto” pela grafia das vozes, pois ao ouvi-lo isoladamente é possível reconhecer a métrica milongueira de maneira evidente. Foi adotada uma proposta interpretativa para este segmento através da digitação a fim de enfatizar o ritmo da milonga. Para interpretar a introdução (c. 1-4) com base na Teoria das tópicas musicais foi utilizada a Tópica Composicional “Pampeana” que se refere ao ritmo 3 + 3 + 2 e a sonoridade gerada pela fusão das linhas do baixo e intermediária que faz alusão ao gênero da milonga campeira.

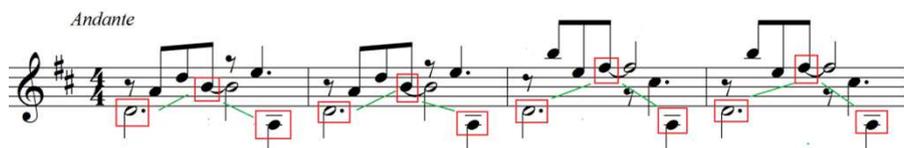


Figura 2: Tópica “Pampeana” (c. 1-4)
<https://youtu.be/t1uWq17Cg1g>

Para a seção A (c. 5-17) foi proposta uma interpretação repleta de nuances (dinâmicas; agógicas; ornamentos) partindo dos elementos expressivos grafados no texto e de outros não grafados (*rubatos*; *accelerandos*; expedientes técnicos como vibratos); dedilhados diferentes da edição. Para expressar os afetos foi utilizada a Tópica Interpretativa “Movimento arpejado” que se refere às notas sobrepostas tocadas em arpejo causando um efeito poético, sentimentalista, romântico e encantador.

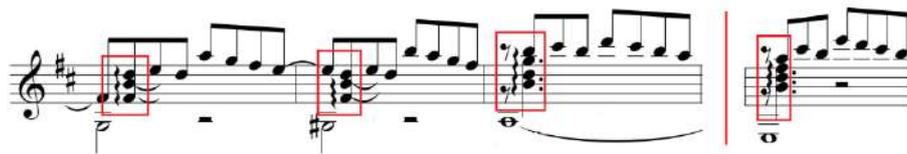


Figura 3: Tópica “Movimento arpejado” (c. 9-11 e 16)
<https://youtu.be/7wx-stKh4L0>

Na seção B (c. 18-29) o ritmo da milonga é reintroduzido trazendo não apenas o pulso característico, mas também evocando imagens de paisagens vastas e serenas, típicas do ambiente rural. Nesta seção foi utilizada a Tópica Interpretativa “Processo digitacional” que se refere à elaboração de digitações e dedilhados: a) foi elaborada uma digitação para as notas Lá2 - Fá#3 - Mi2 (c. 18; 20; 22; 24; 26; 28) e Lá2 - Sol#3 - Mi2 (c. 19; 21; 23; 25; 27; 29) com o intuito de padronizar os movimentos da ME; b) foram eleitos alguns dedilhados: p para as notas do baixo; p - i - p - m para as notas das vozes intermediária e superior, gerando mais de uma função para o polegar — repetindo o uso do polegar foi possível proporcionar uma disposição favorável para os dedos da MD gerando estabilidade técnica e sonora devido ao peso e força natural dos dedos sobre as cordas. Esta disposição merece atenção pelo fato de que estar consciente da força empregada na MD, possibilita destacar outras notas e comprometer a acentuação rítmica e métrica da fusão constituída pelas notas presentes nas linhas do baixo e intermediária (c. 18-29).

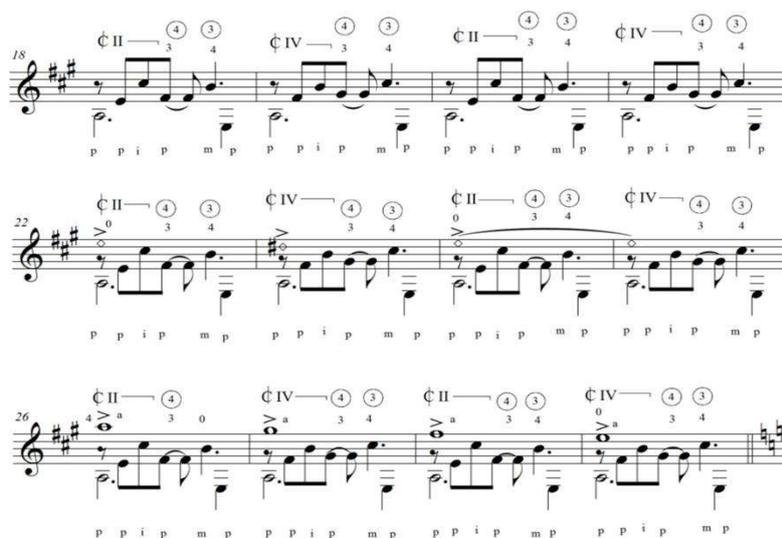


Figura 4: Tópica “Processo digitacional” (c. 18-29)
<https://youtu.be/BtoB4vPOjTs>

Na seção C (c. 30-38) a proposição foi de transmitir uma ideia dançante e enérgica, partindo dos elementos expressivos grafados no texto (dinâmicas; agógicas) e de outros não grafados (acentos; dinâmicas; agógicas; ligaduras de articulação e sustentação; fermata; diferentes digitações e dedilhados). Para expressar os materiais intertextuais presentes na obra foi utilizada a Tópica Composicional “Inverno Porteño” que faz insinuações à obra de Piazzolla, representada pelo andamento e pelas figuras curtas seguidas de figuras pontuadas na voz superior, representada pelas notas em destaque.

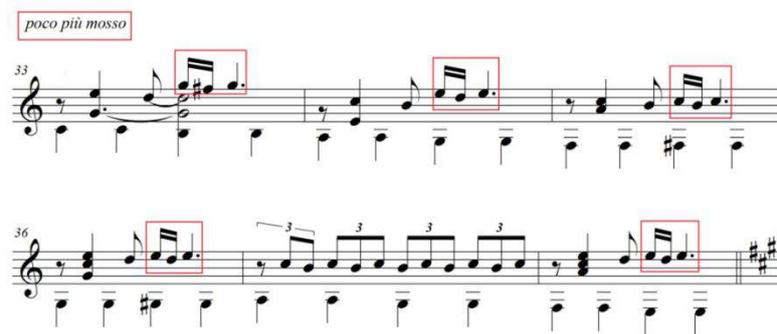


Figura 5: Tópica “Inverno Porteño” (c. 33-38)
<https://youtu.be/9wny3gm14wE>

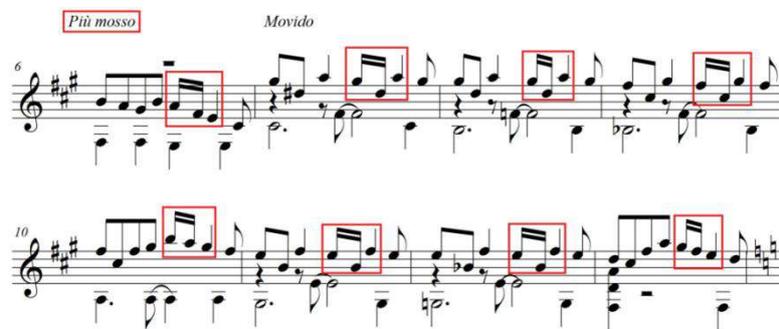


Figura 6: Inverno Porteño de Astor Piazzolla (c. 8-15)
 Quatro Estações Porteñas - transcrição para violão (1995) de Sérgio Assad

A Coda transmite uma sonoridade que remete a uma paisagem longínqua, representando um ambiente derradeiro. Para expressar afetos e emoções foi utilizada a Tópica Composicional “Movimento linear” que se refere às notas em movimento escalar trazendo nuances sonoras empregadas nas notas da voz superior.

a obra, dialogando de forma dinâmica com as tradições musicais de cada gênero sem deixar de incorporar outros expedientes presentes em um processo interpretativo convencional, demonstrando que a fusão de processos pode alargar nossas práticas habituais.

Piedade (2011, p. 108) sublinha que as tópicas transcendem a distinção entre música de tradição escrita e popular, criando um espaço em que esses estilos musicais se entrelaçam com outras formas emergentes de expressão. Essas interações não apenas coexistem, mas assumem um papel fundamental na construção da identidade musical. Ao integrar elementos de diversas origens musicais, as tópicas não só enriquecem o cenário musical, mas também influenciam ativamente em uma possível percepção interpretativa da obra.

Referências

MOGETTA, Nahuel. Estudio sobre los géneros rioplatenses e la obra guitarrística de Máximo Diego Pujol. 2018. Trabalho Final (Licenciatura en Guitarra). Universidad Nacional de Rosario, Facultad de Humanidades y Artes, Escuela de Música, Rosario: Argentina, 2018.

PIEIDADE, Acácio Tadeu de Camargo. Expressão e sentido na música brasileira: retórica e análise musical. Revista eletrônica de musicologia, Curitiba, v. 11, p. 1-9, set. 2007.

PIEIDADE, Acácio Tadeu de Camargo. Perseguido fios da meada: pensamentos sobre hibridismo, musicalidade e tópicas. Revista Acadêmica Per Musi, Belo Horizonte, n. 23, p. 103-112, jan./jun. 2011.

PIEIDADE, Acácio Tadeu de Camargo. Música e retoricidade. In: IV Encontro de Musicologia, 2012, Ribeirão Preto, São Paulo: Universidade de São Paulo - USP, 2012. p. 1-9.

PIEIDADE, Acácio Tadeu de Camargo. A teoria das tópicas e a musicalidade brasileira: reflexões sobre a retoricidade na música. El Oído Pensante, Universidad de Buenos Aires - Buenos Aires: Argentina, v. 1, n. 1, p. 1-23, fev./jul. 2013.

PIEIDADE, Acácio Tadeu de Camargo. Teoria das tópicas: um balanço pessoal. zRevista da Associação Brasileira de Teoria e Análise Musical, Florianópolis, v. 8, n. 2, p. 76-86, ago./dez. 2023.

PUJOL, Máximo Diego. Tres piezas rioplatenses. Innsbruck: Áustria, Edition Hebling, 1992. Partitura, 11 páginas. Violão.

RATNER, Leonard Gilbert. Classic music expression, form, and style. Nova York: Schirmer Books, 1980.

Notas

¹**Brejeiro:** referem-se a um estilo brincalhão e ao mesmo tempo desafiador, exibindo audácia e virtuosismo de forma graciosa, mas também interesseira, individualista e maliciosa. Também faz alusão à figura do malandro da cultura carioca e brasileira em geral; **Época de ouro:** reinam os maneirismos das antigas valsas e serestas brasileiras, impera a nostalgia de um tempo de simplicidade e lirismo, de ruralidade e frescura; **Nordestino:** retratadas através do baião e da escala mixolídia mediante uma série de padrões se tornaram índice da identidade brasileira tornando-se um recurso fortemente empregado na expressão da brasilidade; **Bebop:** referem-se ao “jazz” brasileiro; esta musicalidade permeia várias esferas da música brasileira, principalmente a música instrumental; **Afro:** representam o universo afro-brasileiro através dos batuques, lundus, jongsos; **Sulinas:**

envolve a música tradicional das terras gaúchas e gêneros musicais argentinos, uruguaios e paraguaios tais como guarânia, chacarera, milonga, tango etc. (envolvendo especialmente a superposição rítmica de 3 contra 2 tempos); **Caipiras:** evocam o mundo rural conforme a imaginação do Brasil, sudoeste e central, tendo a figura do caipira e seus duetos em terças e sextas paralelas, bem como os ponteios da viola caipira como referenciais mais evidentes; **Ameríndios:** se concentram principalmente no uso de flautas nativas e percussão do tipo “pau-de-chuva”; **Árabe:** trazem a influência da world music principalmente através de escalas e ornamentações; **Oriental:** configuram-se através das escalas de cinco notas (pentatonismo); **Experimental:** fundam-se especialmente na exploração timbrística; **Atonal:** evocam um cultivo erudito de “vanguarda”; **Tropical:** estratégias icônicas denotando as florestas e a exuberância tropical, como os pássaros em Villa-Lobos (Piedade, 2007).

Concertino n.3 para violão solista, flauta, tímpanos, bells e orquestra de cordas de Radamés Gnattali: uma edição crítico-interpretativa

Ricardo Camponogara de Mello

Universidade Federal da Bahia – nogaramello@yahoo.com.br

Cauan Roque Almeida dos Santos

Universidade Federal da Bahia – cauanroque.a@gmail.com

Juan Machado Portugal

Universidade Federal da Bahia – juanportugalmachado@gmail.com

Tiago Bruno Batista dos Santos

Universidade Federal da Bahia – tiagobruno0812@gmail.com

Resumo. Neste trabalho tivemos como objetivos a realização de uma Edição Crítica e Transcrição para orquestra de violões da obra *Concertino n.3 para violão solista, flauta, tímpanos, bells e orquestra de cordas*, de Radamés Gnattali. Para tanto, realizamos um levantamento bibliográfico e seguindo a *stemmatica*, método atribuído ao filólogo alemão Karl Lachmann, fizemos um levantamento de fontes, seguido da descrição e colação, que foram importantes para a elaboração do aparato crítico, onde formulamos os comentários críticos acerca das diferenças e dúvidas encontradas. Por fim, editamos a partitura prática e baseado nesta realizamos a transcrição.

Palavras-chave. Violão. Concerto. Radamés.

Concertino n.3 for Sol Guitar, Flute, Timpani. Bells and String Orchestra by Radamés Gnattali: A Critical-Interpretative Edition

Abstract. In this research we did a Critical Edition and Transcription for guitar orchestra of the work *Concertino n.3 for solo guitar, flute, timpani, bells and string orchestra*, by Radamés Gnattali. To this end, we did a bibliographical survey, and following the *stemmatica*, a method attributed to the German philologist Karl Lachmann, we did a survey of sources, followed by description and collation, which were important for the elaboration of the critical apparatus, where we formulated critical comments about the differences and doubts encountered. Finally, we edit the practical score and based on this we perform the transcription.

Keywords. Guitar. Concerto. Radamés.

Introdução

O trabalho foi fruto de um projeto de pesquisa PIBIC com financiamento da UFBA que ocorreu entre 2022 e 2023, e que teve como orientador o professor Dr. Ricardo Camponogara de Mello e os bolsistas Cauan Roque Almeida dos Santos, Juan Machado Portugal e Tiago Bruno Batista dos Santos.

Neste artigo, apresentaremos os objetivos e metodologias utilizadas para a criação do projeto de pesquisa “*Concertino n.3 para violão solista, flauta, tímpanos, bells e orquestra de cordas de Radamés Gnattali: uma edição crítico-interpretativa*”, além de aprofundar em algumas etapas desenvolvidas no decorrer da pesquisa. Neste sentido, contemplaremos também questões relacionadas à vida e obras para violão de Radamés Gnattali, apresentação de dados do manuscrito autógrafo utilizado e do concerto, como para quem foi dedicado, quando foi gravado e estreado, e exemplificar alguns dos comentários críticos que fazem parte da nossa

edição crítica e que foram importantes para a criação da transcrição do Concertino para violão solista e orquestra de violões.

Objetivos e metodologias

O trabalho teve como objetivos as realizações de uma edição crítica da obra *Concertino n.3 para violão solista, flauta, tímpanos, bells e orquestra de cordas*, do compositor Radamés Gnattali, e a transcrição da mesma peça para orquestra de violões.

Segundo George Feder (2011, p. 142), “uma edição é crítica quando usa o método crítico para determinar a origem do texto, e inclui um aparato crítico”, onde são registrados os comentários críticos. Para tanto, iniciamos com um breve levantamento bibliográfico, que serviu para a construção da contextualização vida e obra de Radamés Gnattali focando na sua produção e relação para com o violão. Realizamos então, um levantamento completo das fontes disponíveis da obra, iniciando desse modo, a fase do recenseamento. Tal processo constitui o segundo estágio da *stemmática*, método atribuído ao filólogo alemão Karl Lachmann (1793-1851), que procura estabelecer uma relação genealógica entre as fontes. No levantamento, conseguimos encontrar as seguintes versões: manuscrito autógrafo da redução para violão e piano; manuscrito autógrafo da grade; cópias manuscritas das partes cavadas; cópia manuscrita da grade; edição *fac similar*; e manuscrito autógrafo da adaptação escrita para dois violões solistas e orquestra. Após o levantamento, realizamos a descrição, individuação e *descript* das fontes. Além disso, procuramos saber a respeito do ano de início e conclusão da criação do concerto, onde foi estreado e gravado, para quem foi dedicado, assinatura do compositor, entre outras informações. Em seguida realizamos a colação entre as lições, e depois elaboramos o *stemma* (espécie de árvore genealógica). Por fim, trabalhamos na reconstituição do arquetipo: fonte da qual todas as outras descendem. Nesse sentido, fizemos a formulação dos comentários críticos a respeito de dúvidas, variações e erros que conseguimos encontrar ao longo do concertino. Logo após, realizamos a partitura prática e a transcrição da obra para violão solista e orquestra de violões, ambas feitas através do software para edição de partituras Finale.

Para a realização da transcrição, adaptamos a orquestra de cordas para o padrão de organização da Orquestra de Violões da UFBA, onde dividimos a flauta, tímpanos, bells e orquestra de cordas em quatro naipes de violões, sendo o naipe 1, que fica à esquerda do regente responsável pelas partes mais agudas, geralmente violinos 1 e flauta por exemplo, e o naipe 4, que fica à direita do regente, pelas partes mais graves da orquestra, como o cello, contrabaixo e no caso da peça os tímpanos. Importante dizer que para a realização da partitura prática e da transcrição, cada bolsista ficou responsável por um dos movimentos da peça, sendo que a

correção das partes foi feita por todos os participantes do projeto. Ao final, tivemos como produtos do trabalho uma edição crítica e uma transcrição para violão solista e orquestra de violões da obra *Concertino n.3 para violão solista, flauta, tímpanos, bells e orquestra de cordas*, de Radamés Gnattali. Em nosso aparato crítico apresentamos soluções para as lições problemáticas que encontramos no decorrer de todos os movimentos. Para isso, identificamos os problemas, determinando as ocorrências e propusemos soluções que aparecem tanto no aparato crítico quanto na partitura prática (Figura 1), e a partir destas, realizamos a transcrição da obra para violão solista e orquestra de violões.

Figura 1: Imagem do terceiro movimento da partitura prática crítica, incluída na edição crítica.

Optamos por fazer a edição crítica utilizando apenas o manuscrito autógrafo da grade, visto que, além dessa ser a fonte que é o arquétipo, ou seja, a fonte orquestral da qual, montando o *stemma*, todas as outras descendem, devido a morte de Nelly Gnattali, que era quem detinha as obras de Radamés, o acesso às outras versões dessa peça ficou bastante difícil. Vale ressaltar que o manuscrito autógrafo da grade possui várias dificuldades de leitura, por ter sido feita pelo próprio Radamés, à lápis, sendo outro ponto que justifica a utilização dessa fonte para formular os comentários críticos.

Radamés e o violão

Radamés Gnattali (1906-1988) foi um pianista, compositor e arranjador que nasceu na cidade de Porto Alegre, Rio Grande do Sul. Tendo a família por parte de mãe (Família Fossati) cheia de músicos de concerto profissionais, Radamés sempre teve a música presente na sua infância, ainda mais com o seu pai sendo maestro e fagotista. Por mais que tenha tido uma

educação pianística voltada para a música de concerto, Radamés também apreciava a música popular brasileira.

Ainda na adolescência, Radamés Gnattali teve seu primeiro contato com o violão, onde segundo Barbosa e Devos (1984, p. 13), "já mantinha contatos pessoais com alguns músicos gaúchos, frequentando serestas e blocos carnavalescos. Nessas ocasiões, trocava o piano pelo cavaquinho ou pelo violão". Teve a oportunidade de conhecer e tocar com muitos violonistas brasileiros que foram importantes em seu desenvolvimento como compositor e arranjador: Annibal Augusto Sardinha (Garoto), Irmãos Assad, Laurindo Almeida, Raphael Rabello, Zé Menezes, dentre outros. Além de ter tido o convívio com tais instrumentistas, compôs e dedicou peças para estes, tais como os *Concertinos* de número 2, 3 e 4, escritos para violão e orquestra, dedicados a Annibal Augusto Sardinha, Zé Menezes e Laurindo Almeida, respectivamente, e o *Concerto para 2 violões solistas, oboé e orquestra de cordas*, dedicado aos Irmãos Assad. Radamés também dedicou outros arranjos aos irmãos Assad (Sérgio e Odair Assad), como a versão para dois violões da *Suíte Retratos*, originalmente escrita para bandolim, orquestra e conjunto regional, além de uma versão para 2 violões e orquestra do *Concertino n.3*, original para violão solista, flauta, bateria, bells e orquestra de cordas. Ambas as peças foram escritas pelo próprio Radamés e foram transcritas para dois violões pelo autor. O compositor também fez obras para violão solo, como os *Dez Estudos*, *Dança Brasileira*, *Tocata em Ritmo de Samba* números 1 e 2, *Brasileira n.13*, *Pequena Suíte*, entre outras.

Concertino n.3 para violão solista, flauta, tímpanos, bells e orquestra de cordas

Através da descrição das fontes, acreditamos que esse concerto começou a ser composto em 1956 e foi finalizado em 1957, visto que no manuscrito feito a lápis pelo autor, está indicado na última página (40) que a obra foi feita em 1957, porém, na edição fac-similar indica que a obra foi realizada em 1956. Esse concerto foi dedicado a Zé Menezes, compositor e violonista brasileiro, que mesmo não o tendo estreado, gravou a obra com a Orquestra de Câmara da Rádio Ministério da Educação e Cultura, que foi regida pelo maestro Mario Tavares, no disco "Radamés Gnattali, Villa Lobos, Edino Krieger", lançado em 1962 pela Columbia Masterworks. Laurindo Almeida também gravou a peça, com a Orquestra Brasileira de Câmara regida pelo próprio Radamés, cuja gravação está no LP "Concerto de Copacabana", lançado em 1967. O concertino possui três movimentos contrastantes, no modelo clássico rápido-lento-rápido.

O manuscrito autógrafo da grade (Figura 2), que foi o utilizado para a realização da edição crítica e da transcrição, possui 40 páginas (sem contar a capa), escrito a lápis, com

dimensões 42 x 28 cm, sendo que as páginas 23, 24, 25 e 26 medem 44 x 28 cm. No alto da página 1, aparece a indicação e logo abaixo a dedicatória: Flauta - Bateria - Bells // Para José Menezes. No meio da página 40, após o final do terceiro movimento da obra, é possível ver a assinatura do compositor e logo abaixo a data da composição: Radamés Gnattali // Janeiro de 1957.



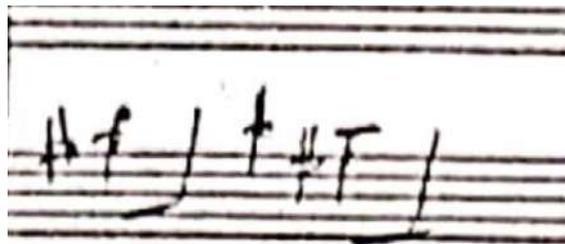
Figura 2: Foto da página 1 do manuscrito autógrafo da grade.

Comentário crítico

Para o artigo, trouxemos dois exemplos dos inúmeros aparatos críticos que conseguimos encontrar durante a obra, decorrente de dúvidas a respeito da grafia de Radamés Gnattali e possíveis erros. Além de evidenciá-los, propusemos soluções com base na harmonia em que o erro está inserido, na comparação com sua repetição em outra situação da peça, na forma da peça, entre outros.

Exemplo 1

No compasso 75 (Exemplo 1) do primeiro movimento, pentagrama do violão solista, é possível ver a falta de cabeças de notas nos contratempos do primeiro e do segundo tempo do compasso.



Exemplo 1: Foto do manuscrito autógrafo, primeiro movimento, compasso 75, pentagrama do violão solista.

Tal situação nos gerou bastante dúvida em como executar tal trecho, mas a solução que conseguimos encontrar foi a de que estas hastes sem cabeça são notas de repetição, em que se deve repetir a última ou últimas notas que aparecem antes dessas hastes. Esse tipo de situação é bastante comum durante toda a peça, como é possível ver no Exemplo 2, que é um trecho do terceiro movimento.



Exemplo 2: Foto do manuscrito autógrafo, terceiro movimento, compassos 198, 199, 200 e 201, pentagramas da orquestra de cordas, exceto violinos 1.

Pegando como exemplo a linha do violino 2 no compasso 198, a primeira e única nota que aparece claramente é a nota lá, que, segundo a nossa solução proposta, deverá ser repetida, visto que em seguida aparecem as notas de repetição. Isso vai acontecer ao longo desse movimento em outras ocasiões também, e sempre nos momentos em que o violão solista não está presente.

No compasso 6, na linha do cello, aparece um sinal após a nota Fá# do terceiro espaço suplementar superior, que por conta da grafia de Radamés, fica difícil de entender o que ele está querendo propor (Exemplo 3).



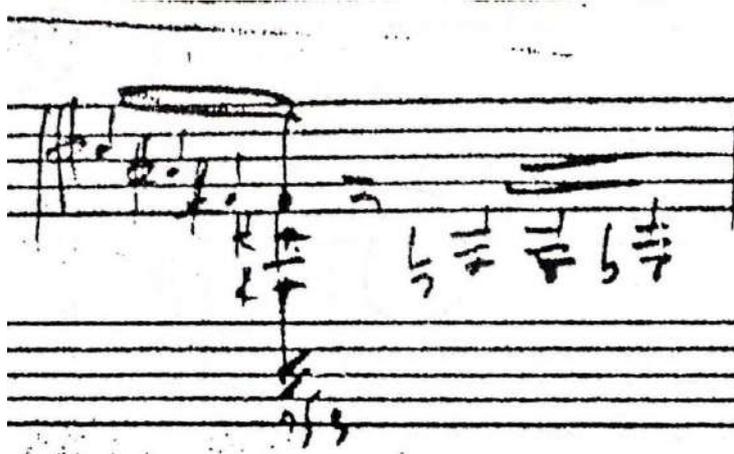
Exemplo 3: Foto do manuscrito autógrafo, terceiro movimento, compasso 6, pentagrama do cello.

Chegamos à conclusão de que o sinal utilizado pelo compositor é o bequadro, visto que no trecho a melodia do cello está descendo cromaticamente do Fá# até o Ré no primeiro tempo do compasso seguinte, sendo uma resposta à melodia do violino 2 no compasso 4, que faz o mesmo cromatismo. Outro fator que contribui para chegar à essa conclusão é que fazendo uma colação com a recapitulação, visto que o movimento é uma forma sonata, é possível ver o mesmo bequadro na mesma melodia, porém na viola e escrito de uma maneira que fica mais fácil de entender que é tal indicação (Exemplo 4).

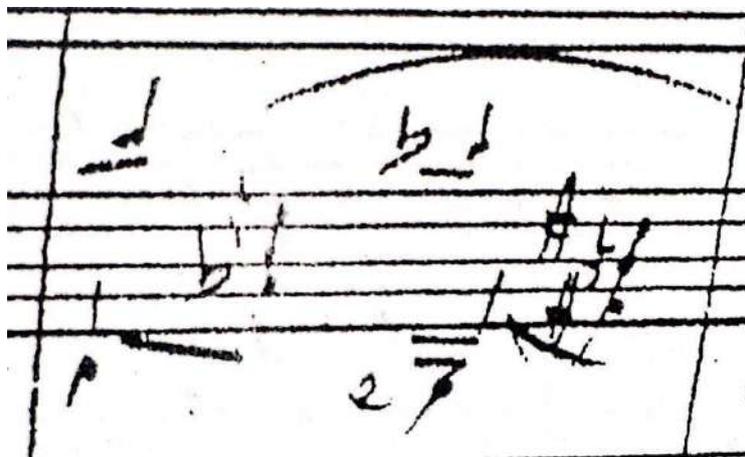


Exemplo 4: Foto do manuscrito autógrafo, terceiro movimento, compasso 258 e 259, pentagrama da viola. O bequadro está no Fá do segundo tempo do compasso 258.

É importante salientar que a grafia utilizada pelo compositor para indicar o bequadro no decorrer da obra é bastante variada, como é possível ver no Exemplo 5 e no Exemplo 6.



Exemplo 5: Foto do manuscrito autógrafo, compasso 31, pentagrama do violão solista. O bequadro está junto ao Fá no segundo tempo do compasso.



Exemplo 6: Foto do manuscrito autógrafo, compasso 42, pentagrama do violão solista. O bequadro está junto ao Mi da segunda colcheia do primeiro tempo.

Considerações finais

Tivemos como produtos do trabalho uma edição crítica e uma transcrição para orquestra de violões da obra Concertino n.3 para violão solista, flauta, tímpanos, bells e orquestra de cordas, de Radamés Gnattali. Em nosso aparato crítico apresentamos soluções para as lições problemáticas que encontramos no decorrer do concerto. Portanto, identificamos uma série de problemas, determinando as ocorrências e propusemos soluções que aparecem tanto no aparato crítico quanto na partitura prática. A partir destas, realizamos a transcrição da obra para violão solista e orquestra de violões que será publicada e vai ser gravada pela orquestra de violões da UFBA.

É importante referir que, sob orientação de Ricardo Camponogara, já realizamos a edição crítica e transcrição dos concertinos 1, 2, 3 e 4, trabalhos que serão publicados em breve, assim como ocorreu com o Concerto para 2 violões, oboé e orquestra de cordas, onde realizamos uma edição crítica e baseados nesta realizamos a transcrição que foi publicada pela UFBA e

gravada pela Orquestra de Violões da UFBA. Juntamente com este último concerto e seguindo os mesmos passos, ou seja, realizando edições críticas prévias, publicamos a transcrição e gravamos o Concerto para violão e pequena orquestra de Heitor Villa-Lobos e o Concerto para violão de Francisco Mignone, no álbum intitulado *Concertos Brasileiros*. Vale ressaltar que a realização desses trabalhos tem como um dos principais objetivos a elaboração de edições críticas e a contribuição através de transcrições para a ampliação do repertório para instrumento solista e orquestra de violões. Portanto, com a realização da edição crítica e transcrição do Concertino n. 3 (Figura 3), concluímos as pesquisas em torno da série de quatro concertos que Radamés Gnattali escreveu para violão solista e orquestra.

Figura 3: Imagem da transcrição do terceiro movimento.

Referências

- BARBOSA, Valdinha; DEVOS, Anne Marie. *Radamés Gnattali: o eterno experimentador*. Rio de Janeiro: FUNARTE/Instituto Nacional de Música/Divisão de Música Popular, 1984.
- BARROS, Aluísio; TENÓRIO, Luciana. *Concerto para dois Violões, Oboé e Orquestra, de Radamés Gnattali : As Influências da Música Folclórica e Popular*. Anais do II Simpósio de Violão da Embap, 2008.
- CANAUD, Fernanda. *O virtuosismo e o “swing” revelados na Revisão Fonográfica de Flor da Noite e Modinha & Baião de Radamés Gnattali*. 2013. Tese (Doutorado, Música). Programa de Pós-Graduação em Música, Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2013.
- CARACI VELA, Maria. *La critica del testo musicale: metodi e problemi della filologia musicale*. Itália: Libreria Musicale Italiana, 1995.
- DIDIER, Aluísio. *Radamés Gnattali*. Rio de Janeiro: Brasiliana Produções Artísticas, 1996.
- Figueiredo, C. Alberto (2000). Editar José Maurício Nunes Garcia. Rio de Janeiro: UNIRIO.
- FEDER, Georg. *Music Philology: An Introduction to Musical Textual Criticism, Hermeneutics, and Editorial Technique*. Translated by Bruce C. McIntyre. Hilldale, NY: Pendragon Press, 2011.
- GNATTALI, Radamés. *Autobiografia*. Disponível em <http://www.radamesgnattali.com.br>.

GNATTALI, Radamés. *Concerto para dois violões, oboé e orquestra de cordas*.

Manuscrito autógrafo, não publicado, 1970.

GNATTALI, Radamés. *Concerto para dois violões, oboé e orquestra de cordas*. Cópia

Manuscrita, não publicada, 1970.

GNATTALI, Radamés. *Concertino n.3 para violão solista, flauta, tímpanos, bells e orquestra de cordas*. Rio de Janeiro: manuscrito do autor, 1957. 1 partitura, 40 páginas. Violão, flauta, tímpanos, bells, violino, viola, violoncelo e contrabaixo.

GRIER, James. *The Critical Editing of Music*. EUA: Cambridge University Press, 1996.

LIMA, Luciano Chagas. *Radamés Gnattali e o violão de Concerto: uma revisão da obra para violão solo com base nos manuscritos*. Curitiba: UNESPAR, 2017. Disponível em:

<http://unespar.edu.br>. Acesso em: 29 mai. 2023.

LIMA, Luciano Chagas. *Radamés Gnattali: quatro concertos para violão solo e orquestra*.

In: SIMPÓSIO ACADÊMICO DE VIOLÃO DA EMBAP, segundo, 2008, Curitiba.

MARIZ, Vasco. *História da Música no Brasil*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005.

MELLO, Ricardo. *Concerto para violão e pequena orquestra de H. Villa-Lobos: um estudo comparativo entre edições e manuscritos*. Salvador: UFBA, 2009.

VASCONCELOS, Heder Dias Jordão de. *A dedicatória como fonte de idiomatismo nos concertos para violão e orquestra de Radamés Gnattali*. 2020. Tese (Doutorado, Música).

Departamento de Comunicação e Arte, Universidade de Aveiro, Aveiro, 2020.