

ANAIS DO EVENTO

SIMPÓSIO ACADÊMICO DE
XI VIOLÃO
E M B A P

Curitiba, 11 a 14 de outubro de 2023

ISSN 2317-4862

Universidade Estadual do Paraná

Saete Paulina Machado Sirino
Reitora da UNESPAR

Edmar Bonfim de Oliveira
Vice-Reitor da UNESPAR

Carlos Alexandre Molena Fernandes
Pró-Reitor de Pesquisa e Pós-Graduação da UNESPAR

Universidade Estadual do Paraná – Campus EMBAP

Prof. Marco Aurélio Koentopp
Diretor do Campus Curitiba I (UNESPAR/EMBAP)

Profa. Solange Garcia Pitangueira
Vice-Diretora do Campus Curitiba I (UNESPAR/EMBAP)

Profa. Poliana Cardozo
Chefe de Divisão de Extensão e Cultura

XI Simpósio Acadêmico de Violão da EMBAP

Coordenação Geral

Prof. Dr. Rafael Iravedra

Coordenação Acadêmica

Profa. Msa. Sabrina Souza Gomes

Coordenação Pedagógica

Prof. Dr. Renan Colombo Simões

Coordenação Artística

Prof. Dr. Luciano Chagas Lima

Monitores

Bruno Mathias Carneiro Leão
João Vitor de Albuquerque Lucas
Lucas Rodrigues dos Santos
Kaique Leal dos Santos
Pedro Pivatto Weber

Comitê Científico

Dr. Alisson Alípio – UNESPAR
Dr. André Campos Machado – UFU
Dr. Belquior Guerrero Santos Marques – FAMES
Dr. Bruno Madeira – UDESC
Dra. Cláudia Araújo Garcia – UEMG
Dr. Clayton Daunis Vetromilla - UNIRIO

Dr. Cleyton Vieira Fernandes - UFCA
Dr. Daniel Wolff – UFRGS
Dr. Fabio Scarduelli – UNESPAR
Dr. Fernando Elías Llanos - UFG
Dr. Gilson Uehara Gimenes Antunes - UNICAMP
Dr. Humberto Amorim Neto - UFRJ
Dr. Jonathan Leathwood – UNIVERSITY OF DENVER
Dr. Leonardo Casarin Kamiski - IFPB
Dr. Luciano Lima – UNESPAR
Dr. Luiz Carlos Mantovani Junior - UDESC
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. Paulo Oliveira – BELMONT UNIVERSITY
Dr. Paulo Pedrassoli Júnior – UFRJ
Dr. Pedro Rodrigues – UNIVERSIDADE DE AVEIRO
Dr. Renato de Carvalho Cardoso – UFRGS
Dra. Sandra Mara Alfonso – UFU
Dr. Stanley Levi Nazareno Fernandes – UEMG
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 Rafael Iruveda; Coordenadora Acadêmica Sabrina Souza Gomes; Coordenador Pedagógico Renan Colombo Simões e Coordenador Artístico Luciano Chagas Lima. (11.: 2023: Curitiba, PR). Anais / XI Simpósio Acadêmico de Violões da Embap, Curitiba, outubro de 2023; – Curitiba: Embap, 2023.
116 p.

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. Iruveda, Rafael. III. Gomes, Sabrina Souza. IV. Simões, Renan Colombo. V. Lima, Luciano Chagas. VI. Título.

CDU: 787.61

Apresentação

O XI Simpósio Acadêmico de Violão da Embap, realizado de 11 a 14 de outubro de 2023 em Curitiba, ofereceu uma variedade de atividades, incluindo masterclasses, palestras, concertos e apresentações de pesquisa com importantes convidados nacionais e internacionais. A programação contou com a presença dos professores Nicholas Ciraldo (University of Southern Mississippi), Thomas Patterson (University of Arizona), Thiago Colombo (UFPEL), Humberto Amorim (UFRJ), Thaís Nascimento (UFRJ), Ricardo Dias, Daniel de Lima e Tiago Oliveira, além dos professores da UNESPAR: Luiz Cláudio Ribas Ferreira, Orlando Fraga, Alisson Alípio, Fábio Scarduelli, Luciano Lima e Fábio Poletto.

Desde sua criação, o Simpósio tem sido um ponto de referência no cenário do violão brasileiro, reunindo a produção artística e acadêmica em torno do violão. Os anais desta edição apresentam nove trabalhos aprovados, juntamente com três resumos expandidos de recitais-palestra realizados durante o evento. Essas contribuições refletem a diversidade da pesquisa atual sobre o violão, oferecendo insights valiosos para a nossa compreensão deste instrumento.

Sediado em uma universidade pública e gratuita, o Simpósio reforça o compromisso com a democratização do conhecimento e o acesso à cultura, configurando-se assim como um espaço fundamental para o desenvolvimento do violão, contribuindo não só para a academia, mas também para a cultura em geral.

Por fim, agradecemos aos professores Renan Colombo Simões e Sabrina Souza Gomes pela dedicação na organização destes anais.

Boa leitura para todos e todas!

Rafael Iravedra
Coordenador Geral do XI Simpósio Acadêmico de Violão da Embap

Sumário

Artigos completos

Autor	Artigo	Pg
<i>Adailson Cássio da Silva Araújo, Marcos Vinícius Araújo</i>	O desenvolvimento da Prática Musical autorregulada em estudantes de violão: uma intervenção a partir da Microanálise	1
<i>Angel Akio Tateishi, Amanda Carpenedo, Thiago Colombo de Freitas</i>	Development of Cognitive and Technical Skills as a Creative Process: The Polyrhythmic Microstudy “Pinky and the Brain”	13
<i>Daniel Ricobom Costa, Fabio Scarduelli</i>	Estudo nº 1 (1958) para violão de Camargo Guarnieri: uma proposta de digitação	25
<i>Eduardo D'Medeiros</i>	Interdependência do toque digital: um estudo sobre a expansão da velocidade escalar direcionada ao violão flamenco	39
<i>Felipe dos Anjos Afonso, Ederaldo Sueiro</i>	O estudo da articulação no primeiro volume do método Suzuki para Violão: Uma proposta a partir dos métodos de Violino, Piano e Flauta	50
<i>Marcos Antonio Casanova Júnior</i>	Sonata de concierto (op. 109) para violão solo de Jaime Zenamon: considerações sobre o processo de revisão	62
<i>Matheus Correia das Chagas, Marcos Vinícius Araújo</i>	A obra para violão de Maurício de Oliveira: descrição de 3 peças baseadas nos acervos fonográficos, bibliográficos e relatos	75
<i>Otávio Fidalgo</i>	Necessidades psicológicas básicas no ensino coletivo de violão: uma discussão a partir da bibliografia produzida no Brasil	83
<i>Thaís Nascimento</i>	A construção interpretativa de <i>Prélude, Allemande, Sarabande</i> e <i>Gigue</i> de Mlle Bocquet (?-1660) para violão a partir do entrelaçamento entre epistemologias, metodologias feministas e performance musical	91

Recitais/palestra (resumos expandidos)

Autor	Artigo	Pg
<i>Cauã Borges Canilha</i>	Evocaciones Criollas, de Alfonso Broqua	106
<i>Igor Araújo Pereira, Luciano Hercílio Alves Souto</i>	Suíte IV em Sol Maior (SW 5) de Silvius Leopold Weiss para alaúde, ao violão: uma proposta interpretativa historicamente orientada	109
<i>Odília R. Santana</i>	Análise Mecânica do <i>Adagio</i>, op. 2 de Dionisio Aguado	114

O desenvolvimento da Prática Musical autorregulada em estudantes de violão: uma intervenção a partir da Microanálise

Adailson Cássio da Silva Araújo
UFRGS, adailsoncsaraujo@gmail.com

Marcos Vinícius Araújo
UFRGS, marcosviniciusaraujo@ufrgs.br

Resumo: Este artigo apresenta os resultados preliminares da replicação do protocolo de microanálise proposto por Miksza (2018). Trata-se de um estudo de caso desenvolvido com dois estudantes de graduação em música com habilitação em violão (Participante A e B) durante 15 dias consecutivos de prática musical, analisando as fases de premeditação e autorreflexão durante as sessões de microanálise realizada no 3º e 13º dia da coleta de dados e fragmentos das entrevistas realizadas com cada participante. Com essa pesquisa, levantamos uma discussão sobre a importância do planejamento, estabelecimento de objetivos e da reflexão para prática musical e o desenvolvimento de competências autorregulatórias.

Palavras-chave: Autorregulação da aprendizagem. Microanálise. Prática musical. Violão.

The Development of Self-regulated Musical Practice in Classical Guitar Students: an Intervention Based on Microanalysis

Abstract: This article presents the preliminary results of the replication of the microanalysis protocol proposed by Miksza (2018). It is a case study developed with two undergraduate music students majoring in guitar (participant A and B) during 15 consecutive days of musical practice, analyzing the phases of premeditation and self-reflection during the microanalysis sessions held on the 3rd and 13th day of data collection and some fragments of the interviews conducted with each participant. With this research, we have raised a discussion about the importance of planning, goal-setting and reflection for musical practice and the development of self-regulatory skills

Keywords: Self-Regulation Learning. Microanalysis. Musical Practice. Classical Guitar.

Introdução

O presente artigo aborda uma discussão preliminar sobre o desenvolvimento de competências autorregulatórias na rotina individual de prática musical em dois estudantes de graduação em música com habilitação em violão (Participantes A e B) durante 15 dias.

Para o desenvolvimento desta pesquisa foi utilizado uma intervenção fundamentada no protocolo de microanálise proposto por Miksza, Blackwell e Roseth (2018) que permitiu investigar os processos e subprocessos autorregulatórios apresentados pelo modelo trifásico proposto por Zimmerman (1990, 1998, 2000).

Microanálise e Autorregulação da aprendizagem

Quando falamos em aprendizagem, admitimos que esta consiste em um processo dinâmico, individual e multifacetado. Diante dessa premissa, adotamos a Teoria da Autorregulação da Aprendizagem como uma importante ferramenta para o desenvolvimento de uma prática musical consciente e eficaz pelo estudante de violão e de música, como apresentado por Silva (2016; 2022); Santos (2017); Santos (2017) e Souza & Tourinho (2014) nos estudos desenvolvidos em violonistas. Mas, afinal o que é

autorregulação? A autorregulação é uma conduta autônoma que permite o indivíduo controlar e gerenciar as relações recíprocas entre a pessoa, o comportamento e o ambiente no qual está imerso, por meio da auto-observação, do autojulgamento e da autorreação (MONTALVO; TORRE, 2004; POLYDORO & AZZI, 2008, 79)

Para este estudo, adotamos o modelo proposto por Zimmerman (2000), no qual a aprendizagem autorregulada é um processo cíclico dividido em três fases: fase de premeditação, de performance e autorreflexão (figura 1). Segundo esse modelo, a fase de premeditação (preparação) envolve a análise da tarefa, crenças de autoeficácia, contemplando o estabelecimento de metas, planejamento da atividade, seleção das estratégias, os resultados esperados (quais as expectativas) e a motivação para a prática. A fase seguinte, a performance (execução/ação) engloba o autocontrole, que ajuda a manter o foco na execução das tarefas, e a auto-observação (ou automonitoramento) que permite reconhecer o progresso. Por fim, temos a fase de autorreflexão abrangendo o processo de autojulgamento, no qual realiza-se a avaliação dos resultados e os motivos, positivos ou negativos, que o levaram ao resultado obtido; e o processo de autorreação, que envolve as reações aos subprocessos de autojulgamento, compreendendo a autossatisfação e as reações adaptativas (alterar ou manter as estratégias) ou defensivas (justificar o mau rendimento).

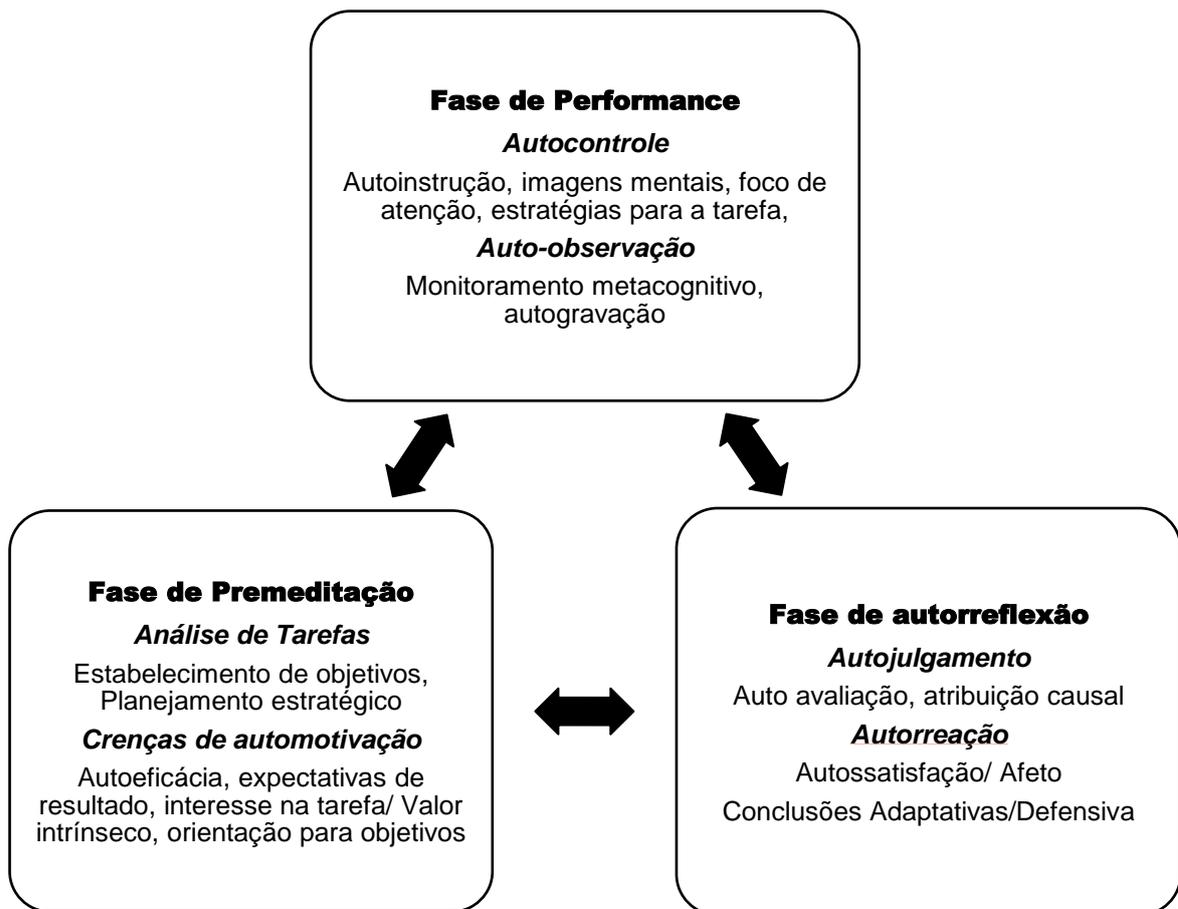


Figura 1: Modelo cíclico de aprendizagem autorregulada. Adaptada de Zimmerman, B. J. Attaining self-regulation: A social cognitive perspective. In M. Boekaerts, P. R. Pintrich, & M. Zeidner (Eds.), Handbook of Self-regulation. San Diego, CA: Academic Press, 2000, p.13 - 39.

Para investigar os processos e subprocessos da aprendizagem autorregulada, a microanálise é uma ferramenta utilizada por outras áreas como a médica e a esportiva. No entanto, na área da música, a utilização de um protocolo de microanálise é recente, destacando McPherson, Osborne, Evans & Miksza (2017); Osborne, McPherson, Miksza e Evans (2020) e Miksza, Blackwell & Roseth (2018), e em língua portuguesa Frigeri (2019); Soares (2020;2021) e Moises (2022). Importante ressaltar que até o momento da busca nas bases de dados pelo pesquisador, não foi encontrado nenhuma evidência de estudos desenvolvidos em violonistas utilizando um protocolo de microanálise como abordagem metodológica.

Os procedimentos de microanálise possibilitam monitorar os comportamentos autorregulatórios no momento em que se realiza uma atividade específica e, com a intervenção, é possível auxiliar o progresso do pensamento estratégico para a execução da tarefa (CLEARY, CALLAN & ZIMMERMAN, 2012, 4). Nesta pesquisa, definimos como atividade específica a sessão de prática musical.

Esta atividade é um momento individual deliberado repleto de processos e subprocessos dedicado para o refinamento técnico, musical e aquisição da proficiência no instrumento (ERICSSON, KRAMPE & TESCH-RÖMER, 1993, 368). Admitindo isso, a microanálise demonstra ser uma importante ferramenta no auxílio para a escolha e adaptação de estratégias para o desenvolvimento da prática musical pelo músico.

A aplicação da microanálise na prática musical busca garantir um protocolo de autorregulação válido e confiável, seguindo as seguintes etapas, conforme detalhado por Cleary, Callan & Zimmerman (2012, 5-6, tradução nossa): seleção de uma tarefa específica; identificação dos processos da aprendizagem autorregulatória; desenvolver perguntas microanalíticas para a aprendizagem autorregulatória; vincular os processos da fase cíclica às dimensões da tarefa (as perguntas da fase de premeditação devem ser realizadas antes da performance, as perguntas da performance, realizadas durante a autorreflexão, por exemplo, com a exibição do vídeo da prática, as perguntas da fase de autorreflexão devem ser aplicadas imediatamente após a prática); perguntas utilizando Escalas de Likert, itens de classificação e respostas descritivas foram usadas; e gravações literais foram feitas.¹

Método

O presente relato é um estudo de caso realizado com medidas repetidas (WILLIAMON *et al.*, 2012, 212-213) que buscou analisar os comportamentos autorregulatórios em dois estudantes universitários de música com habilitação em violão (Participante A e Participante B). O processo de coleta de dados foi realizado nas sessões de práticas musicais de cada participante no decorrer de 15 dias ininterruptos.

No momento da pesquisa, o Participante A (20-25 anos) estava matriculado no 5º semestre do bacharelado em música com habilitação em violão, e preparando-se para o recital exigido na primeira metade do curso. Concomitante à prática instrumental, dedica-se um tempo de sua rotina para ministra aulas de música. O Participante B (30-40 anos) estava matriculado no 1º semestre da licenciatura em música com habilitação em violão e se preparando para a banca avaliadora referente a prova final do semestre vigente.

¹Step 1: Select a well-defined task. A music practice session. Step 2: Identify target SRL processes. All processes in the three-phase SRL model shown in figure 1 were targeted. Step 3: Develop SRL microanalytic questions. Step 4: Link cyclical phase processes to task dimensions. Forethought phase questions were administered prior to practice. Performance phase questions were posed during review of the video of their practice. Self-reflection phase questions were administered immediately after practice. Step 5: Scoring procedures. Likert scales, ranking items, and open-ended question formats were used, and verbatim recordings were taken.

Dedica-se à prática instrumental individual e coletiva (orquestra de violões). Como o objetivo dessa pesquisa é analisar os comportamentos autorregulatórios da prática individual durante as sessões de prática de cada participante, não consideramos o repertório praticado por cada um para esta pesquisa.

Para a coleta dos dados, esta investigação está embasada no protocolo utilizado por Miksza, Blackwell & Roseth (2018). Seguindo esse protocolo, a pesquisa acompanhou as sessões de prática musical de cada participante durante 15 dias ininterruptos, e os dados foram coletados por meio de entrevistas estruturadas; diários de estudos; registros audiovisuais; duas sessões de prática musical observadas pelo pesquisador, nas quais aplicou-se um questionário contendo perguntas direcionadas a momentos específicos da prática e, entre estas duas sessões, realizou-se uma sessão de orientação pelo pesquisador na prática de cada participante (definida como intervenção), que consistiu em orientações específicas e direcionadas às ações realizadas durante a sessão de prática, como por exemplo delimitação dos objetivos; apresentação de estratégias para a prática; orientações sobre a organização da sessão, etc. Nesta pesquisa, os Participantes A e B foram aconselhados a praticar todos os dias e não receberam nenhuma orientação quanto ao tempo de duração e o que deveriam praticar em cada sessão. A coleta de dados envolveu as seguintes etapas:

- (a) 1º dia: entrevista inicial;
- (b) 3º dia: pré-teste de microanálise, que consistiu na observação e realização de perguntas em momentos específicos da prática pelo pesquisador durante a observação de uma sessão de prática, sem influenciar na prática do participante;
- (c) 8º dia: sessão de prática com orientações promovidas pelo pesquisador (intervenção);
- (d) 13º dia: pós-teste de microanálise, que consistiu na observação e realização de perguntas em momentos específicos da prática pelo pesquisador durante a observação de uma sessão de prática, sem influenciar na prática do participante;
- (e) 15º dia: entrevista final;
- (f) Gravação audiovisual diária durante os 15 dias da sessão de prática;
- (g) Redação de um diário de estudo a cada dia de prática.

Durante cada dia de sessão de prática musical os participantes redigiram um diário de estudo e, utilizando recursos próprios, realizaram o registro audiovisual de um trecho de sua prática.

A entrevista realizada individualmente com cada participante no 1º dia buscou

coletar informações sobre os aspectos envolvidos na prática musical e os processos autorregulatórios presentes em um dia normal de prática. Para isso, foram realizadas perguntas como: “Como você descreveria a qualidade da sua prática?” O que o motiva a praticar?”. Após a realização da entrevista, os participantes foram orientados a realizar a sua sessão de prática, a gravação audiovisual e redigir o diário de estudo.

Os diários de estudo tinham como objetivo o acompanhamento do planejamento, estabelecimento de objetivos e as estratégias empregadas durante a prática bem como acompanhar o nível de autoeficácia, ou seja, a crença na capacidade de executar o planejamento (BANDURA, AZZI & POLYDORO, 2008, 101-102) antes e após a sessão durante os 15 dias. Para isso, deveriam responder as seguintes perguntas no diário:

1 - Como será a minha sessão de prática hoje?

2 - Em uma escala de 1 a 7, quão eficaz espero que minha prática seja nesta sessão? (responder antes de iniciar a prática)

3 - Em uma escala de 1 a 7, quão eficaz minha prática foi nesta sessão? (responder após o término da sessão de prática)

O questionário de microanálise foi aplicado nas sessões de prática de cada participante no 3º (pré-teste) e no 13º dia (pós-teste) da coleta de dados. Durante esses momentos, o pesquisador observou a sessão de prática musical de cada participante e embasado pelo modelo trifásico da autorregulação (premeditação, performance e autorreflexão) proposto por Zimmerman (2000), realizou perguntas em momentos específicos para compreender as atividades executadas e quais as competências autorregulatórias presentes ou não durante o momento de prática musical do participante. Importante destacar que nessas sessões observadas, apesar da dificuldade, o pesquisador buscou não exercer ações que pudessem influenciar a prática do participante.

No 8º dia de prática, foi realizada a intervenção microanalítica, que consistiu em uma sessão de orientação individual para cada participante com o objetivo de auxiliá-los na reflexão e compreensão sobre os processos e subprocessos de sua prática musical. Para isso, foram realizadas perguntas em diferentes momentos, conversas sobre as atitudes adaptativas durante as ações, a definição e conceitualização de objetivos e a apresentação de diferentes estratégias em relação às ações realizadas e empregadas em sua prática.

Neste artigo, realizo um recorte da pesquisa realizada e apresento preliminarmente os dados quantitativos coletados nas sessões de prática musical dos Participantes A e B, observados no 3º e 13º dia da coleta de dados (o pré-teste e o pós-teste).

Resultados

Utilizando o modelo cíclico da aprendizagem autorregulada proposto por Zimmerman (2000), a fase de premeditação que inclui o estabelecimento de metas, planejamento, seleção de estratégias, crenças de autoeficácia (quais são as expectativas e os resultados esperados), qual a motivação para a prática; e a fase de autorreflexão que inclui o processos de autojulgamento e autorreação, que envolvem a autoavaliação (avaliação dos resultados obtidos), atribuições de causa, as reações aos processos de autojulgamento, compreendendo a autossatisfação e as reações adaptativas/defensivas, observando a Tabela 1 é possível notar alterações nos valores atribuídos por cada participante, demonstrando um alteração na compreensão sobre a prática.

PERGUNTAS		Respostas			
		Participante A		Participante B	
Fase de Premeditação		Pré	Pós	Pré	Pós
1	Crenças motivacionais - Para as questões a seguir, deve-se atribuir um valor de 1 a 7, sendo 1 = indiferente e 7 com certeza.				
1a	Em termos gerais de todas as atividades que você poderia se envolver, onde a prática se enquadraria em relação a ser IMPORTANTE?	4,5	5,5	7	6
1b	Em termos gerais de todas as atividades que você poderia se envolver, onde a prática se enquadraria em relação a ser EFICIENTE?	5,5	6	5	6
1c	Em termos gerais de todas as atividades que você poderia se envolver, onde a prática se enquadraria em relação a ser INTERESSANTE?	5	5,5	7	7
1d	Em termos gerais de todas as atividades que você poderia se envolver, onde a prática se enquadraria em relação a ser AGRADÁVEL?	3,5	4,5	7	6
4a	Planos: Em uma escala de 1 a 7, onde 1 - completamente confuso e 7 - completamente claro (compreendido), quão clara está a sua percepção sobre as metas para esta sessão de prática musical?	3	6	6	6
4b	"Qual a sua percepção dos planos estabelecidos para esta sessão de prática em um espectro invariável/flexível? (Considere 1 = Plano totalmente invariável e 7 = plano totalmente flexível)?"	2	2	3	3
5a	Auto eficácia - "Quão confiante você está para atingir as metas que definiu para esta sessão de prática? (0 a 100%)	45%	75%	90%	85%
Fase de Autorreflexão					
16	Autoavaliação - Como você avalia a produtividade da sua sessão de prática musical hoje? (considere 1 = não cumpriu nenhum objetivo e 7 = cumpriu todos os objetivos)	3,5	5,5	5	6

19a	Autossatisfação/afeto: Em uma escala de 1 a 7, onde 1= nada satisfeito e 7 = muito satisfeito, qual seu grau de satisfação com esta sessão de prática musical?	4,5	6	6	6
19c	Como você se sentiu "sobre você mesmo" depois desta sessão de prática musical? (considere 1 = nada bem e 7 =muito bem)	5	5,5	7	6
20b	Sua experiência da prática musical de hoje influenciará na sua prática amanhã?	Sim	Sim	Sim	Sim

Tabela 1: Fases de Premeditação e Autorreflexão dos Participante A e B referentes ao 3º e 13º dia.

Analisando a tabela 1, o Participante A apresentou uma resignificação na importância da prática musical em relação às atividades envolvidas durante o dia (Item 1a), como comentado por ele durante o pré-teste realizado no 3º dia da coleta: “o tempo investido na rotina e execução das tarefas extra musicais, me faz acreditar que o tempo para a prática é insuficiente”, atribuindo o valor de 4,5 (“sendo muito otimista”). Após a intervenção, no 13º dia, o participante atribuiu o valor de 5,5 representando uma elevação na importância da prática para a rotina do participante: “mesmo com pouco tempo, a prática pode ser interessante e produtiva”. Esse relato demonstra uma resignificação na importância da prática em sua rotina. Em contrapartida, em ambos os dias (3º e 13º) o Participante B, considera a prática musical extremamente importante, atribuindo o valor 7 e 6. Como observado durante as sessões, ficou evidenciado o emprego de novas estratégias e o estabelecimento de objetivos claros e exequíveis.

Tratando-se da autoeficácia (Itens 1b e 5a) para a prática musical, o Participante A inicialmente demonstrou pensamentos negativos (“não sei se irei conseguir realizar tudo que planejei”), insegurança em sua capacidade para alcançar os objetivos definidos (“está tudo nebuloso”), atribuindo um valor de 5,5 e confiança de 45% no 3º dia. De suma importância destacar que os objetivos apresentados por ele eram genéricos e confusos (por exemplo “definir uma digitação”, “limpar a música”) o que possivelmente dificultou na escolha de estratégias eficazes para sua prática. Já no 13º dia da coleta, o Participante A demonstrou objetivos específicos (“irei estudar o compasso 14”, “resolver a parte mecânica do compasso 16”) e uma maior variação de estratégias (variação rítmica, variação de andamento, estudar as mãos separadas - mão direita e mão esquerda) para sua prática, e atribuiu 6 para a eficiência da prática e a confiança foi de 75%. Segundo ele, “[a prática] é útil, antes evitava tocar peças muito difíceis, hoje eu consigo tocar. [...]”. Diante das falas e dos valores atribuídos pelo participante no 3º dia, podemos pressupor que possam estar superestimados, possivelmente por esta pesquisa ser desenvolvida durante as sessões de prática individual e/ou pela falta de compreensão do questionário. Importante destacar que a utilização de diferentes estratégias e a clara consciência dos

objetivos para a sessão, permitiram ao participante elevar sua confiança na capacidade de praticar (Miksza, 2018).

O Participante B no 3º dia da coleta de dados, utilizava exclusivamente a repetição de toda a música ou de uma seção como recurso estratégico em sua prática: “uso a repetição para absorver a música, assimilar e decorar”, e com essa prática ele atribuiu o valor 5 por “acreditar que pode melhorar (a evolução é constante e diária)”. Os objetivos que estabeleceu são claros e específicos (“memorizar a seção A da música”, “assimilar a digitação do trecho C”), e apresentou 90% de confiança em sua capacidade de alcançar o que foi pré-estabelecido. Na sessão do 13º dia, que ocorreu alguns dias após a intervenção, ele atribuiu o valor de 6 no tocante a prática ser eficiente, pelo fato de assimilar que o estudo pode ser fragmentado: “posso estudar toda a obra musical, mas também estudar fragmentos menores, pois isso facilita o processo de aprendizagem”, associado a isso, começou a empregar outras estratégias de estudo (variação rítmica, variação de andamento, ouvir antes). Neste dia, também apresentou os objetivos claros para a sessão de prática e utilizou a sessão para assimilar uma orientação que recebeu do professor durante a última aula (a alteração de uma digitação), e demonstrou uma insegurança com a mudança recomendada pelo professor, por isso neste dia a confiança foi de 85%.

Na fase de autorreflexão, os dados sugerem que a prática de ambos os participantes poderá influenciar em suas sessões futuras (Tabela 1, Item 20b) e, uma alteração positiva no valor atribuído à autoavaliação (Item 16) demonstra uma conexão entre as estratégias e objetivos durante a sessão de prática.

Conclusão

Com a análise preliminar dos dados apresentados, emergem algumas questões importantes: como devemos organizar e executar a prática musical? Por que devo praticar?

Admitindo que a aprendizagem é um processo dinâmico, adaptável em constante transformação e que o processo autorregulatório envolve diferentes competências, como por exemplo o estabelecimento de metas, concentração na instrução, utilização de estratégias efetivas, organização do ambiente, utilização de materiais e recursos, monitoramento de desempenho, gestão do tempo de forma eficaz, procura por ajuda quando necessário, crenças de autoeficácia e que a prática musical é uma das principais etapas para a formação do músico (estudante e profissional), e ocorre durante longos períodos dedicados individualmente em uma sala com o instrumento, planejamento e

pensamentos; podemos presumir que o músico tem a capacidade de desenvolver e potencializar seu processo de aprendizagem e as competências autorregulatórias durante os diferentes momentos de sua prática musical para desenvolver uma prática deliberada (ERICSSON, KRAMPE E TESCH-RÖMER, 1993, 368).

Enquanto estudantes, consideramos que a repetição (imitação), seja de todo o trecho ou obra musical, a melhor estratégia para o aperfeiçoamento técnico musical, no entanto, muitas vezes essa repetição é inconsciente (automatismo) e sem objetivos. Podemos concluir que a reflexão sobre uma sessão de prática e seus resultados, permite potencializar e desenvolver competências autorregulatórias elevando a qualidade da prática musical. Como observamos com os Participantes A e B que apresentaram nuances nos comportamentos durante as sessões de prática musical, seja refletindo sobre os objetivos para a sua prática musical ou pelo emprego de diferentes estratégias (variação rítmica, ouvir antes de tocar, variação de andamento, estudar as mãos separadas, etc.).

A abordagem metodológica empregada (protocolo de microanálise) como demonstra Cleary, Callan e Zimmerman (2012, 4), possibilita monitorar a prática e, com a intervenção, auxiliar o progresso do pensamento estratégico, com isso podemos considerar uma ferramenta com potencial para desenvolver competências autorregulatórias e a reflexão nas sessões de prática, despertando nos participantes a importância da organização, gerenciamento do tempo, emprego de diferentes estratégias e da reflexão para a prática, tornando-a mais eficaz e estruturada.

Os dados numéricos apresentados neste artigo sugerem nuances estratégicas e comportamentais durante a prática musical de cada participante, no entanto, possuem limitações que serão preenchidas com a análise dos demais dados qualitativos.

Referências

- BANDURA, Albert; AZZI, Roberta Gurgel; POLYDORO, Soely. *Teoria Social Cognitiva: conceitos básicos*. Porto Alegre: Artmed, 2008.
- CLEARY, Timothy J.; CALLAN, Gregory L.; ZIMMERMAN, Barry J. Assessing self-regulation as a cyclical, context-specific phenomenon: overview and analysis of SRL microanalytic protocols. *Education Research International*. Londres, v. 2012, p.1-19, 2012.
- ERICSSON, K. Anders; KRAMPE, Ralf Th.; TESCH-RÖMER, Clemens. The role of deliberate practice in the acquisition of expert performance. *Psychological Review*, v.100, nº 3, p.363-406, 1993.
- FRIGERI, Aglaê Machado. *A rítmica musical de José Eduardo Gramani e a aprendizagem autorregulada: movimento, atenção, flexibilidade e divertimento*. 2019. 150p. Tese (Doutorado em Educação Musical). Universidade Federal do Paraná,

Curitiba. 2019.

MCPHERSON, Gary E.; OSBORNE, Margaret S.; EVANS, Paul; MIKSZA, Peter. Applying self-regulated learning microanalysis to study musicians' practice. *Psychology of Music*, p.1-15. Society for education, Music and Psychology Research, 2017.

MCPHERSON, Gary E.; MIKSZA, Peter; EVANS, Paul. Self-Regulated Learning in Music Practice and Performance. In: SCHUNK, D. H. (coordenação), GREENE, J. A., ALEXANDER, P. A. *Handbook of Self-Regulation of Learning and Performance*. Nova Iorque: Routledge, 2017. p 181-93.

MIKSZA, Peter; BLACKWELL, Jennifer; ROSETH, Nicholas. E. Self-Regulated Music Practice: Microanalysis as Data Collection Technique and Inspiration for Pedagogical Intervention. *Journal of Research in Music Education*. National Association for Music Education, p.1-25, 2018.

MOISÉS, Leonor Mourinho. *Aprendizagem autorregulada: Intervenção segundo técnicas de Microanálise - estudo de caso em pianistas da Universidade de Aveiro*. 2022. 235 p. Dissertação (Mestre em Ensino de Música). Universidade de Aveiro, Aveiro. 2022.

OSBORNE, Margaret S.; MCPHERSON, Gary E.; MIKSZA, Peter; EVANS, Paul. Using a Microanalysis Intervention to Examine Shifts in Musicians' Self-Regulated Learning. *Psychology of Music*, ed. 49 (4), p.972-88. 2020.

SANTOS, Jâmison Sampaio de Queiroz. *Autorregulação e prática deliberada: um estudo com alunos de bacharelado em violão*. 2017. 118p. Dissertação (Mestrado em Música), Escola de Música/ UFBA, Salvador, 2017.

SANTOS, Leandro Quintério dos. *Estratégias para a rotina de estudos do violonista: uma perspectiva baseada na aprendizagem autorregulada*. 2017. 117p. Dissertação (Mestrado em Música), Escola de Comunicações e Artes/USP, São Paulo, 2017.

SILVA, Camila dos Santos. *Ensino de instrumento - violão - nos cursos de licenciatura em música: uma proposta a partir da autorregulação da aprendizagem*. 2016.109p. Dissertação (Mestrado em Música) – Instituto de Artes/UNICAMP. Campinas, 2016.

SILVA, Camila dos Santos & MARINHO, Helena & FIORINI Carlos. #100daysofpractice: Selection and adaptation of self-regulated learning strategies in na online music performance challenge. Disponível em <https://journals.sagepub.com/doi/abs/10.1177/03057356221108762> . Acesso em: 03 de março de 2023.

SOARES, Leandro Taveira. *A microanálise da aprendizagem musical autorregulada como ferramenta para o desenvolvimento da pedagogia da performance*. *Percepta*, 8 (1), 101-122. Associação Brasileira de Cognição e Artes Musicais. 2020.

SOARES, Leandro Taveira. *Protocolo de Microanálise da Prática Musical (PMPM): um instrumento de avaliação da aprendizagem musical autorregulada*. Rio de Janeiro, 2021.290 f. Tese (Doutorado em Música). Escola de Música, Programa de Pós Graduação em Música, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2021.

SOUZA, Luan Sodré & TOURINHO, Ana Cristina. Autorregula o da aprendizagem e aprendizagem cooperativa: um diálogo na forma o do violonista. In: SIMPÓSIO DE COGNI O E ARTES MUISCAIS, 10, 2014. *Anais do X Simpósio de Cogni o e ARTES MUISCAIS 2014*.

WILLIAMON, Aaron; GINSBORG, Jane; PERKINS, Rosie; WADDELL, George.

Performing Music Research: Methods in Music Education, Psychology, and Performance Science. Ed. 1. Oxford: Oxford University Press, 2021.

ZIMMERMAN, Barry J. Self-regulating academic learning and achievement: the emergence of a social cognitive perspective. *Educational Psychology Review*, vol. 2, n° 2, p.173-201, 1990.

ZIMMERMAN, Barry J. Academic studying and the development of personal skill: A self-regulatory perspective. *Educational Psychologist*, vol. 33 (2/3), p.73–86, 1998.

ZIMMERMAN, Barry J. Attaining self-regulation: A social cognitive perspective. In: M. Boekaerts, P. R. Pintrich, & M. Zeidner (Eds.). *Handbook of Self-regulation*. San Diego, CA: Academic Press, 2000. p.13-39.

Development of Cognitive and Technical Skills as a Creative Process: The Polyrhythmic Microstudy *Pinky and the Brain*

Angel Akio Tateishi

Universidade Tecnológica Federal do Paraná, angeltateishi@utfpr.edu.br

Amanda Carpenedo

Instituto Federal do Rio Grande do Sul, amanda.carpenedo@poa.ifrs.edu.br

Thiago Colombo de Freitas

Universidade Federal de Pelotas, thiago.colombo@ufpel.edu.br

Abstract: The technique-from-pieces approach is common in classical-guitar pedagogy to develop general or specific technical guitar skills. However, here we explore the opposite way: using music composition as a tool to deal with technical difficulties. Meanwhile, we also use these difficulties as compositional constraints. In this case study, we begin with a specific problem: learning polyrhythms. Then, we use the concepts of desirable difficulties, variety in repetition, and effortful reorganization (i.e., some non-standard guitar techniques) as additional composition constraints. We report the main steps of the creative process. As a partial result, we present the polyrhythmic microstudy for guitar “Pinky and the Brain,” which employs all five fingers of the right hand as the extended technique.

Keywords: Creative process. Extended technique. Compositional Constraints. Polyrhythm.

Resumo: O estudo da técnica vinculado às obras tradicionais do repertório é uma abordagem comum na pedagogia do violão. Contudo, aqui mostramos como usamos o caminho oposto: usar a composição musical como uma ferramenta para lidar com dificuldades técnicas. Ao mesmo tempo, também usamos essas dificuldades como restrições composicionais. Em seguida, usamos os conceitos de *dificuldades desejáveis*, *repetição com variedade* e *reorganização esforçada* (ou seja, algumas técnicas não-usuais para o violão) como restrições adicionais para compor. Relatamos os passos principais do processo criativo. Como resultado parcial, apresentamos o microestudo polirrítmico “*Pinky and the Brain*”, o qual emprega como técnica estendida o uso de todos os dedos da mão direita.

Palavras-chave: Processo criativo. Técnicas estendidas. Restrições composicionais. Polirritmos.

Introduction

In classical guitar pedagogy, the technique-from-pieces approach is a common way to learn and develop general and specific essential technical skills (IZNAOLA, 2000, 11). However, such an approach does not always prove helpful, as some students often reach plateaus of technical skills and creativity but do not overcome them through the pieces available. Therefore, we have investigated an alternative approach: teaching the students to compose their own learning material, based on their current technical and cognitive difficulties.

In our case, playing polyrhythms was one of the technical (and cognitive) difficulties we could not overcome through existing material. In our first compositional attempt, we used the polyrhythm of three notes against two (3:2). This is the simplest polyrhythm and would be the best choice to begin with and explore. The presence of only one creative constraint, however, resulted in too much creative freedom. Consequently, our first attempt failed in originality, mainly due to the influence of the compositional approach we had found in existing literature (BOGDANOVIC, 1990; AMIM, 2021).

We thus sought a new compositional approach. In composition (of music or texts, for example), it is known that structures and constraints are allies of creativity, as explained by the “paradox of choice” and the “myth of creativity.” High-level performance improvement is frequently grounded in concepts such as *desirable difficulties* (BJORK; BJORK, 2011): that is, making a task more difficult leads to it being learned better and retained longer (BROW, 2014, chapter 4), *variety in repetition* (BERG, 2019), and *effortful reorganization* (ERICSSON; KRAMPE; TESCH-ROMER, 1993, 365). Grounding the composition of guitar studies on such concepts could lead to innovative learning approaches worth exploring. Therefore, we aim to show how we combine compositional constraints with our interpretation of the above concepts to improve and use non-standard technical skills on the guitar.

In what follows, we present the details of our compositional approach. Subsequently, we briefly explain the idea of a polyrhythm structure and how to work with it using a specific extended technique. Finally, as a partial result of our research, we present our original composition, the microstudy “*Pinky and the Brain.*”

Compositional approach

As *desirable difficulties*, we used extended techniques. Each polyrhythmic study would also become a way to explore and develop an extended technique for the right or left hand (or both). We believe that learning extended techniques enriches the study and interpretation of the traditional guitar repertoire. As Vladimir Nabokov (1990, 65) stresses, it is essential to cultivate more than we think we need: “I know more than I can express in words, and the little I can express would not have been expressed had I not known more.”

Using desirable difficulties has been a recurrent tool in music performance teaching (BERG, 2019). For example, in Ivan Galamian’s words (1966, p. ii) about technical mastery of the violin: “Such mastery lies through working procedures which present a constant challenge to the student’s thinking processes. For this reason, new problems must always be faced and solved.” Alternatively, in the words of the cellist Pablo Casals (ALEXANIAN, 1922, 4): “The best method to follow in the study of technique is to trace a spiral, starting from a sound basis and ending at the extreme limit of physical possibilities.”

Applying this concept, we arrived at specific criteria for choosing extended techniques. First, the concept of variety in repetition led us to choose techniques presenting

alternative strategies to improve some standard guitar techniques. Second, based on effortful reorganization, the technique should also be an idiosyncrasy of the study, i.e., the piece could not, or could hardly, be played using standard techniques.

Such criteria create what is called *fresh perspectives*. Berg (2019) explains this concept in the context of music learning: “The creation of fresh perspectives is one reason why variety in practice is so important as one is learning new skills and refining previously developed skills.” This concept is old and has already been introduced in the psychology studies of maximal performance. Anders Ericsson and colleagues (1993, 365) recall its use in the classical studies by Bryan and Harter about Morse Code operators: “Bryan and Harter (1897, 1899) had clearly shown that with mere repetition, improvement of performance was often arrested at less than maximal levels, and further improvement required effortful reorganization of the skill.” Berg also points out something similar in the Feldenkrais method (RYWERANT, 1983, 192): “From the functional point of view, mere repetition involves going through, again and again, the same well-known pattern. Improvement, however, involves something quite different: a change in our patterns of functioning.”

Learning extended techniques has also helped us be more conscious of the possible underlying health problems common in guitar players. According to a survey by Zuhdi et al. (2020, 177), “the resources needed to achieve high-level performance abilities, such as technique, practice habits, physical characteristics of the guitar, and repertoire, are also recognized by classical guitarists as the most important factors that influence playing-related health problems.” In this scenario, the variability in musculoskeletal movement provided by some extended techniques may help improve physical awareness of hands and arms. For instance, it is widely recognized that the rasgueado technique effectively targets the extensor muscles of the right hand (TENNANT, 1995, 44). These extensor muscles act as antagonists to the flexor muscles predominantly utilized in the traditional right-hand approach of classical guitar playing. Rasgueado practice strengthens forearm extensor muscles, according to Serrano and Whitehead’s (2010, 12) research. Practicing rasgueado promotes balanced forearm muscles and faster right-hand attack speed. Even if not directly used in the guitarist’s repertoire, rasgueado practice remains helpful.

Polyrhythmic Structure - Our Cognitive Development Path

We introduce our first practical step in the compositional process with a simple

math problem: How much is one-half plus one-third? One knows the procedure to solve it. Finding the least common denominator is nothing less than comparing the fractions within the same scale. In our initial problem, the scale has six equal parts (see Figure 1). This concept is essential to understand polyrhythms.

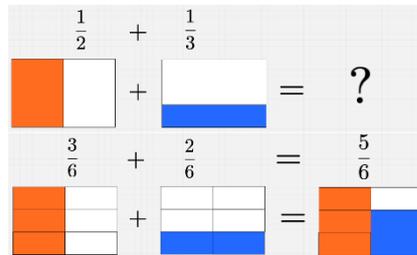


FIGURE 1 – Graphic explanation of how to find the least common denominator of two fractions. Source: AUTHOR (2023)

In particular, that math example is helpful for the rhythmical pattern of three notes against two (we will refer to this polyrhythm as 3:2). In a specific time interval, one voice plays three beats (each beat duration is one-third of the particular time interval). Meanwhile, the other voice plays two beats (each with one-half of the duration of the specific interval.) So, to compare or think about both voices playing simultaneously, we must divide the specific time interval by the least common denominator of 1/3 and 1/2 (see Figure 2). To reproduce the graphical explanation, use one hand for voice 1 and the other for voice 2. Then, counting the cycle aloud, “One, two, three, four, five, six.” At each indicated counting time, play/percuss the corresponding voice. Graphically, it is easy to perceive the symmetry between the time distances of the 3:2 polyrhythm. After some practice tapping hands, this pattern also becomes an audible one. Listening and memorizing the interplay of rhythm could make it easier to execute polyrhythm.

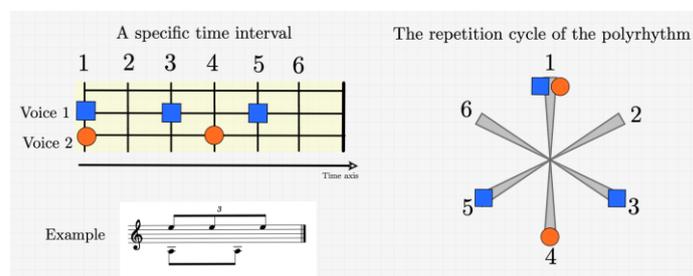


FIGURE 2 – Polyrythm 3:2 (three against two). Visual explanation of how the voices are distributed in the time interval. Source: AUTHOR (2023)

The mismatch of voices – they only overlap at the beginning of the cycle – follows and creates interesting patterns. In Figure 3, inspired by the illustrations of Godfried T.

Toussaint’s book “The Geometry of Musical Rhythm” (TOUSSAINT, 2013), the resultant time pattern of a polyrhythm has a reflection symmetry. Whether one counts clockwise or counterclockwise, the pattern is the same. It is like a rhythmical palindrome.

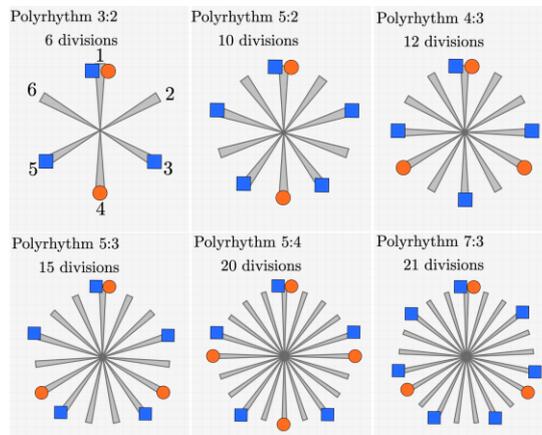


FIGURE 3 – Graphical representation of the resultant pattern’s time symmetry in a cycle of some polyrhythms. Source: AUTHOR (2023)

A common way to assimilate rhythm patterns is using words, phonemes, or sentences as mnemonic devices. An example is the takadimi system (HOFFMAN; PELTO; WHITE,1996). Inspired by this, the title of microstudy n. 1, “*Pinky and the Brain*,” can be used as a mnemonic device for the 3:2 polyrhythm, as illustrated in Figure 4: the accentuation of the words follows that of the pattern (at subdivisions 1, 3, 4 and 5). Thus, saying “*Pinky and the Brain*” aloud could be a way to remember the 3:2 pattern.

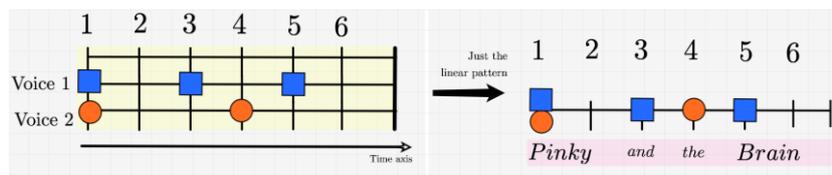


FIGURE 4 – Comparison of the accentuation of polyrhythm 3:2 and that of the words of Microstudy 1’s title. Source: AUTHOR (2023)

Polyrhythmic + Extended technique = Microstudy no.1, *Pinky and the Brain*

As a partial result, we present a composition based on the following extended technique: string plucking with the right hand’s pinky finger, proposing that it could improve the standard *p-i-m-a* movements. Therefore, the microstudy, “*Pinky and the Brain*,” employs all five fingers of the right hand and involves a polyrhythmic pattern of three notes against two. The score is presented after the last section, and we dedicated this piece to Alexandre Gismonti.

Our compositional point of departure of this study was the linear result of the

pattern. We decided to work based on chord shapes instead of two independent moving voices. So, we used the pattern’s linear result to compose an accompanied melody. Using the right hand’s pinky finger (the little finger or the fifth digit – the ostracized finger) allowed us to write chords with five notes, increasing the originality of the final result.

After some attempts and experimentation through guitar playing, we defined the main finger couplings of the plucking patterns. The main right-hand usage consists of the use of the thumb, the simultaneous use of the index and middle finger, and the simultaneous use of the ring and pinky fingers. A mnemonic way to remember and explain that is a hand gesture in the movie *Star Trek: The Vulcan Salute* (see Figure 5). Also, we use the letter “c” from the word “chiquito” to indicate the pinky finger. The same notation was used by Charles Postlewate in “*Right-Hand Studies for Five Fingers*” (POSTLEWATE, 2010).

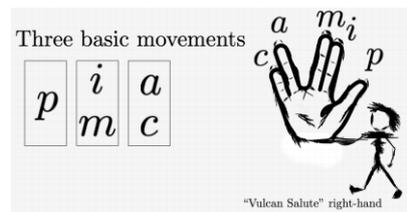


FIGURE 5 – Main right-hand finger couplings in microstudy 1: thumb; index and middle fingers; and ring and pinky fingers. Source: AUTHOR (2023)

We faced a polyrhythm with four elements and three ways to pluck with the right hand. We chose different plucking patterns and finger couplings in light of the *variability-in-repetition* concept. The three main patterns we created are shown in Figure 6. Patterns A and B have the same melody and bridge throughout most of the piece. Pattern C also repeats the theme but deviates more to introduce some variation toward the end of the piece: whereas in A and B, the thumb is repeated in the polyrhythmic cycle, in C, the repeated movement is the one with the index and middle fingers (plus the ring finger in some bars); moreover, the little finger joins the thumb. As shown in Figure 7, bars 9 to 11 (also bars 22 to 24 when considering pattern B) show little change in the strings played in pattern A. In four-note chords, the third string is played with different fingers.

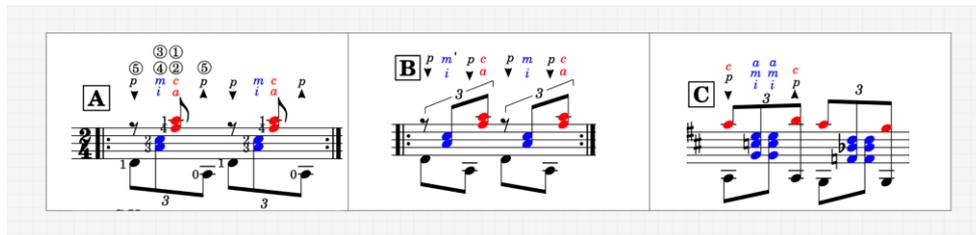


FIGURE 6 – The main right-hand plucking patterns for the 3:2 polyrhythm explored in the microstudy “Pinky and the Brain.” The arrowheads are the suggested thumb movements. Source: AUTHOR (2023)

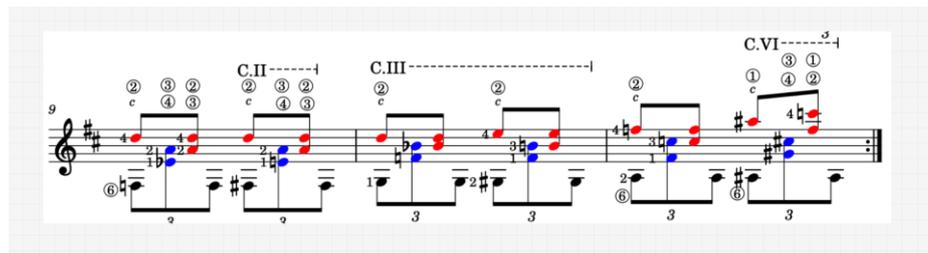


FIGURE 7 – Excerpt from Microstudy n.1. The same note is played with different fingers. This facilitates a faster tempo and provides timbral variation. Source: AUTHOR (2023)

Discussion and Conclusion

One could argue that this microstudy could be played without the pinky. However, the piece tempo must be equal to or greater than *74 bpm*. By setting aside the little finger, there would be much vertical movement of the right hand, making it difficult to maintain the tempo. This simple short piece would become more challenging to play. When we compared our executions, the one with the little finger sounded more legato.

The timbre is also different when the little finger is used. When we played a chord at the same string locations with the fingers *p-m-a-c* and then with *p-i-m-a*, we found that the former provided a sharper timbre. The contrast is greater when the right hand is positioned conventionally because the little finger is closer to the bridge than the ring finger. Concerning the patterns of this piece, the little finger makes it easier to distinguish between finger couplings. The hand would also have to move horizontally to get the same result without using the little finger.

Of course, mastering the pinky as a functional finger takes time. To the authors’ knowledge, the most complete method is *Right-Hand Studies for Five Fingers* by Charles Postlewate (2010). Assuming the risk of practicing the *it-works-for-me* fallacy, our suggestions to develop the pinky as a functional finger are: (1) Study the arpeggio formulas for *p-i-m-a*, but using *p-m-a-c*. For example, Scott Tennant’s selection of Giuliani’s arpeggios (TENNANT, 1995, 79-89). Or Abel Carlevaro’s book about right-hand technique (CARLEVARO, 1967). (2) A more musical way (and our preferred one) is to revisit the beginner’s and intermediary classical guitar methods and play the

corresponding pieces using *p-m-a-c*. In this case, the advantage is the obligation to care for sound quality to make music, not just an agility exercise.

Besides Postlewate's book and the above suggestions, we created two exercises related to our microstudy. These exercises help improve finger coordination. They also encourage finding an optimal right-hand position for smoother transitions and reduced tension. Exercise 1 (Figure 8) and Exercise 2 (Figure 9) work the alternation of *i-m* (stated in blue) and *a-c* (stated in red) in adjacent strings. It is worth trying these exercises with the usual technique and comparing the results. The better we master the *p-m-a-c* movements, the better we will play those using *p-i-m-a* (as in the anecdotal evidence of the first author experience).

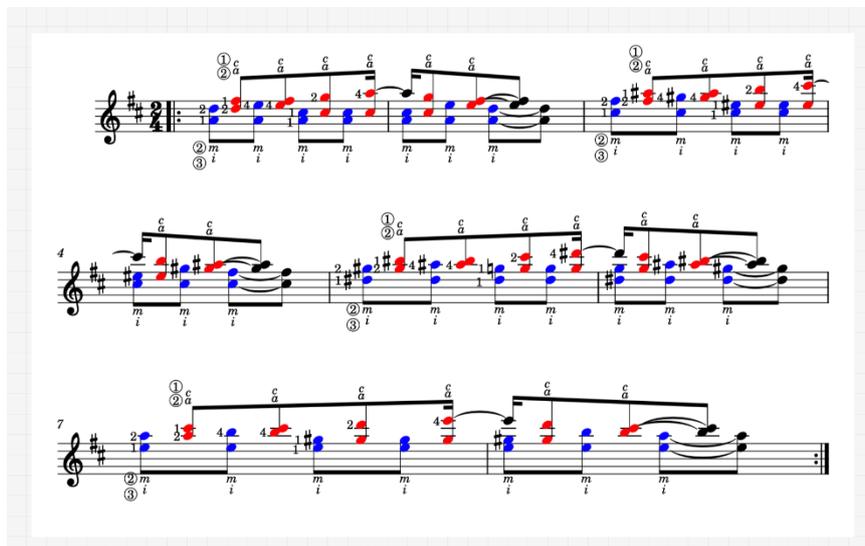
The image shows a musical score for Exercise 1 of pinky inclusion. It consists of three staves of music in 2/4 time, with a key signature of one sharp (F#). The first staff starts with a treble clef and a repeat sign. The notes are primarily quarter notes and eighth notes, with fingerings indicated by numbers 1-4. Red notes indicate *a-c* movements, and blue notes indicate *i-m* movements. Above the notes are chord diagrams for C major and G major. The second staff continues the exercise, and the third staff concludes it with a double bar line. The score includes various articulations like slurs and accents.

FIGURE 8 – Exercise 1 of pinky inclusion. Source: AUTHOR (2023).

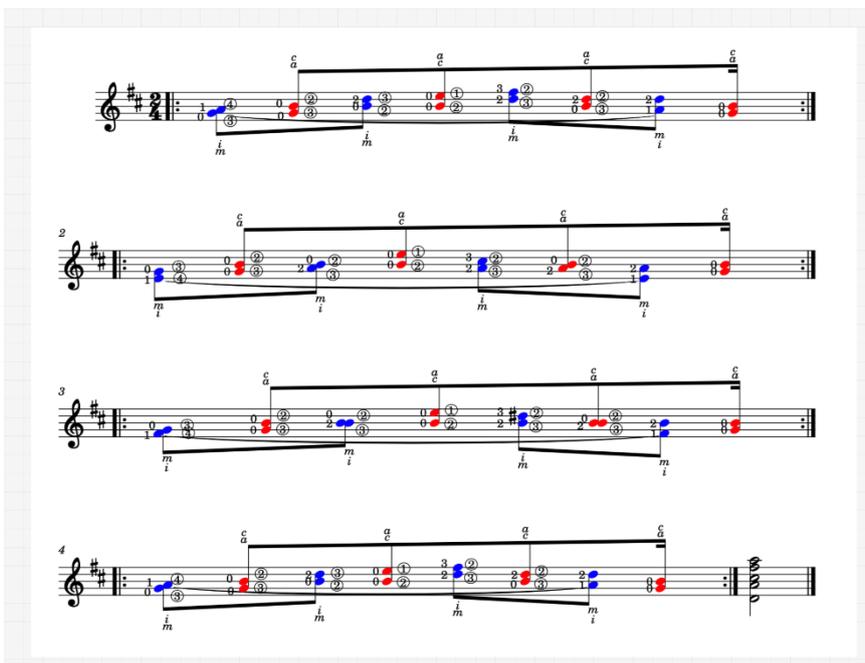
The image shows a musical score for Exercise 2 of pinky inclusion. It consists of four staves of music in 2/4 time, with a key signature of one sharp (F#). The first staff starts with a treble clef and a repeat sign. The notes are primarily quarter notes and eighth notes, with fingerings indicated by numbers 1-4. Red notes indicate *a-c* movements, and blue notes indicate *i-m* movements. Above the notes are chord diagrams for C major and G major. The second, third, and fourth staves continue the exercise, each ending with a double bar line. The score includes various articulations like slurs and accents.

FIGURE 9 – Exercise 2 of pinky inclusion. Source: AUTHOR (2023)

Despite its simplicity, our work demonstrates that a creative process can be used to develop technical skills. In particular, a polyrhythmic pattern and the constraint of deliberately using the right-hand pinky finger are the basis of our microstudy's composition. We hope our preliminary results will enhance discussions regarding applying extended techniques and assorted strategies to healthily handle the technical prowess of the classical guitar.

Polyrhythmic Microstudy n.1.

"Pinky and the Brain"

♩ = 74

C.V-----

A $\begin{matrix} \textcircled{3} \textcircled{1} \\ \textcircled{5} \textcircled{4} \textcircled{2} \\ \textcircled{4} \textcircled{3} \textcircled{1} \end{matrix}$ $\begin{matrix} p \\ m \\ c \\ a \end{matrix}$ $\begin{matrix} p \\ m \\ c \\ a \end{matrix}$ $\begin{matrix} p \\ m \\ c \\ a \end{matrix}$ $\begin{matrix} p \\ m \\ c \\ a \end{matrix}$

4

7

10

13

16

C.VI-----

C.II-----

C.III-----

C.V-----

C.III-----

C.I-----

C.II-----

B $\begin{matrix} p \\ m \\ p \\ c \\ p \\ m \\ p \\ c \end{matrix}$ $\begin{matrix} p \\ m \\ p \\ c \\ p \\ m \\ p \\ c \end{matrix}$

2
19

22

25

C.V
c p
a m i
a m i
c p

C.III C.I C.II C.V

28

C.III

31

C.I

dim.

34

(dim.)

References

- ALEXANIAN, Diran. *Theoretical and Practical Treatise of the Violoncello*. Editions Salabert, 1922.
- AMIM, Alexandre Gismonte M. *O ensino e a aprendizagem da polirritmia no violão: uma proposta pedagógica baseada no conceito de dissonância rítmica*. 2021. Ph.D. Dissertation. Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2021.
- BERG, Christopher. *Practicing Music by Design: Historic Virtuosi on Peak Performance*. New York: Routledge, 2019.
- BJORK, Elizabeth L.; BJORK, Robert A. *Making things hard on yourself, but in a good way: Creating desirable difficulties to enhance learning*. In M. A. Gernsbacher, R. W. Pew, L. M. Hough, & J. R. Pomerantz (Eds.), *Psychology and the real world: Essays illustrating fundamental contributions to society* (p. 56–64). Worth Publishers, 2011.
- BOGDANOVIC, Dusan. *Polyrhythmic and Polymetric Studies for Guitar*. Ancora. Italy: Berben, 1990.
- BROW, Peter C.; Roediger III, Henry L.; MCDANIEL, Mark A. *Make it Stick: The Science of Successful Learning*. Cambridge, Massachusetts: The Belknap Press of Harvard University Press, 2014.
- CARLEVARO, Abel. *Serie Didactica: No.2 - Right Hand Technique*. Barry Buenos Aires, 1967.
- ERICSSON, K.A.; KRAMPE, R. TH.; TESCH-ROMER, C..The Role of Deliberate Practice in the Acquisition of Expert Performance. *Psychological Review*, v.100, p.363-406, 1993.
- GALAMIAN, Ivan; NEUMANN, Frederick. *Contemporary Violin Technique*. Boston, MA: Galaxy Music Corporation, 1966.
- HOFFMAN, Richard; PELTO, William; WHITE, John W. Takadimi: A Beat-Oriented System of Rhythm Pedagogy. *Journal of Music Theory Pedagogy*, v.10, pp. 7-30, 1996.
- IZNAOLA, Ricardo. *On Practicing*. Pacific, MO: Mel Bay Publications, 2000.
- NABOKOV, Vladimir. *Strong Opinions*. New York: Vintage, Reissue edition 1990.
- POSTLEWATE, Charles. *Right-Hand Studies for Five Fingers*. Mel Bay Publications, 2010.
- RYWERANT, Yochanan. *The Feldenkrais Method: teaching by handling*. New York: Basic Health Publications, 1983.
- SERRANO, Juan; WHITEHEAD, Corey. *Flamenco Classical Guitar Tradition: A Technical Guitar Method and Introduction to Music*. Mel Bay Publications, 2010. p.12.
- TENNANT, Scott. *Pumping Nylon: The Classical Guitarist's Technique Handbook*. Alfred Music Publishing, 1995. p.44.
- TOUSSAINT, Godfried T. *The Geometry of Musical Rhythm: What Makes a "Good" Rhythm Good?*. Florida: CRC Press, 2013.
- ZUHDI, Nabeel; CHESKY, Kris; SURVE, Said; LEE, Yein. Occupational Health Problems of Classical Guitarists. *Medical Problems of Performing Artists*, v. 35, n.3, p.167-179, 2020.

Estudo n° 1 para violão de Camargo Guarnieri: Uma proposta de digitação de mão esquerda

Daniel Ricobom Costa

UNESPAR, daniricocosta@gmail.com

Fabio Scarduelli

UNESPAR, fabioscarduelli@yahoo.com.br

Resumo: O artigo apresenta uma nova proposta de digitação ao violão para o *Estudo n°1* (1958), de Mozart Camargo Guarnieri (1907-1993), utilizando a *Teoria da Digitação* de Alípio (2014) para contornar dificuldades técnicas e idiomáticas que a obra possui. A pesquisa segue um protocolo de instâncias para formar o *Cenário Digitacional* conforme o modelo de Alípio (2014) e divide o estudo em 5 trechos. Além disso, explora o uso de recursos idiomáticos ao violão, embasados nas classificações de Scarduelli (2007) e Kreutz (2014). Este estudo de caso analisa tanto a digitação proposta quanto a do manuscrito, elencando múltiplas alternativas digitacionais e elucidando as implicações de cada abordagem em aspectos texturais, melódicos, técnicos e idiomáticos da peça.

Palavras-Chave: *Teoria da Digitação*. Idiomatismo Violonístico. Práticas Interpretativas. *Estudo n°1* de Camargo Guarnieri.

Camargo Guarnieri's *Estudo n° 1* (1958) for Guitar: A left hand fingering proposal

Abstract: The article presents a new guitar fingering proposal for the piece *Estudo n°1* (1958), by Mozart Camargo Guarnieri (1907-1993), using Alípio's Theory of Fingering (2014) to overcome the work's technical and idiomatic difficulties. The research follows a protocol of instances to form the Fingering Scenario according to Alípio's (2014) model and divides the piece into 5 sections. In addition, it explores the use of idiomatic resources on the guitar, based on the classifications of Scarduelli (2007) and Kreutz (2014). This qualitative case study analyzes both the proposed fingering and the manuscript, listing multiple fingering alternatives and elucidating the implications of each approach on textural, melodic, technical and idiomatic aspects of the piece.

Keywords: Theory of Fingering. Guitar Idiomatic Resources. Performative practices. *Estudo n°1* by Camargo Guarnieri.

Introdução

O violão tem características instrumentais peculiares, que podem não se manifestar claramente a compositores sem um certo convívio com instrumento. Almeida Prado compara o processo composicional para violão com o de instrumentos de cordas friccionadas, afirmando que “você não pode fazer qualquer coisa com o violão como também não se pode fazer qualquer coisa com o violino, com a viola, ou com o Cello. Deve-se pensar nas cordas soltas, sendo então todos pertencentes a uma mesma família.” (PRADO, 2006 In SCARDUELLI, 2007, 196)

Segundo Kreutz (2014, 106), “[...] uma obra, ainda que impecável do ponto de vista composicional, não estando idiomáticamente adequada ao instrumento tende a não expressar com clareza o resultado musical esperado”. Uma interessante implicação dessa construção semântica, proposital ou não, é que uma peça musical pode **se tornar adequada** ao idiomatismo de determinado instrumento, sem que haja necessariamente alguma alteração em sua estrutura composicional.

Em sua análise da obra para violão do compositor paulista Camargo Guarnieri, Pereira (2011) levanta vários problemas idiomáticos que prejudicam sua execução. Em se tratando do *Estudo nº1*, frisa que a tonalidade de Fá menor limita consideravelmente o uso de baixos em cordas soltas, o que priva a mão de um dedo durante boa parte da obra e influi ainda em saltos e mudanças de apresentação da mão, gerando cortes precipitados na linha do baixo (PEREIRA, 2011, 234).

Ainda segundo o autor, o *Estudo nº1* é “a menos idiomática de todas as peças de Guarnieri para violão, pois o discurso – de grande refinamento e complexidade – é de difícil realização e nem de longe, aparenta o virtuosismo que exige do intérprete, mantendo muito desequilibrada a relação esforço/resultado” (PEREIRA, 2011, 237).

O presente artigo é derivado da Dissertação ESTUDO Nº 1 PARA VIOLÃO DE CAMARGO GUARNIERI: Uma proposta de digitação (COSTA, 2023), que se constitui de um estudo de caso, de abordagem qualitativa e natureza aplicada. Através de novas abordagens, com perspectivas digitação e idiomáticas, busca analisar, classificar e resolver problemas relacionados ao *Estudo nº1* de Camargo Guarnieri, como parte da obra para violão do compositor. Com novas perspectivas técnicas e instrumentais, buscamos contornar dificuldades da obra e simplificar a sua abordagem, anseio compartilhado por Pereira (2011, 295):

Se idiomáticamente essas obras apresentam pouco rendimento, em relação ao esforço demandado, e isso se faz empecilho para sua execução, devemos lembrar que o progresso técnico-instrumental é sinônimo de tornar o difícil em fácil e o complexo (tecnicamente falando) em simples.

A pesquisa teve como foco principal realizar o estudo, interpretação¹ e consequente digitação do *Estudo nº1* de Camargo Guarnieri para violão, utilizando para tal conceitos e protocolos que não existiam quando a obra foi inicialmente editada para o instrumento. Com essa nova abordagem, buscamos averiguar quais são as dificuldades encontradas e sanar ou contornar as problemáticas já apontadas pela área, facilitando o acesso da comunidade violonística ao *Estudo nº1*.

O artigo contribui com a revisão da obra para violão de Camargo Guarnieri, trazendo novas metodologias e perspectivas à produção violonística de um compositor de tamanha importância dentro do cenário da música clássica nacional. Este estudo de caso é direcionado ao *Estudo nº1* (1958), buscando facilitar o acesso da comunidade

¹ A interpretação da obra utilizando a digitação proposta pode ser encontrada na bibliografia do artigo.

violonística à obra e fomentar uma discussão de viés prático acerca dos aspectos interpretativos da peça, que até o momento só havia sido abordada num plano analítico/musicológico por Pereira (2011). Através dos caminhos trilhados, esperamos encorajar e embasar futuras abordagens de peças marginalizadas no cânone do repertório brasileiro para violão.

A Obra para Violão de Camargo Guarnieri

A obra para violão de Guarnieri consiste de seis peças: *Ponteio* (1944), *Valsa Chôro n°1* (1954), *Estudo n°1* (1958), *Estudos n°2 e 3* (1982) e *Valsa Chôro n°2* (1986). Sua produção é constituída de pequenas formas, com inspiração na música popular. São peças curtas, de caráter intimista, mas dotadas de complexidade harmônica – muitas vezes transitando entre tonalismo e atonalismo – e apresentam pouca variação rítmica, por serem comumente conduzidas através de um fluxo ininterrupto de colcheias (Pereira, 2011, 27-29).

Pereira (2011, 175), que efetuou uma extensa análise da obra para violão de Guarnieri, considera o *Estudo n°1* para violão próximo à sua série de *Ponteios* para piano, por ter sido escrito numa época em que a estética da referida série era a principal do compositor. Embora entretenha tal comparação, o autor ressalta que a abordagem idiomática e de considerável diversidade estilística da série pianística não está presente nos estudos para violão, devido tanto aos limites do instrumento quanto à pouca proficiência do compositor na escrita violonística. (PEREIRA, 2011, 170-172)

Por fim, Marcelo Fernandes Pereira sintetiza o estado da arte da obra para violão de Camargo Guarnieri: “Em outras palavras, no aspecto técnico-instrumental, sua música é exequível [ao violão], mas pouquíssimo idiomática.” (PEREIRA, 2011, 242)

Estética e Forma do *Estudo N°1* (1958)

O *Estudo n°1* foi escrito em 1958 e editado em 1961. A textura é predominantemente polifônica e homogênea, sendo estruturada em um coral elaborado. O trabalho motivico desenvolvido por Guarnieri é, de acordo com a análise de Pereira (2011, 119-120), um fator unificante.

Apesar da ausência de armadura de clave, o centro tonal de Fá menor é estabelecido junto ao tema inicial e reiterado ao final, quando esse mesmo tema é retomado numa espécie de coda. Já o desenvolvimento é feito através de explorações de outras regiões harmônicas. Dessa forma, a função das dissonâncias empregadas varia: junto ao tema

inicial e na coda, ocorre a manutenção das tensões tonais; já no trecho dos c. 22 a 40, elas reforçam a intenção colorística e não funcional dos encadeamentos harmônicos (PEREIRA, 2011, 120 e 187-188).

Ainda segundo o autor (PEREIRA, 2011, 168-169), trata-se de uma peça monotemática, forma única e de caráter improvisatório. Possui maior afinidade com os ponteiros para piano do compositor e configura “[...] um exemplo da criação com ethos popular, sem utilização de citações ou exotismos” (PEREIRA, 2011, 120)

Idiomatismo ao Violão

O uso do termo idiomatismo em música pode ter diferentes conotações, dependendo do contexto em que é aplicado e da perspectiva do autor que o emprega. Kreutz (2014) classifica o uso dos termos idioma e idiomático em trabalhos acadêmicos da área por meio de duas categorias:

(1) como referência ao estilo e aos processos composicionais que determinado compositor ou escola criou ou utiliza, ou seja, as suas particularidades musicais ou estilísticas; (2) como referência às possibilidades técnicas e expressivas de determinado instrumento/voz ou formação instrumental/vocal/mista. (KREUTZ, 2014, 103)

O autor afirma que a primeira categoria, à qual nomeia **idiomatismo composicional**, abrange o tratamento de vários parâmetros e a relação entre a vivência do compositor e suas escolhas de materiais e processos. Portanto, o **idiomatismo composicional** de um determinado compositor, obra ou conjunto de obras pode ser abordado através de variadas metodologias, sendo que o conceito engloba inclusive a segunda categoria citada pelo autor, denominada **idiomatismo instrumental**. (KREUTZ, 2014, 104-105)

Essa, por sua vez, refere-se aos aspectos da escrita para um determinado instrumento musical, como:

[...] técnicas específicas de execução; possibilidades físicas e mecânicas; procedimentos típicos da escrita/maneirismos; nível de exequibilidade/dificuldade; conhecimento de obras relevantes para o instrumento; recursos expressivos; técnicas estendidas, Etc. (KREUTZ, 2014, 105).

O autor relaciona o **idiomatismo instrumental** diretamente à exequibilidade da obra, levando em consideração a anatomia tanto do intérprete quanto do instrumento, bem como a possibilidade de expressar com clareza e fluência os elementos musicais da peça. Também separa 3 características fundamentais desse tipo de idiomatismo: (1)

exequibilidade, (2) funcionalidade e (3) exploração de características do instrumento (KREUTZ, 2014, 106).

Dentro deste paradigma, pode-se inserir a classificação de Scarduelli (2007) de **recursos idiomáticos implícitos e explícitos**. Os primeiros dizem respeito à “escolha de centros, modos e tonalidades que favoreçam um amplo uso de cordas soltas no instrumento e, conseqüentemente, a exequibilidade da obra” (SCARDUELLI, 2007, 142). O autor estabelece que certas tonalidades – como Mi, Lá e Sol Maior – possibilitam o uso das cordas soltas nos bordões, facilitando a obtenção de uma sonoridade mais robusta e ressonante do instrumento (SCARDUELLI, 2007, 140-142).

Os **recursos idiomáticos explícitos**, segundo Scarduelli (2007, 143), “são aqueles que exploram características e efeitos peculiares do instrumento, utilizados para a elaboração de ideias ou motivos musicais”. O autor cita como exemplos o movimento paralelo de acordes ou intervalos harmônicos; técnicas como arpejo e rasgueado; peças cujos centros são determinados pelas notas das cordas soltas do violão (SCARDUELLI, 2007, 143-146). Para Kreutz (2014, 143), esse **idiomatismo explícito** “consiste na utilização de recursos e técnicas características do violão”.

Outro ponto interessante abordado pela área é a **relação esforço/resultado**, cuja definição adotada por Pereira (2011, 223) consiste na compatibilidade entre os elementos mecânicos empregados e a ideia musical expressa. A dicotomia entre dificuldades técnicas e idiomáticas parece estar intimamente ligada a esse conceito: Kreutz (2014, 107) considera “a exequibilidade um fator fundamental da escrita idiomática, sendo discutível se uma obra apenas pelo fato de ser executável pode ser considerada idiomática”.

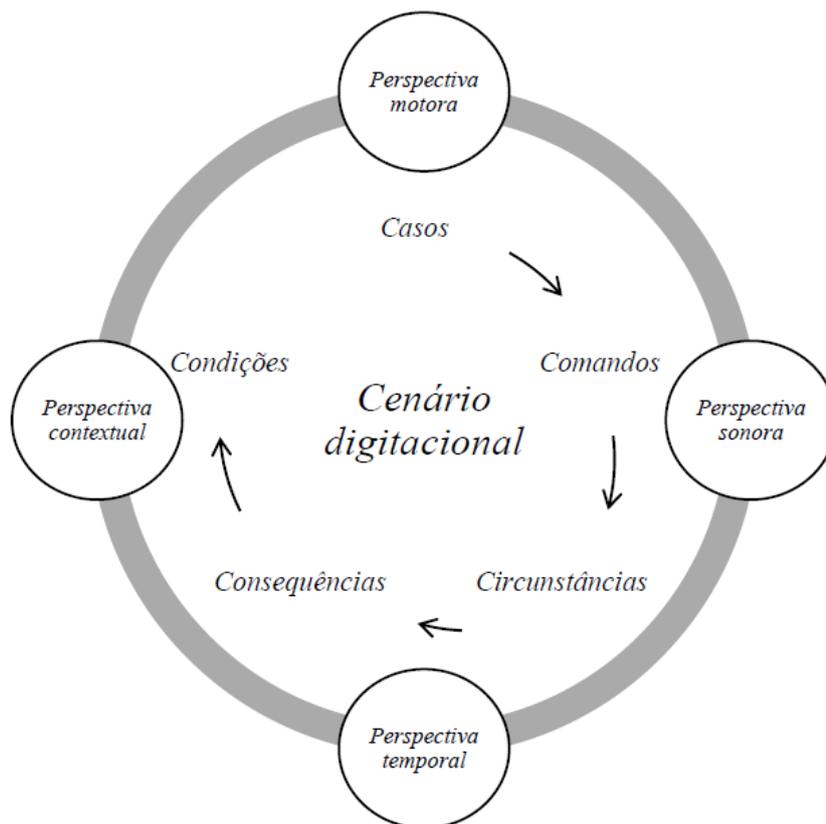
Digitação ao Violão

No que tange à digitação ao violão, a metodologia da pesquisa foi baseada em Alípio (2014). O autor (2014, 25-27) constrói um discurso que aponta a necessidade de um sistema com princípios metodológicos bem definidos, visando nortear as várias decisões entre o grande número de possibilidades que o instrumento oferece. Também discute o estabelecimento de uma relação hierárquica entre os procedimentos envolvidos na digitação, mas sem tornar o processo demasiadamente cartesiano, evitando prejudicar o aspecto criativo de uma interpretação. (ALÍPIO, 2014, 25-27)

O autor aborda vários parâmetros que trazem em si problemáticas digitaçãoes, buscando averiguar qual o tipo de relação existente entre os critérios de digitação citados pela bibliografia da área e qual seu papel no processo de digitação, classificando-os em:

Parâmetros Texturais; Parâmetros Estilísticos; Parâmetros Instrumentais; Parâmetros Técnicos da Mão Esquerda; Parâmetros Individuais; Parâmetros Motores; Parâmetros Sonoros; Parâmetros Temporais; Parâmetros Contextuais. (ALÍPIO, 2014, 28-76)

Diagrama 1 – Cenário digitacional orbitado pelas perspectivas motora, sonora, temporal e contextual em Alípio (2014)



Fonte: Alípio (2014, 98)

A partir daí, Alípio (2014) define o seu Cenário Digitacional, que pode ser descrito como “um conjunto de instâncias – as quais denominaremos casos, comandos, circunstâncias, consequências e condições – que, baseadas em princípios, fornecem as diretrizes básicas para o processo de digitação” (ALÍPIO, 2014, 97). O autor separa os parâmetros supracitados em dois grupos: Instâncias e Perspectivas.

Quadro 1 – Cenário digital: Instâncias, procedimentos e princípios em Alípio (2014)

CENÁRIO DIGITACIONAL		
Instâncias	Procedimentos	Princípios
<i>Casos</i>	Verifica-se que tipo de organização se pode estabelecer na textura.	Princípio textural: Toda textura é passível de organização.
<i>Comandos</i>	Verifica-se o que se quer, musicalmente, com os <i>casos</i> .	Princípio musical: A fluência e ressonância são o principal objetivo musical, salvo quando da presença de outros elementos de integração pertencentes ao mesmo contexto.
<i>Circunstâncias</i>	Verifica-se em quais <i>circunstâncias</i> se adequam as ideias musicais; se em cordas presas ou soltas; em quais setores.	Princípio posicional: O setor primário, assim como o uso de cordas soltas, é preferível, salvo quando da presença de outros elementos de integração pertencentes ao mesmo contexto.
<i>Consequências</i>	Faz-se o levantamento das demandas técnicas necessárias à execução.	Princípio mecânico: A permanência do(s) dedo(s) na nota pressupõe o <i>Walking</i> .
<i>Condições</i>	Julga-se as qualidades dos dedos através de perguntas como: Quais são as melhores combinações digitais para se realizar tais demandas? Tenho domínio para realizá-las?	Princípio digital: Os dedos cumprem tarefas específicas, conforme suas qualidades.

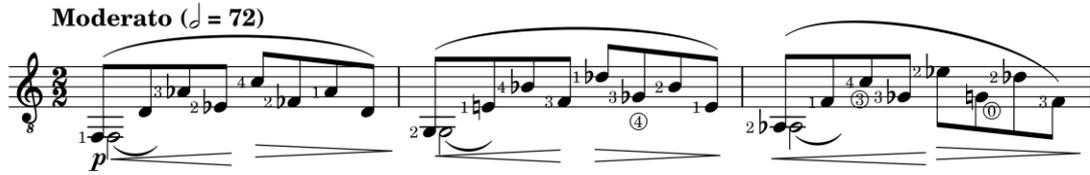
Fonte: Alípio (2014, 103)

Proposta de Digitação

A fim de melhor organizar o processo digital da peça, optamos por dividi-la em: trecho 1 (c. 1-12); trecho 2 (c. 13-24); trecho 3 (c. 25-35); trecho 4 (c. 36-42); trecho 5 (c. 43-53). A construção da digitação da obra se deu através do *Cenário Digital* proposto por Alípio (2014), e será apresentada aqui de forma resumida, com ênfase nas escolhas digitais de maior relevância para a fluência do discurso musical proposto.

Uma exposição mais detalhada, separada tanto em Trechos quanto em Instâncias do *Cenário Digital* de Alípio (2014), pode ser encontrada na Dissertação ESTUDO Nº 1 PARA VIOLÃO DE CAMARGO GUARNIERI: Uma proposta de digitação (COSTA, 2023). Além disso, consta na mesma pesquisa uma análise comparativa da digitação proposta com a do manuscrito, que é atribuída a Isaías Sávio e considerada uma “versão autorizada da obra” (PEREIRA, 2011, 102). Tendo como base as concepções de idiomatismo ao violão de Scarduelli (2007) e Kreutz (2014), os efeitos de cada abordagem foram enumerados nos quesitos: Manutenção do *Legato*; Manutenção da Textura; Uso de cordas soltas, dedo-guia/dedo-eixo, pestanas e paralelismos; Aproveitamento de recursos idiomáticos; cordas soltas, Relação Esforço/Resultado.

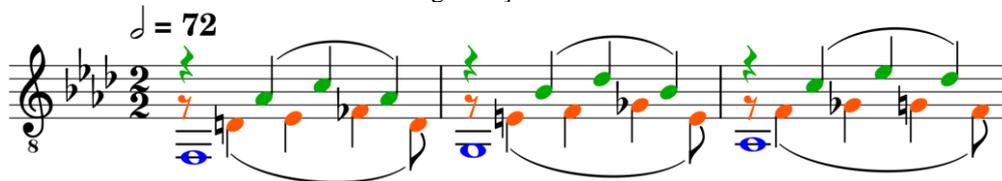
FIGURA 1 – Estudo nº 1: C. 1-3



Fonte: Elaboração do autor.

Inicialmente, foi perceptível a prevalência de graus disjuntos, o que nos sugeriu que se tratava de uma textura homofônica de acordes arpejados. Entretanto, ao tentarmos decifrar a constituição desses acordes, notamos a presença de três camadas de discurso, com a possibilidade de se organizar o fluxo contínuo de notas de maneira polifônica:

FIGURA 2 – Estudo nº 1: Organização da textura em vozes dos c. 1-3

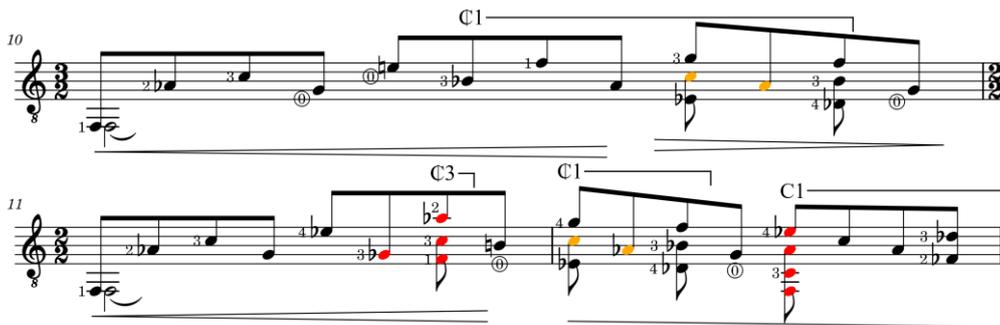


Representação gráfica da proposta de organização polifônica do Estudo nº 1, sendo as vozes separadas por cores.
Fonte: Elaboração do autor.

Nessa perspectiva, os graus disjuntos seriam resultantes da polifonia implícita, uma forma de escrita polifônica geralmente empregada em instrumentos melódicos, na qual as vozes estão contidas dentro de uma única linha melódica. Estabelecida uma forma de organização da textura, podemos inferir suas implicações musicais.

Ao trabalharmos com polifonia, é importante que a clareza do discurso permita a identificação de cada parte, sem que haja dúvidas quanto ao contorno de cada voz. Para a textura em questão, isso significa evitar interrupções inapropriadas e, da mesma forma, o soar simultâneo de mais de uma nota da mesma voz. Nos c. 10-12, a digitação original apresenta permanência simultânea de notas da voz do meio, bem como alguns saltos que consideramos de grande dificuldade:

FIGURA 3 – Trecho 1 (c. 1-12): digitação original dos c. 10-12



Em vermelho, estão marcados os saltos de grande dificuldade. Em laranja, a sobrepermanência das notas da voz intermediária. Fonte: Elaboração do autor.

Ambas as digitações têm complicações técnicas consideráveis: na original há dois saltos bruscos, enquanto em nossa proposta ocorrem sobreposição e hiperextensão. Entretanto, a nossa digitação valoriza o contorno melódico das vozes superior e inferior, ao mantê-las no menor número possível de cordas. Além disso, promove a clareza da voz intermediária, ao permitir o corte das notas simultâneas e facilita saltos e mudanças de acorde, ao usar extensivamente os dedos 1, 2 e 4 como guias, caracterizando inclusive um paralelismo digitacional:

FIGURA 4 – Trecho 1 (c. 1-12): proposta de digitação dos c. 10-12

Em azul e laranja, as melodias que permanecem na mesma corda das vozes superior e inferior, respectivamente. Em vermelho, a interrupção da voz inferior. Em verde, a não simultaneidade de notas da mesma voz. Em roxo, os dedos-guia. Fonte: Elaboração do autor.

Já no Trecho 2 (c. 13-24) da digitação proposta, ocorre no c. 19 a substituição dos dedos 4 e 3, evitando a interrupção da linha intermediária e liberando o dedo 4 para que se execute a próxima nota dessa mesma voz, o Si dobrado bemol na quarta corda:

FIGURA 5 – Trecho 2 (c. 13-24): digitação proposta para o c. 19

Em azul, a substituição dos dedos 4 e 3 na quarta colcheia do compasso. Em laranja, a breve sobreposição dos dedos 4 e 3. Fonte: Elaboração do autor.

Apesar de ser possível usar apenas o dedo 4, evitando essa demanda técnica pouco usual, o resultado sonoro ressalta bastante a interrupção da voz intermediária. Além da substituição, também ocorre nesse compasso a sobreposição dos dedos 4 e 3, mas por um breve período de tempo. É possível manter a polifonia a três vozes soando, com elementos idiomáticos importantes como as duas cordas soltas e algumas disposições incomuns, mas

de execução totalmente plausível.

A partir do c. 22, há uma intensificação da textura e maior densidade sonora por meio do uso de acordes. Esses elementos culminam no clímax do c. 24, onde ocorre o ápice de registro da obra, assim como um contraste de dinâmica. Devido à suspensão da voz intermediária, a voz aguda pontua a cadência de forma isolada e destacada, ficando a “voz” grave delegada a um preenchimento harmônico.

É preferível que os acordes dos c. 22-24 durem mais do que a colcheia da notação demanda. Entretanto, a polifonia das vozes superiores é a prioridade. No c. 24, o acorde do primeiro tempo poderia ser mantido até o Mi bemol do segundo tempo, mas é deliberadamente interrompido com o intuito de dar maior destaque à voz aguda:

FIGURA 6 – Trecho 2 (c. 13-24): tratamento dos acordes nos c. 22-24

The figure displays three staves of musical notation for measures 22, 23, and 24. Measure 22 features chords C6 and C4. Measure 23 features chords C6 and C7. Measure 24 features chords C8 and C2. Chords are color-coded: green for extended duration, red for colcheia duration, and blue for deliberately cut off. Fingerings and dynamics like 'f (sonoro)' and 'ff' are also indicated.

Em verde, os acordes com duração estendida. Em vermelho, os acordes com duração de colcheia. Em azul, o acorde que é deliberadamente cortado. Fonte: Elaboração do autor.

Para separar com clareza as vozes do discurso polifônico, buscamos usar o menor número de cordas possíveis na mesma voz. Algumas instâncias notáveis foram os c. 27, 28, 33 e 35, pois foi possível seguir à risca essa diretriz, com a maioria – ou mesmo a totalidade – de uma ou ambas as vozes digitadas em uma só corda:

FIGURA 7 – Trecho 3 (c. 25-35): vozes mantidas na mesma corda da digitação proposta nos c. 27-35

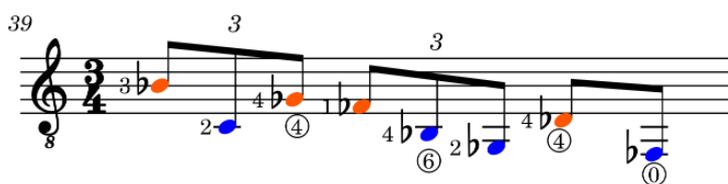
Em verde, momentos em que a voz intermediária ficou em apenas uma corda. Em azul, momentos em que a voz superior ficou em uma só corda. Fonte: Elaboração do autor.

Assim como o segmento anterior, o Trecho 4 (c. 36-42) também apresenta uma estrutura polifônica na qual duas vozes são acompanhadas por uma harmonia. A partir do c. 40, o acompanhamento harmônico se torna mais escasso, com as colcheias desacompanhadas restantes podendo ser interpretadas em uma ou duas vozes. Ao tomar como base a perspectiva polifônica desse mesmo compasso, buscamos manter ambas as vozes contidas na linha única de colcheias:

FIGURA 8 – Trecho 4 (c. 36-42): separação polifônica dos c. 40-42

Em verde, a voz superior. Em laranja, a voz intermediária. Separados em tons de azul, o baixo e o acompanhamento harmônico. Fonte: Elaboração do autor.

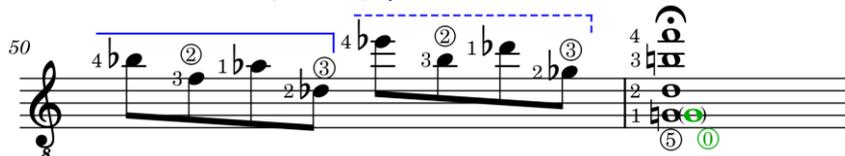
FIGURA 9 – Trecho 4 (c. 36-42): digitação proposta para o c. 40, com separação de vozes alternativa



Em laranja, a voz superior. Em azul, a voz inferior. Fonte: Elaboração do autor.

No c. 50, a ocorrência de um paralelismo digitacional entre os dois grupos de 4 colcheias facilita a digitação e salienta a estrutura motívica. Já no c. 51, é possível encontrar um recurso idiomático pouco usual num centro tonal como Fá menor ao violão: o vibrar de uma corda solta por simpatia. Ao evitar a pestana, é possível reforçar o acorde de Sol maior com sétima por meio da ressonância da terceira corda solta:

FIGURA 10 – Trecho 5 (c. 43-53): paralelismos no c. 50 e ressonância no c. 51



Em azul, o paralelismo digitacional. Em verde, a corda solta que vibra por afinidade. Fonte: Elaboração do autor.

Considerações Finais

No contexto do *Estudo nº1* (1958), o desenvolvimento do Cenário Digitacional implicou em adereçar as dificuldades técnicas e musicais da obra sob a perspectiva do intérprete, ou seja, levando em consideração sua visão interpretativa e suas capacidades individuais. A principal consequência dessa abordagem na interpretação da obra foi uma maior clareza quanto ao discurso musical. Na digitação original, nem sempre estava claro o propósito da escolha de algumas opções.

Os trechos 2 (c. 13-24) e 3 (c. 25-35) se adequaram melhor à nossa visão interpretativa. Mas não é possível afirmar categoricamente que se tornaram mais idiomáticos, ou mesmo menos demandantes no aspecto técnico. Houve considerável progresso, em termos de idiomatismo ao violão, nos trechos 1 (c.1-12), 4 (c. 36-42) e 5 (c. 43-53), pois praticamente todas as métricas estabelecidas para a análise comparativa demonstraram evolução na digitação proposta em relação à original.

De um modo geral, isso se deu por conta da possibilidade de criar, através da digitação, elementos idiomáticos, como os paralelismos digitacionais e dedos-guia

citados neste artigo. Por conta disso, é plausível afirmar que houve uma mudança na resultante idiomática da obra.

Em termos de Esforço/Resultado, o Cenário Digital trouxe um importante direcionamento ao inevitável esforço demandado do intérprete. Isso ocorreu porque todas as alterações digitais efetuadas foram embasadas na resultante musical, preservando sobretudo a manutenção do discurso proposto pelo compositor. Mas isso não significa que a obra exija menos do intérprete que utilizar a nossa digitação, ou mesmo os princípios metodológicos aplicados.

É interessante notar que, ao menos no escopo deste projeto, a digitação foi capaz de gerar quase que exclusivamente idiomatismo instrumental explícito. Ou seja, não foi possível gerar um maior número de cordas soltas e fazer o uso sistemático de maiores ressonâncias, o que talvez facilitaria a manutenção do caráter dramático por vezes exigido pela obra.

Constatamos que o problema das cordas soltas está diretamente ligado à escolha de centro tonal feita por Guarneri, que é de difícil realização ao violão. Curiosamente, essa mesma escolha foi muito mais favorável ao instrumento em obras anteriores². Logo, é uma situação de idiomatismo instrumental implícito que não foi possível adereçar por meio da metodologia da pesquisa. Como não é um estudo voltado para o desenvolvimento técnico ao instrumento³, várias são as possibilidades de intervenção e experimentação: instrumentos de mais de 6 cordas; scordatura; transposição.

Há também como alternativa a reedição, embora o caráter essencial do contraponto na obra dificulte a adição e remoção de notas sem um bom embasamento analítico/musicológico. Optamos, por exemplo, por manter os acordes da edição de Isaías Sávio, embora seja possível executar os propostos originalmente pelo compositor no manuscrito⁴. Essa e outras formas de reorganizar a harmonia peça poderiam levar a diferentes *Cenários Digitacionais*, bem como diferentes conclusões quanto aos questionamentos desse artigo.

Por conta do componente individual do Cenário Digital, a digitação produzida é pessoal. Outros intérpretes, com outras subjetividades e prioridades, obteriam

² O *Ponteio* (1944), e a *Valsa Chôro* nº1 (1954), ambos escritos anteriormente ao *Estudo* nº1 (1958), possuem escolhas de centros tonais mais favoráveis ao violão, possibilitando um maior uso de cordas soltas e aproveitamento de ressonâncias.

³ Compartilhamos a visão de Pereira (2011, p. 168): “os 3 Estudos para violão de Guarneri não são pensados como ferramentas para o desenvolvimento técnico”.

⁴ Para uma discussão mais aprofundada dessas alterações, ver Pereira (2011, p. 235).

diferentes resultados. Além disso, a mesma obra abordada sob outros escopos (como o dos 3 estudos para o violão do compositor, por exemplo) poderia demandar diferentes interpretações, para as quais o *Cenário Digital* também geraria outros resultados.

A principal contribuição deste estudo de caso se dá no estabelecimento de precedentes na abordagem de obras consideradas pouco idiomáticas ao violão. Isso serve tanto para explorações voltadas à performance de repertórios escritos para o instrumento – mas pouco tocados – quanto para a expansão do cânone violonístico, por meio de arranjos e transcrições de peças de outros instrumentos e formações instrumentais.

Referências

ALÍPIO, Alisson. *Teoria da Digitação: um protocolo de instâncias, princípios e perspectivas para a construção de um cenário digital ao violão*. 2014. 181p. Tese (doutorado em música). Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2014.

COSTA, Daniel Ricobom. *Estudo N° 1 Para Violão De Camargo Guarnieri: Uma Proposta De Digitação*. 2023. 85p. Dissertação (mestrado em música). Universidade Estadual do Paraná, Curitiba, 2023.

COSTA, Daniel Ricobom. Camargo Guarnieri: Estudo nº1 (1958) - Interpretação de Daniel Ricobom. Youtube, 27 de Agosto de 2023. Disponível em: < <https://youtu.be/-HgNpEDtzSo> >

GOMES, Sabrina Souza; WINTER, Leonardo Loureiro. *A Colaboração Compositor-Intérprete na Reelaboração de Passagens Não-Idiomáticas no Violão*. Revista Vórtex, Curitiba, v.8, n.3, p. 1-34, 2020.

KREUTZ, Thiago de Campos. *A música para violão solo de Edino Krieger: um estudo do idiomatismo técnico-instrumental e processos composicionais*. 2014. 198p. Dissertação (mestrado em música). Universidade Federal de Goiânia, Goiânia, 2014.

PEREIRA, Marcelo Fernandes. *A contribuição de Camargo Guarnieri para o repertório violonístico brasileiro*. 2011. 379p. Tese (doutorado em música). Universidade de São Paulo, São Paulo, 2011.

SCARDUELLI, Fabio. *A obra para violão solo de Almeida Prado*. 2007. 212p. Dissertação (mestrado em música). Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2007.

Interdependência do toque digital: um estudo sobre a expansão da velocidade escalar direcionada ao violão flamenco

Eduardo Moreira de Medeiros
UFRR; moreira2211@gmail.com

Resumo: O presente trabalho tem por objetivo apresentar um recorte do produto técnico desenvolvido na pesquisa feita durante o mestrado em flamenco realizado na Escola Superior de Música da Catalunha, Barcelona/Espanha. O ponto nevrálgico da discussão irá tratar sobre a inclusão do dedo anelar da mão direita do violonista como suporte técnico para o aumento da velocidade escalar. Para isso, são apresentados dois modelos digitais que têm por finalidade desenvolver o fortalecimento de um toque com três dedos da mão direita, tendo como sequência digital anelar-médio-indicador e demais combinações. Ao final, serão exibidas sequências escalares que estão destinadas à prática instrumental do violão dentro da linguagem da música flamenca.

Palavras-chave: Música flamenca. Violão flamenco. Velocidade escalar. Escalas musicais.

Title: Interdependence of digital touch: a study on the expansion of scale speed directed to flamenco guitar

Abstract: The present work aims to present an excerpt of the technical product developed in the research conducted during the Master's degree in flamenco held at the Escola Superior de Música da Catalunya, Barcelona/Spain. The central aspect of the discussion addresses the inclusion of the ring finger of the guitarist's right hand as technical support for the increase of the scale speed. The article presents two digital models that aim to develop the strengthening of a touch with three fingers of the right hand, having, as digital sequence, the order ring-medium-index and other combinations. Lastly, scale sequences will be displayed, which are intended for the instrumental practice of the guitar within the language of flamenco music.

Keywords: Flamenco music. Flamenco guitar. Scalar speed. Musical scales.

Introdução

Insígnos leitores, a proposta deste trabalho é apresentar um recorte do produto técnico desenvolvido durante o curso de mestrado em flamenco, realizado na Escola Superior de Música da Catalunha, localizada na cidade de Barcelona/Espanha. Nesta oportunidade, trataremos de possíveis alternativas que têm por objetivo promover a expansão da velocidade escalar do violonista.

A execução de escalas dentro do universo violonístico é um assunto que está sempre na tônica da técnica instrumental. Dentro do flamenco, essa técnica¹ é conhecida como *picado*, e sua utilização consiste basicamente em executar sequências melódicas e escalares empregando preferencialmente o toque apoiado dos dedos da mão direita.

Tradicionalmente, o modelo digital utilizado na execução de escalas é feito apenas com dois dedos nas combinações indicador-médio. Esse paradigma digital está relacionado com o movimento binário realizado pelo arco nos instrumentos de corda friccionada. Todavia, as ações motoras realizadas com o arco acionam uma cadeia de

¹ É importante ressaltar que os limitrofes da aplicabilidade contidos no presente estudo podem ser expandidos para outros gêneros do violão de concerto.

grupos musculares maiores (braço, antebraço, ombro), e, no violão, por sua vez, esse trabalho está exclusivamente ligado ao grupo muscular responsável pela ação digital² (BARROS, 2008).

O *picado* teve um desenvolvimento gradativo no universo do violão flamenco e atingiu um considerável resultado sonoro através das performances de Paco de Lucía ao longo de sua trajetória como concertista. Em seu corolário técnico, Paco demonstra uma combinação de alto nível entre precisão, intensidade e velocidade durante o toque, destarte, promove até a atualidade uma busca incessante por grande parte dos violonistas – flamencos e não flamencos – em atingir tal destreza técnica.

Dada a situação específica, pode-se constatar que existe um desgaste físico expressivo na realização de determinadas situações escalares, quando essas são feitas apenas pelo modelo digital indicador-médio (BARROS, 2008). Nesse sentido, novas estratégias foram surgindo com o tempo a fim de sanar essa problemática, sendo o trabalho realizado por Lopes (2019) um exemplo a ser citado. O autor realiza uma intervenção com dez alunos tendo por objetivo analisar, durante um determinado período, a ampliação da velocidade de execução instrumental através de um conjunto de exercícios técnicos.

No caso aqui em questão, a estratégia está no ato de incluir o dedo anelar à estrutura binária (i-m) para a execução de escalas e, com isso, obter majoração da velocidade e relaxamento físico durante a ação instrumental. Contudo, como se trata de uma técnica instrumental que está tradicionalmente concretada sobre um modelo executório de dois dedos, torna-se essencial, primeiramente, uma breve revisão de literatura, a fim de expormos exemplos de como alguns métodos já estabelecidos do violão flamenco abordam o estudo dessa técnica.

Ao final, apresentaremos dois modelos digitais que servirão como base para o desenvolvimento e fortalecimento de um toque com três dedos da mão direita, tendo como pilar central a sequência digital anelar-médio-indicador e alguns exemplos de sequências escalares construídas com o intuito de serem aplicadas em situações reais de performance dentro do flamenco.

² Para uma análise mais aprofundada sobre as gradações do toque digital escalar no violão, ver BARROS, Nicolas de Souza. *Tradição e inovação no estudo da velocidade escalar ao violão*. 2008. 234 fls. Tese (Doutorado em Música) - Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO), Rio de Janeiro, RJ, 2008.

Métodos de violão flamenco

Inicialmente, o método que merece destaque é o de Rafael Marín (1902), sendo esse, historicamente, considerado o primeiro método substancial dedicado ao ensino das técnicas específicas do violão flamenco (CASTILLO, 2015; SÁNCHEZ, 2016; ARJONA, 2017).

Uma das considerações que Marín (1902) destaca é a possibilidade de utilização do dedo polegar como recurso mecânico para a execução de escalas, mas não há, no entanto, nenhum exercício que fora apresentado como técnica de *picado* – tomando como parâmetro o modelo atual de execução instrumental – e, tampouco, com uma indicação digital em que o polegar estivesse presente.

Nos dois exemplos escolhidos para análise (figuras 1 e 2), o que mais chama a atenção é a forma como a realização de escalas é abordada, pois, ao invés do emprego de um toque com alternância digital da mão direita (indicador-médio), a execução é feita preferencialmente utilizando a técnica de ligados, tanto nos exercícios quanto nos fragmentos das peças elencadas.



Figura 1: Fragmento de um estudo de escalas
Fonte: Marín (1902, p. 45)



Figura 2: Fragmento de execução de escalas com ligados “Granadinas”
Fonte: Marín (1902, p. 118)

Uma das hipóteses em relação à preferência no uso de ligados durante situações escalares que se poderia sugerir aqui é o fato de tal modelo técnico ter sido uma herança da prática de instrumentos de cordas dedilhadas – em específico, o alaúde – utilizado com

maior frequência na europa a partir da segunda década do século XVII (BARROS, 2008).

No tratado de Marín, no entanto, a execução com alternância digital da mão direita está mais centrada nas situações em que ocorre a repetição de uma mesma nota (figura 3).



Figura 3: Fragmento de notas repetidas com staccato em caráter de *picado* “Granadinas”
Fonte: Marín (1902, p. 118)

Avançando em uma escala temporal considerável, tem-se, nos métodos de guitarra flamenca de Granados (1995) (figura 4) e Nuñez (2004) (figura 5), uma abordagem do estudo mecânico em diferentes digitações com a inclusão do dedo anelar para o fortalecimento digital, bem como para a realização de escalas.

No exercício proposto por Granados (1995), pode ser percebida a utilização de diferentes modelos digitais de mão direita, no entanto, não conta com uma variação substancial combinatória de mão esquerda. Além disso, não temos combinações melódicas que incluam o salto entre cordas.

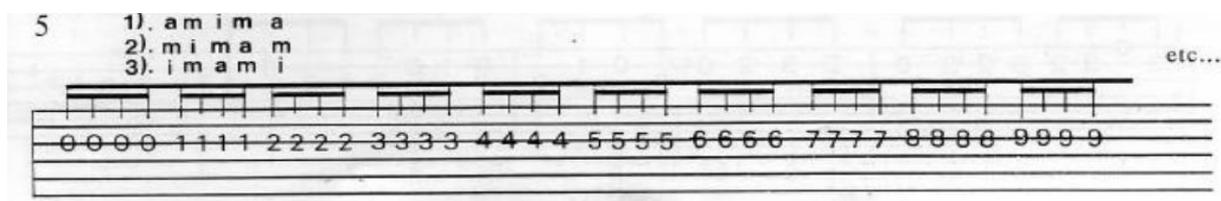


Figura 4: Fragmentos de exercícios de *picado*
Fonte: Granados (1995, p. 7)

Já em Nuñez (2004), pode-se notar uma maior movimentação digital de mão esquerda, mas, ainda assim, com pouco salto de notas entre cordas diferentes.

Picado

657

i m i m
m a m a
i a i a

TAB 2/4

Figura 5: Fragmento de exercício de *picado*
 Fonte: Nuñez (2004, p. 72)

A prospectiva técnica no trabalho de Nuñez (2004) também oferece um estudo melódico destinado a uma execução mecânica com três dedos (figura 6). No entanto, as ações digitais promovidas com (a-m-i) proporcionam a ideia de um estudo de escala em caráter arpejado e, com isso, a abordagem acaba por não oferecer uma maior sequência combinatória bimanual das notas em uma mesma corda.

668

a m i m a m i m a m i m a m i m a m i m a m i m a m i m a

TAB 2/4

Figura 6: Fragmento de exercício melódico de *picado* com três dedos
 Fonte: Nuñez (2004, 72)

Procedimentos e perspectivas

A construção deste método autoral ocorreu através dos diferentes procedimentos testados e sintetizados ao longo de mais de uma década de estudo. Foram elaborados exercícios com diversos modelos digitais, tendo como base os métodos citados, os quais proporcionaram ao autor majoração da velocidade para execução de escalas.

Frente a isso, o uso do toque com três dedos da mão direita no estudo de escalas foi vislumbrado como uma ferramenta promissora para a resolução de tais problemas, constatando-se que, com a inclusão do dedo anelar, foi possível ampliar a velocidade, e, concomitantemente, manter o relaxamento muscular digital.

Porém, o emprego desse novo modelo digital desencadeou dois novos problemas de ordem técnico-mecânica-musical: (i) o primeiro está ligado à acentuação rítmica durante o momento da execução, pois o uso desse movimento mecânico de três toques (anelar-médio-indicador) fez com que as escalas naturalmente soassem como tercinas; (ii) o segundo construiu-se a partir da tentativa de modificar a digitação de mão esquerda em qualquer desenho escalar, com o intuito de se obter maior linearidade direcional através da repetição da ação cíclica digital anelar-médio-indicador.

Diante de tais problemas, decorrentes da utilização do toque com três dedos, foi concebido o estudo técnico mecânico contido neste trabalho. Através de um viés matemático, frente às possibilidades combinatórias individuais dactilares existentes entre mão direita e esquerda, a execução bimanual foi exposta a uma série de ações que envolveram diversos movimentos não usuais. Com efeito, foi possível promover a ampliação da interdependência digital e, como consequência, maior regularidade rítmica acentual do toque mecânico.

Cabe destacar que o emprego do toque com três dedos em determinadas situações melódicas escalares nem sempre será a opção mais viável. Isso porque existem estruturas melódicas que possuem números de notas variados por corda, ou mesmo combinações entre movimentos ascendentes e descendentes que, dependendo do arquétipo melódico, não tornam orgânico, do ponto de vista racional/digital, um movimento mecânico a partir dessa perspectiva digital (anelar-médio-indicador).

Após a ponderação supracitada, frisa-se que o método tem o intuito de ser uma ferramenta com caráter didático que, possivelmente, contribuirá no desenvolvimento e melhoria na aquisição de velocidade para a execução de escalas, sendo destinado a qualquer violonista. É importante salientar que o estudo apresentado a seguir poderá ser realizado igualmente com toque apoiado ou sem apoio; entretanto, recomenda-se que sejam aplicados os dois tipos durante o estudo de cada exercício.

Proposta combinatória com o uso dos três dedos

Com os procedimentos que serão utilizados para o estudo sobre essa técnica, pretende-se disponibilizar ao executante um conjunto de exercícios que visa trabalhar constantemente a interdependência digital bimanual. Para atingir os objetivos propostos de maneira significativa, será realizada inicialmente uma abordagem através de exercícios de caráter puramente mecânico a fim de ambientar o violonista ao modelo dactilar aqui proposto.

Uma vez compreendida e absorvida a ideia de execução digital (a-m-i) com seus desdobramentos contidos nas fases 1 e 2 – os quais serão apresentados à frente no texto –, poder-se-á realizar de forma efetiva a aplicação deste modelo em escalas que estão presentes no repertório musical. Com isso, o violonista servir-se-á de um cardápio de possibilidades que irá otimizar sua capacidade reflexiva durante o processo de (re)configuração dos moldes digitais em escalas presentes no seu repertório.

O padrão escalar a ser utilizado irá trabalhar apenas com notas presas; com efeito, não teremos nenhum modelo escalar como àqueles já definidos em livros que tratam sobre formação e estruturação de escalas. Poder-se-ia vislumbrar a ideia de uma “pseudo” escala cromática em virtude da ação digital sequencial de mão esquerda (1-2-3-4) realizar a distância intervalar de um semitom entre as notas presas em uma corda, porém, com a passagem da última nota que será realizada pelo dedo 4 para a primeira nota da próxima corda realizada pelo dedo 1, não teríamos essa distância de um semitom.

Em razão das idiossincrasias do violão, quando este encontrar-se afinado de forma padrão³ o único momento em que ocorrerá a distância de um semitom na passagem de uma corda para a outra, nos exercícios propostos neste trabalho, será entre a nota Si executada pela mão esquerda (3ª corda/dedo 4) e a nota Dó (2ª corda/dedo 1), ambas localizadas na primeira região do instrumento.

A estrutura métrica para execução dos exercícios terá como base o grupo rítmico de quatro semicolcheias, e sua execução prática se dará dentro da fórmula de compasso $\frac{1}{4}$. Dessa forma, mantêm-se o padrão rítmico de acentuação e o quantitativo de quatro notas executadas a cada batida do metrônomo. Recomenda-se a velocidade inicial do metrônomo entre 30 a 40 BPM.

Os exercícios iniciais de *picado* se encontram divididos em duas fases. Na primeira, será utilizado o modelo digital anelar-médio-indicador-médio e demais combinações⁴, articulando-as com a estrutura digital da mão esquerda (1-2-3-4) e suas derivações⁵. Nota-se que, nessa primeira fase, o segundo dedo executado pela mão direita (dedo médio) irá tanger as notas responsáveis pelos dedos 2-4 – segunda e quarta

³ Entende-se por afinação padrão a seguinte sequência de notas que partem das cordas graves para as agudas (6ª corda/Mi, 5ª corda/Lá, 4ª corda/Ré, 3ª corda/Sol, 2ª corda/Si, 1ª corda/Mi)

⁴ (anelar-indicador-médio-indicador), (médio-indicador-anelar-indicador), (médio-anelar-indicador-anelar), (indicador-anelar-médio-anelar), (indicador-médio-anelar-médio).

⁵ (1-2-3-4), (1-2-4-3), (1-3-2-4), (1-3-4-2), (1-4-2-3), (1-4-3-2), (2-1-3-4), (2-1-4-3), (2-3-1-4), (2-3-4-1), (2-4-1-2), (2-4-3-1), (3-1-2-4), (3-1-4-2), (3-2-1-4), (3-2-4-1), (3-4-1-2), (3-4-2-1), (4-1-2-3), (4-1-3-2), (4-2-1-3), (4-2-3-1), (4-3-1-2), (4-3-2-1).

semicolcheia – do modelo dactilar inicial da mão esquerda.

Isso irá promover dois efeitos: (i) o primeiro é que, durante o translado digital feito pela mão direita, a nota inicial da corda seguinte sempre será executada pelo dedo anelar – no caso em que se está utilizando a sequência anelar-médio-indicador-médio –, pois é ele o responsável por iniciar o exercício; (ii) o segundo efeito é a obtenção de um movimento cíclico natural digital da mão direita.

Na fase dois, a digitação inicial da mão direita será anelar-médio-indicador e demais combinações⁶. A grande mudança, nessa fase, se dá pelo fato de não se ter mais a ação do dedo médio na quarta semicolcheia. Agora, quem estará encarregado de tanger a última nota da célula rítmica, nesse primeiro caso, será o próprio anelar. Isto promove um efeito técnico mecânico mais complexo no transcurso do exercício, pois, com a ação do anelar na última semicolcheia, não será possível atacar com ele a primeira nota da próxima corda. Como consequência disto, teremos um dígito diferente de mão direita para o ataque da primeira nota a cada corda. No entanto, esse movimento acaba podendo ser percebido de forma cíclica à medida que o executante se familiariza com o exercício, pois o dedo que irá executar a primeira nota da sexta corda será acionado novamente quando for tanger a primeira nota da terceira corda.

Abaixo (figuras 7 e 8), estão dispostos dois exercícios que demonstram como ocorre a combinação digital bimanual durante a execução. Neles, apresentamos quatro diferentes excertos do exercício I de *picado*, presentes em cada uma das duas fases.

EX:1 ⑥ 1 2 3 4 ⑤ 1 2 3 4 ④ ③ ② ①
a m i m a m i m a m i m

EX:2 ⑥ 2 4 3 1 ⑤ 2 4 3 1 ④ ③ ② ①
m a i a m a i a

Figura 7: Fase I
Fonte: Elaborado pelo autor (2023)

⁶ (anelar-indicador-médio), (médio-indicador-anelar), (médio-anelar-indicador), (indicador-anelar-médio), (indicador-médio-anelar).

EX: 3

6 5 4 3 2 1

1 2 3 4 1 2 3 4

a m i a m i a m i a m i a

EX: 4

6 5 4 3 2 1

2 4 3 1 2 4 3 1

m a i m a i m a i m a i m

Figura 8: Fase II
 Fonte: Elaborado pelo autor (2023)

Essa forma de estudo visa habilitar o trabalho simultâneo com diferentes digitações. Em muitos casos no violão, torna-se difícil manter um padrão digital durante a execução de uma determinada escala, e isso acaba comprometendo a velocidade com que a mesma deve ser executada, interferindo, assim, na qualidade de desempenho do performer.

Após finalizada essa primeira etapa de estudo, dar-se-á início à aplicação de sequências de *picados* em situações reais de performance. Nos exemplos a seguir (figuras 9, 10 e 11), serão apresentadas três sequências de *picado* em diferentes ritmos do flamenco. Em cada um dos exemplos, pode-se perceber a proposta por uma digitação de mão direita heterodoxa envolvendo combinações digitais com dois e três dedos. Também é importante frisar que as cabeças de tempo, assim como os números referentes à métrica do compasso de cada ritmo flamenco, encontram-se indicadas em cor azul. Dessa forma, ficará claro o exato momento em que cada uma das sequências terá seu início a partir da perspectiva da métrica flamenca.

1. Sequência de picado por alegrías em Mi

♩ = 160

3 4 5 6 7 8 9 10

i m i m i a m i m i a m i m i m i a m i a m i a m i m

4 2 0 0 2 4 0 4 2 0 2 4 2 0 2 1 4 0 2 1 4 0 2 1 4 0 4 2 1

Figura 9: *Picado por alegrías*
 Fonte: Elaborado pelo autor (2023)

2. Sequência de picado por seguiriya

♩ = 160

3 e e 4 e e 5

i m i m i m i a m i m i m i a m i

3 2 0 2 3 2 0 3 2 0 2 3 2 0 2 3 2 0 4 1 0

Figura 10: *Picado por seguiriya*
Fonte: Elaborado pelo autor (2023)

3. Sequência de picado por bulería

♩ = 220

12 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10

i a m i m i a m i a m i m i m i m i m i a m i a m i a m i m

4 1 2 4 2 1 4 2 4 1 2 4 2 1 4 2 1 2 4 2 1 3 2 0 3 2 0 4 3 1 0

Figura 11: *Picado por bulería*
Fonte: Elaborado pelo autor (2023)

Considerações finais

Diante do que foi exposto, pode-se perceber que diferentes fórmulas digitais de mão direita envolvendo o toque integrado com três dedos se tornam um caminho frutífero para a obtenção da expansão da velocidade escalar.

O repertório do violão, de forma geral, apresenta sequências escalares que possuem uma textura sonora binária e, como consequência de tal fato, seu esqueleto melódico está idealizado – do ponto de vista técnico mecânico instrumental – por uma ação de mão direta com dois dedos. O grande desafio é justamente preservar essa acentuação sonora quando estivermos utilizando o toque com três dedos, a fim de não promover uma descaracterização de obras historicamente consagradas.

No que diz respeito ao violão flamenco, a execução de escalas em maior velocidade tem a tendência de ser explorada através da forma com que os violonistas/compositores introduziram e executaram essa técnica em suas músicas, deixando sua marca pessoal na história do gênero e, com efeito, elevando o nível do violão flamenco de concerto a um novo patamar de performance.

Dessa forma, acredita-se que a estruturação de mão direita, quando pensada

através da ação heterodoxa combinatória para a execução de escalas, possa ser um caminho próspero para a aquisição de novas habilidades motoras digitais, e, com isso, proporcione a otimização da performance geral do instrumentista.

Referências

- ARJONA, Manuel Ángel Calahorro. *La metodología tradicional de enseñanza en los tratados de guitarra flamenca del siglo XX*. Música oral del Sur: revista internacional, Granada, n. 14, p. 103-121, 2017.
- CASTILLO, Ramonet Rodríguez. *Técnicas de ejecución de la guitarra flamenca: Historia, desarrollo, aporte y mecanismos*. Káñina, Costa Rica, v. 39, n. 2, p. 215-234, 2015.
- BARROS, Nicolas de Souza. *Tradição e inovação no estudo da velocidade escalar ao violão*. 2008. 234p. Tese (Doutorado em Música) - Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO), Rio de Janeiro, 2008.
- GRANADOS, Manuel. *Guitarra Flamenca: manual didático*. v.1. Barcelona: Ventilador Ediciones, 1995.
- LOPES, António Oliveira. *Estratégia para desenvolver a velocidade de execução na guitarra desde os primeiros anos de estudo*. 2019. 70p. Dissertação (Mestrado em Música) - Universidade do Minho, Braga, 2019.
- MARÍN, Rafael. *Método de guitarra (flamenco) por música y cifra*. Madrid: Sociedad de Autores Españoles, 1902.
- NUÑEZ, Gerardo. *La guitarra flamenca de Gerardo Nuñez*. Switzerland: Encuentro Productions, 2004.
- SÁNCHEZ, Miguel Ángel Barea. *La improvisación en la guitarra flamenca: análisis musicológico e implementación didáctica*. 2017. 510p. Tese (Doctorado em Estudios Avanzados de Flamenco) - Departamento de Didáctica de la Lengua y la Literatura y Filologías Integradas, Universidad de Sevilla, Sevilla, 2017.

O estudo da articulação no primeiro volume do método Suzuki para violão: Uma proposta a partir dos métodos de violino, piano e flauta.

Felipe dos Anjos Afonso
UNICAMP - afonso_felipe@hotmail.com

Ederaldo Sueiro
UNICAMP - sueiro.ederaldo@gmail.com

Resumo: Segundo Afonso (2021), ao analisar tratados da escola clássico – romântica de violão, o item articulação é abordado de forma breve se comparado com tratados de outros instrumentos da mesma época. Nos livros da metodologia Suzuki temos este mesmo panorama: métodos de violino, piano e flauta, possuem mais articulações no texto musical que nas obras do método para violão. Tendo em vista este cenário, o presente artigo é uma proposta para o trabalho de articulação em duas peças do repertório Suzuki para violão baseando-se nas articulações utilizadas nos métodos Suzuki de violino, piano e flauta. Desta forma, concluímos que, a inserção de articulações no repertório estudado pode contribuir para a pedagogia do instrumento trazendo um refinamento musical maior o qual influencia também no resultado da performance.

Palavras-chave. Articulação, Violão, Suzuki, Pedagogia.

The Study of Articulation in the First Volume of the Suzuki Method for Guitar: A Proposal Based on the violin, piano, and flute methods

Abstract: According to Afonso (2021), when analyzing treatises from the classical-romantic guitar school, the topic of articulation is briefly addressed compared to treatises for other instruments of the same era. In the Suzuki methodology books, we observe a similar scenario: violin, piano, and flute methods incorporate more articulations in the musical text than those in the guitar method. Given this backdrop, the present article proposes an approach to articulation in two pieces from the Suzuki guitar repertoire, drawing on the articulations used in the Suzuki methods for violin, piano, and flute. Consequently, we conclude that the inclusion of articulations in the analyzed repertoire can contribute to the pedagogy of the instrument, bringing a greater musical refinement which also influences the outcome of the performance.

Keywords: Articulation, Guitar, Suzuki, Pedagogy.

Introdução

Ao revisar diferentes literaturas constata-se que o item articulação é pouco abordado na pedagogia do violão. O período clássico-romântico, que contou com proeminentes compositores e teóricos como Fernando Sor (1778-1839), Mauro Giuliani (1781-1829), Matteo Carcassi (1792-1853) e Dionísio Aguado (1784-1849), representou uma época de relevância histórica para o instrumento. Sendo assim, houve uma vasta produção de tratados neste período, os quais são utilizados amplamente no ensino pedagógico do instrumento atualmente. No entanto, para Scarduelli (2015) e Afonso (2021) estes tratados não abordam de maneira satisfatória a questão da articulação. O legado deixado pela escola clássico – romântica, de certa forma influenciou os tratadistas das gerações subsequentes como destacado na pesquisa de Afonso e Sueiro (2022) onde foram analisados os seguintes métodos: “*Escuela Razonada de la Guitarra*”, de Emilio Pujol (1934-71), “*Serie didactica para guitarra*” e “*Escuela de la Guitarra*”, de Abel Carlevaro (1966), e “*The bible of classical guitar Technique*” de Hubert Kappel (2010).

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)

Fica evidente que, apesar de haver menção ao item articulação ele não é abordado na sua plenitude. Ao analisar o primeiro volume do método Suzuki para violão¹, encontramos esta mesma Lacuna. O livro contém no total 14 músicas utilizando as escalas de Sol Maior, Ré Maior e Lá Maior. Em todo o repertório trabalhado, não há nenhuma indicação de articulação na partitura², apenas o dedilhado de ambas as mãos. Logicamente, quando há a indicação de dedilhado temos uma articulação implícita, no entanto não temos um refinamento articulatório com *tenuto*, *staccato*, *pizzicato* ou ligado, por exemplo, os quais estão presentes no primeiro volume do método Suzuki para violino, piano e flauta, como veremos a seguir.

1. Considerações sobre o método Suzuki para violino, piano e flauta.

1.1 Método Suzuki para violino

O método Suzuki foi inicialmente desenvolvido para o ensino do violino por Shinichi Suzuki a partir de 1930, data que marca o retorno dele para o Japão depois de uma temporada de estudos na Alemanha. Após vários experimentos, a metodologia se tornou mais popular após a ida de Suzuki para os EUA na década de 60.

A abordagem Suzuki também se popularizou nos Estados Unidos na década de 1960. Em 1964, mesmo ano dos Jogos Olímpicos de Tóquio, 10 crianças foram levadas para a Universidade de Washington para executar o Concerto Duplo de Bach. Suzuki disse à audiência: "Essas 10 crianças não eram especialmente talentosas" (Kojima, 2016, p. 40). Durante a apresentação, os alunos que executavam a peça caminhavam pelo palco e demonstravam grande habilidade física enquanto tocavam o violino naturalmente. Naquela época, a abordagem Suzuki se tornou uma das metodologias de educação musical mais famosas do mundo, similar à popularidade desfrutada por Dalcroze, Kodaly e Gordon³.(AKUTSU, 2020, p.20)

¹ Segundo Aguera (2017, p.40) o método Suzuki para violão começou a ser elaborado em 1986 tendo seu formato finalizado, em nove volumes, em 2007.

² É importante ressaltar que muitas informações sobre técnica a ser utilizada no ensino do repertório é transmitido de forma verbal nos cursos de capacitação de violão Suzuki. Mais informações em: AFONSO, AGUERA, 2020 Violão Suzuki: procedimentos técnicos abordados no primeiro volume e a sua relação com a escola Carlevariana.

³ The Suzuki approach also became popular in the United States in the 1960s. In 1964, the same year as the Tokyo Olympics, 10 children were brought to Washington University to perform Bach's Double Concerto. Suzuki told the audience, "these 10 children were not specially talented" (Kojima, 2016, p. 40). During the performance, student performers walked around the stage and displayed great physical ability while playing

No entanto, o método para violino foi publicado somente na década de 70. O primeiro volume contem 17 músicas e, segundo Pedreros (2022), é possível dividi-lo em três partes específicas: A primeira composta por cinco peças com o objetivo de se aprender a parar o som com o arco utilizando apenas a metade superior do arco; A segunda parte composta por sete peças que tem como característica principal o uso do dedo 4 e variações rítmicas mais complexas; A terceira parte composta por cinco peças, três delas de J.S. Bach, sendo o ponto diferencial o nível de dificuldade e combinações de técnicas de arco e articulação. Com relação as articulações presentes neste primeiro volume, encontramos sete tipos: *detaché*, *staccato*, *portato*, *tenuto*, ligado, *pizzicato* e *legato*. Este último, o legato, em especial é utilizado no item que Suzuki (1978, p.2) chama de tonalização, o qual tem relação com a vocalização treinada por cantores. As tonalizações geralmente são feitas em escalas no tom que antecede as peças de estudo e, entre outros objetivos, tem como finalidade o trabalho do *legato*, afinação, ressonância e timbre. Com relação as articulações trabalhadas, no primeiro exercício (Figura 01) encontramos o estudo do *staccato* com *detaché*.

Figura 1 – Exemplo de articulação



Fonte: Suzuki (1978)

Na primeira peça, *Brilha Brilha Estrelinha*, conta com o uso das articulações *staccato* e *tenuto*. (Figura 02)

Figura 2 – Brilha, Brilha Estrelinha



Fonte: Suzuki (1978)

Na peça de J.S.Bach, *Minueto 3*, encontra-se algumas das articulações citadas anteriormente. (Figura 03)

the violin naturally. Around that time, the Suzuki approach became one of the world's famous music education methodologies, similar to the popularity enjoyed by Dalcroze, Kodaly, and Gordon

Figura 3 – Minueto 3



Fonte: Suzuki (1978)

1.2 Método Suzuki para flauta

O método foi criado pela flautista americana Katharine White⁴ e está dividido em 8 volumes. Segundo Santos e Junior (2012) a técnica da flauta pode ser dividida em 3 habilidades: 1) dedilhado; 2) controle de ar; 3) articulação. Na parte inicial do volume 1, o qual é composto por 33 peças, há uma informação sobre a questão da articulação que será aprendida durante o presente volume. Aqui é importante ressaltar que no instrumento de sopro, quando se fala de articulação refere-se também a forma de como será feito a articulação da língua para emitir os sons, como explica Aguilar (2008);

Ao estudar um instrumento de sopro, a questão da articulação - escolha das sílabas e a maneira como elas devem ser realizadas - são fundamentais para a adequação da técnica instrumental ao texto musical. Através de uma articulação planejada o intérprete pode expressar com mais precisão sua idéia musical, ou a idéia musical que se deduz do compositor, pelo fato dela possibilitar inícios de notas suaves ou agressivos e por gerar formas diferenciadas de agrupar os sons. No caso da flauta doce essa questão fica muito evidenciada porque ela permite certa liberdade dos movimentos da língua, que são reproduzidos com clareza no instrumento. (AGUILAR, 2008, p.3)

Sendo assim, no prefácio do método há uma citação sobre o estudo de articulação, mas referindo-se à articulação da língua e não articulação aplicada ao texto musical: “Sugere-se que os alunos iniciantes usem uma articulação mais simples e única para muitas peças. Gradualmente, o trabalho de aperfeiçoamento continua usando a mistura sugerida e a articulação composta que se encontra sob a notação⁵”. (SUZUKI, 1997, p.4)

Quanto a articulação do texto musical, temos as seguintes categorias: *detache*, *staccato*, ligado e *legato*, utilizadas ao longo do repertório proposto. Desde a primeira peça encontramos indicação de articulações. Na música *One Bird* (Figura 04) temos a indicação da articulação *staccato*.

⁴ flautista que estudou com Suzuki no Japão e adaptou o método Suzuki para a flauta doce na década de 1970. Maiores informações: <http://suzukiassociation.org/people/katherine-caldwell-white/>

⁵ It is suggested that beginning students use simpler, single articulation for many pieces. Gradually, polishing work continues by using the suggested mixed and compound tonguing which is found under the notation

Figura 4 – One Bird



Fonte: Suzuki (1997)

Já na música *The best of times*, temos: *staccato*, ligado, *tenuto* e *detache*. (Figura 05)

Figura 5 – The best of times



Fonte: Suzuki (1997)

1.3 Método Suzuki para piano

O método foi desenvolvido por Shizuko Suzuki. Segundo Alvim (2022), Shizuko começou a trabalhar como pianista acompanhadora dos alunos de violino de Suzuki na década de 1930, tendo assim oportunidade de estar em contato com esta metodologia de ensino. A partir daí, com auxílio de Shinichi Suzuki, ela adaptou o método de violino para piano. A primeira publicação do método foi na década de 1970, paralelamente com a publicação do método de violino. O primeiro volume conta com 18 peças, tendo nelas inseridas as articulações: *staccato*, *legato* e *tenuto*. No primeiro exercício preparatório para a mão direita, já encontramos o estudo com a articulação em *staccato*. (Figura 06)

Figura 6 – Exercício preparatório de mão direita



Fonte: Suzuki (2008)

Diferentemente do método de violino e flauta, temos no início do método a instrução para o trabalho da articulação em *legato*. “O seguinte estudo de tonalização deve ser praticado para desenvolver um tom cantante e *legato*.⁶” (Suzuki, 2008, p.11). (Figura 07)

⁶ The following tonalization study should be practiced to develop a singing, legato tone

Figura 7 – Tonalização de mão direita



Fonte: Suzuki (2008)

No decorrer das peças, assim como nos outros métodos analisados, temos o aumento gradual de dificuldade e o acréscimo de diferentes articulações. (Figura 08)

Figura 8 – Allegretto 2 – Czerny

Carl Czerny
(1791–1857)

Allegretto

Fonte: Suzuki (2008)

1.4 Considerações sobre os métodos analisados

Como foi demonstrado, os métodos de violino, flauta e piano apresentam diferentes articulações inseridas no texto musical. No entanto, não temos informações expressas de como deve-se soar estas articulações ou como elas devem ser executadas. Também observamos que há informações diferentes em cada um dos métodos sobre o mesmo tópico. Como exemplo, podemos citar a Tonalização: no método para piano tem-se a orientação que a tonalização deve ser feita para o trabalho do *legato* e o *cantabile*, como foi descrito no item anterior. Já no método de violino, temos a orientação sobre a sonoridade e a ressonância: “Os alunos devem sempre buscar um tom mais bonito e ressonante⁷” (SUZUKI, 1978, p.16). No entanto, em todos os métodos temos orientações para que se ouça a gravação oficial do repertório para que o aluno aprenda mais rapidamente questões como: ritmo, afinação, andamento e articulação. Sobre esta questão, Alvim (2022) sumaria da seguinte forma:

Por meio da escuta repetida das gravações, o aluno desenvolve uma

⁷ Pupils should always strive for a more beautiful and resonant tone

representação mental de cada peça e, aos poucos, conquista a desenvoltura técnica necessária para produzir diferentes nuances sonoras. No início da aprendizagem do repertório, o enfoque está na produção de uma sonoridade limpa e equilibrada e na execução de alturas, ritmos e dedilhados corretos. Também nessa fase inicial, o aluno desenvolve a percepção auditiva para reconhecer e, aos poucos, ser capaz de executar diferentes articulações como non legato, staccato e legato. Quando o aluno consegue tocar uma determinada peça do repertório, incorporando todos esses elementos de forma segura e mantendo um andamento estável, o professor começa o trabalho de refinamento técnico-musical que inclui um maior controle da sonoridade, ampliando pouco a pouco suas possibilidades expressivas. (ALVIM, 2022, p.109)

Quanto ao ensino, é importante lembrar que na metodologia Suzuki existem cursos de capacitação de professores onde detalhes, os quais não estão descritos no método, são discutidos e trabalhados. Sendo assim, podemos conjecturar que todos os detalhes de como executar as articulações inseridas no método, e nas gravações, são trabalhadas nestes cursos para que o professor aprenda a técnica necessária para realizar o ensino com eficácia.

2. Proposta de articulação

Como visto acima os métodos de violino, piano e flauta, possuem mais informações de articulação no texto musical se comparado com o método de violão⁸. Sendo assim, baseando-se nos métodos dos instrumentos acima citados, nossa proposta busca ampliar a gama de articulação a serem trabalhadas no volume 1 do Suzuki para violão aplicando-as nas seguintes músicas: *Brilha Brilha Estrelinha* e *Canção Francesa*. Como demanda técnica, para executarmos as articulações propostas, utilizaremos o conceito de abafador de Carlevaro (1978), adaptado para execução das articulações como descrito abaixo: (Figura 09)

Figura 9 – Tabela de expedientes técnicos baseado em Carlevaro

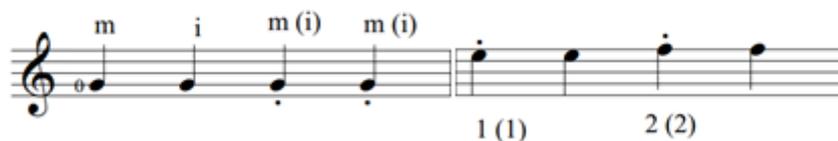
Mão direita
1) toque (com ou sem apoio) seguido do repouso imediato do mesmo dedo na corda de ação;
2) toque (com ou sem apoio) seguido do repouso imediato de um dedo distinto na corda de ação (sugerindo alternância).
3) toque harmônico (duas ou mais notas) seguido do repouso imediato de um dedo distinto em apenas uma das 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 traslado como o efeito de produzir o staccato no momento de mudança de posição.

Fonte: Carlevaro (1979)

⁸ É importante frisar que, embora não haja informações no material violão, podemos considerar que a articulação a ser trabalhada no primeiro volume é o *Detaché* e o *Legato*.

Para a questão da notação do dedilhado para a execução da articulação de *staccato*, utilizaremos o modelo de Afonso (2022). (Figura 10)

Figura 10 – Exemplo de notação para execução de articulação



Fonte: Afonso (2022)

Na figura acima, temos a notação dos dedos da mão esquerda e direita acima das notas. As letras e números entre parênteses indica o dedo que deve ser utilizado para realizar a articulação após o ataque da nota.

2.1 Brilha, Brilha Estrelinha

Esta peça está presente em todos os métodos analisados e trata-se de um tema com variações com a forma A B A e na versão do violão está na tonalidade de Sol Maior. Nossa proposta de articulação será somente para a variação A e o Tema. Na variação A temos diferenças de articulação se compararmos as versões⁹ de violino e piano. Na versão de piano temos todas as notas articuladas com *staccato* enquanto a de violino temos *detache* com *staccato*. Nossa Sugestão de estudo seguirá o padrão do Violino, onde as notas em *detache*, elas devem ser executadas com apoio. (Figura 11)

Figura 11 – Brilha, Brilha Estrelinha variação A



Fonte: autor

⁹ Na versão para flauta não dispõem esta variação.

Para esta variação, também sugerimos um outro padrão mecânico de mão direita para execução da articulação *staccato*. (Figura 12)

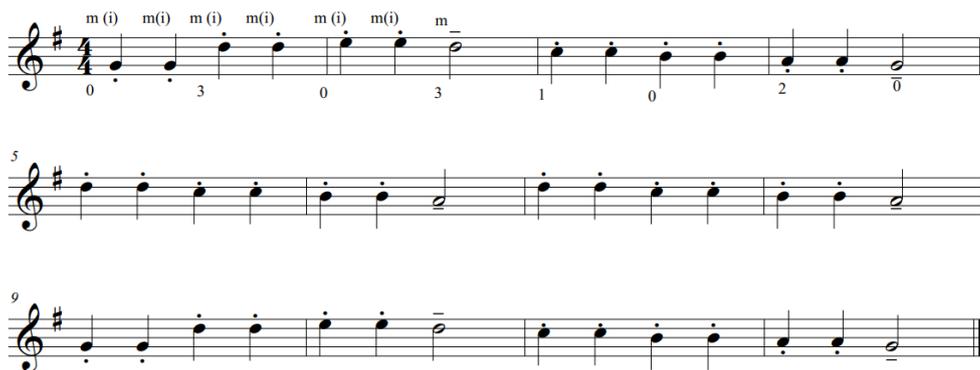
Figura 12 – Padrão mecânico de mão direita para execução da articulação



Fonte: autor

Quanto ao Tema, temos diferentes articulações nas três versões analisadas. Na versão de violino temos a articulação *portato* e *tenuto*; na de piano temos o *legato*, o que seria similar a versão do violão e na versão para flauta temos *staccato* com *tenuto*. Para nosso estudo optamos o padrão *staccato* com *tenuto*. (Figura 13)

Figura 13 – Brilha, Brilha Estrelinha Tema



Fonte: autor

2.2 Canção Francesa

A *Canção Francesa* está presente somente no método de violão. É uma peça com a forma A B na tonalidade de Ré Maior. Na Nossa proposta de articulação, incluímos ligados, *staccato* e *tenuto*. (Figura 14)

Figura 14 – Canção Francesa

Fonte: autor

Neste exemplo é importante ressaltar o uso de diferentes técnicas para realização da articulação *staccato*. Na seção A o *staccato* é de mão direita enquanto no fim da Seção B o *staccato* é de mão esquerda, promovendo assim o estudo das duas técnicas.

Considerações finais

A proposta deste artigo foi demonstrar, de forma concisa, quais tipos de articulações são trabalhadas no método Suzuki volume 1 para violino, piano e flauta. A partir desta informação verificamos que o método Suzuki volume 1 para violão trabalha com menos recursos referentes a articulação, sendo assim, propomos o estudo da articulação *staccato*, *tenuto* e ligado em duas peças do presente método. É importante observar que, embora os métodos citados tenham indicações de articulações no texto musical, no material não encontramos nenhuma sugestão clara de como realizar a articulação proposta, nos levando a supor que este tipo de informação é revisado nos cursos de capacitação Suzuki. Portanto o ensino da articulação depende diretamente do conhecimento prévio do professor sobre este tema. Como foi comentado anteriormente, tratados de violão desde a era Clássico – Romântico até a atualidade possuem poucas indicações de articulação enquanto tratadistas de outros instrumentos como, Leopold Mozart, C. Ph. Bach ou J. Quantz, já abordavam no século XVIII estas questões com mais detalhes em seus tratados. Deste modo, podemos considerar que o estudo de violino, piano e flauta tem uma tradição

no estudo da articulação, sendo um assunto que é abordado desde a iniciação no instrumento, como vimos na metodologia Suzuki, diferentemente do violão que ainda se mostra distante deste refinamento na sua pedagogia. Assim sendo, além da proposta da articulação das peças, propomos também uma forma de realizar a parte mecânica se baseando nos conceitos de abafador de Carlevaro (1978) e na sistematização para execução de articulação de Afonso (2022). No entanto entendemos ser conveniente utilizar a sequência pedagógica abordado no método de flauta, que foi exposto no item 1.2 deste trabalho, onde o autor recomenda o estudo da peça com uma articulação mais simples e no momento de polimento da peça (refinamento) incluir as diferentes articulações, por julgar ser mais fácil o trabalho de refinamento da articulação após a peça ter sido aprendida parcialmente.

Referências

- 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. Mauro Giuliani. Gran Sonata Eroica op. 150: Uma proposta interpretativa baseada em tratados clássicos. 1. ed. Curitiba: CRV, 2022. 60p.
- 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.
- AGUERA, Fernando. Peças folclóricas brasileiras associadas ao método Suzuki de violão: proposta para abordagem de duas peças. *VIII Simpósio Acadêmico de Violão da EM-BAP*, Curitiba, 2017.
- AGUILAR, Patricia Michelini. Fala flauta: Um estudo sobre articulações indicadas por Silvestro Ganassi (1535) e Bartolomeo Bismantova (1677) e sua aplicabilidade a intérpretes Brasileiros de flauta doce. Dissertação (Mestrado em Música) – UNICAMP. Campinas, 2008.
- ALVIM, Izabela da Cunha Pavan. Perspectivas sobre o ensino-aprendizagem do piano pelo método Suzuki no Brasil. Tese (Doutorado em Música) – UFMG. Minas Gerais, 2022.
- AKUTSU, Taichi. Changes after Suzuki: A retrospective analysis and review of contemporary issues regarding the Suzuki Method in Japan. *International Journal of Music Education*, Vol. 38. 2020.
- CARLEVARO, Abel. Escuela de la guitarra: exposicion de la teoria instrumental. Buenos Aires: Dacisa, 1979.
- PEDREROS, Haggeo Alfonso Mora. Análise das metodologias de Rolland, Suzuki e Risi: proposta de aplicação em programa de ensino coletivo de violino. Tese (Doutorado em Música) – USP. São Paulo, 2022.

SANTOS, Luciana Aparecida Schmidt dos; JUNIOR, Miguel Pereira dos Santos. Flauta doce como instrumento artístico: uma experiência em sala de aula. *Música na Educação Básica*. Londrina, v.4, n.4, novembro de 2012

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.

SUZUKI, Shinichi. *Suzuki Violin School. Volume 1: Violin Part*. Summy-Birchard, 1978.

SUZUKI, Shinichi. *Suzuki: Recorder School. Volume 1*. USA: Alfred Publishing Co., 1997.

SUZUKI, Shinichi. *Suzuki Piano School. Volume 1. New International Edition*. New York: Alfred, 2008.

Sonata de concierto (op. 109) para violão solo de Jaime Zenamon: considerações sobre o processo de revisão

Marcos Antonio Casanova Júnior
Universidade Estadual do Paraná – EMBAP
marcoscasanova80@gmail.com

Resumo: Este artigo tem como foco apresentar algumas das alterações realizadas durante o processo de revisão e edição da *Sonata de Concierto* (Op. 109) para violão solo de Jaime Zenamon. Esta é uma obra representativa no catálogo de Zenamon, sendo sua única sonata para violão solo, que, apesar de já ter sido estreada, não foi publicada e sequer gravada comercialmente. Conduzido em acordo com o compositor, o processo envolveu alterações pontuais como: modificação de notas, correção de erros tipográficos na partitura original, atualização de fórmulas de compasso, além de estratégias de digitação e de articulação.

Palavras-chave: Jaime Zenamon. *Sonata de Concierto*. Edição de partituras. Violão solo.

Abstract: The focus of this article is to present some of the changes made during the process of revising and editing Jaime Zenamon's *Sonata de Concierto* (Op. 109) for solo guitar. This is a representative work in Zenamon's catalog, being his only sonata for solo guitar, which, despite having already been premiered, has not been published or even recorded commercially. Conducted in agreement with the composer, the process involved specific changes such as: modifying notes, correcting typographical errors in the original score, updating time signature formulas, as well as fingering and articulation strategies.

Keywords: Jaime Zenamon. *Sonata de Concierto*. Score editing. Solo guitar.

Introdução

Este artigo apresenta alguns dos resultados obtidos em minha dissertação de mestrado, que teve como foco desenvolver uma edição da *Sonata de Concierto* para violão solo, de Jaime Zenamon. Analisando a partitura original (2001), fonte de nossa pesquisa, surgiram alguns questionamentos que, em diálogo com o compositor, reuniam elementos suficientes para uma nova edição. A partir disso, efetuamos um levantamento de todos os trechos em que possíveis intervenções técnicas ou musicais poderiam contribuir para a performance da obra. Discorreremos neste artigo sobre algumas das alterações realizadas nos três movimentos da *Sonata de Concierto* e apresentamos a revisão, apontando nossas justificativas a respeito de cada modificação.

No dia 11 de abril de 2023, tive a oportunidade de encontrar Zenamon e tocar a *Sonata* para ele, possibilitando esclarecer dúvidas em relação a trechos específicos, além de permitir que nossas propostas e modificações pudessem ser avaliadas pelo compositor. Algumas das alterações foram em relação a notas eliminadas ou modificação por outras notas, erros tipográficos na partitura original, atualização de fórmulas de compasso, além de estratégias de digitação e de articulação.

Zenamon apontou que prefere por não inserir indicações de digitação em suas peças e, tratando-se de uma obra de grande porte, logo, pressupõe-se que o instrumentista tenha autonomia na tomada de decisão quanto às estratégias de digitação. Assim,

restringimos a indicação para pontos específicos relacionados à articulação, como motivos recorrentes com ligado mecânico ou articulações em *campanellas*, por exemplo.

Este trabalho justifica-se pelo fato da *Sonata de Concierto* se destacar no catálogo de obras do compositor por ser sua única sonata para violão solo, além de contribuir para a disseminação do repertório brasileiro de concerto, principalmente no que diz respeito a esta forma composicional. Cabe ressaltar que esta pesquisa não deixa de ser, de certa forma, um resgate da peça, visto que a obra não circulou desde a sua estreia, talvez pelo fato de a partitura não ter sido publicada e também por não haver gravações dela.

PERFIL BIOGRÁFICO

Compositor, violonista e regente, Jaime Zenamon nasceu em La Paz, Bolívia, no dia 20 de fevereiro de 1953. Filho de pais europeus que haviam migrado para a Bolívia, sua mãe tocava violão e cantava e, por incentivo da família, começou a estudar guitarra elétrica vindo a integrar mais tarde, ainda na Bolívia, a banda de rock *Los Flintstones*.

Após seu pai passar por alguns problemas de saúde, devido à altitude elevada em La Paz (cerca de 3.625m), a família mudou-se para Israel onde Zenamon começou a estudar violão de maneira mais intensa. Cansados dos constantes conflitos que ocorriam no Oriente Médio desde a década de 1940 (e que perduram até hoje), aliado ao desejo de retornar à América do Sul, a família veio para o Brasil em 1972, estabelecendo-se em Curitiba.

Como intérprete, Zenamon começou aos poucos a tornar-se conhecido na cena musical da capital paranaense. Após conhecer a pianista Henriqueta Garcez Duarte (1928-2020), uma das fundadoras do Festival Internacional de Música e idealizadoras do instituto Pró-Música de Curitiba, relata a ela a necessidade de estruturar o ensino do violão clássico em Curitiba, assim como já ocorria em São Paulo e no Rio de Janeiro. Desta forma, Zenamon teve um papel central no desenvolvimento do violão em Curitiba, sendo um dos responsáveis pela criação do curso fundamental de violão na EMBAP - Escola de Música e Belas Artes do Paraná, em outubro de 1977. Foi nesse período que começou a realizar viagens para a região Sudeste do Brasil, vindo a conhecer importantes compositores como Luis Bonfá (1922-2001), Tom Jobim (1927-1994) e Sebastião Tapajós (1943-2021).

¹Em entrevista à Tenório (2010, p. 6), Zenamon menciona a relevância que os

¹ Fonte: <<http://memoriasparana.com.br/jaime-mirtenbaum-zenamon-2017-musica-la-paz-bolivia/>>. Acesso em: 05 set. 2022.

seminários de violão de Porto Alegre tiveram em sua formação, seja como instrumentista ou mais tarde como compositor. Os seminários, ocorridos entre os anos de 1969 e 1988, atuaram como porta de entrada de Abel Carlevaro e outros pedagogos uruguaios e argentinos no Brasil (WOLFF, 2008. p. 18):

Eu tive professores uruguaios e argentinos[...] Os seminários de Porto Alegre abriram uma perspectiva enorme e a gente teve ajuda de pessoas fantásticas, que nem pais da gente, mães, uma coisa assim, absurda. A família Zarate, o Jorge Martinez Zarate e a mulher dele, eram mais do que família, porque o apoio que eles deram era muito sério, muito grande e então você vê que isso tem uma influência para toda a vida, e esses momentos que a gente passava nos ambientes dos alunos, tinha muita influência do folclore argentino e uruaio e foi o momento em que eu conheci alguns personagens como Mercedes Sosa, Cacho Tiraio, que era um violonista, Eduardo Falú, Juan Falú, Atahualpa Yupanqui. Enfim, essa parte me influenciou muito, influenciou esses cantos, essa maneira de fazer música. (TENÓRIO, 2010. p. 6).

Em sua formação como violonista, teve aulas com Abel Carlevaro (Uruguai), Almosnino (Hungria) e Avber Brender² (Israel); aulas de composição com Guido Santórsola (Itália), Nicola Flagello (Itália/EUA) e Wladimir Nokolovsky³ (Calendônia/Rússia); e também estudou regência com Alceo Bocchino (Brasil), Carlos Prates (Brasil), Guido Santórsola (Itália) e como ouvinte nas classes do maestro Herbert von Karajan (Áustria/Alemanha) na Academia Karajan Stiftung.

Em 1980, ao ser aprovado em um processo de seleção, Zenamon vai à Alemanha para atuar como professor de violão da Escola Superior de Artes de Berlim (Hochschule der Kunste), onde permaneceu até 1992. Ainda na década de 1980, participou do grupo Neue Musik (Nova Música), e apontou que este período na Alemanha foi o de maior produção em sua carreira, atuando intensamente como professor, intérprete e compositor.

Em maio de 1996, a pedido da Orquestra Sinfônica de Berlim, compôs *Orakel*, para violino e orquestra sinfônica, recebendo o prêmio de melhor composição do ano para orquestras pelo Instituto Paul Woistschaft (Alemanha). Em agosto de 2000, tornou-se o primeiro brasileiro a reger a Orquestra Sinfônica de Berlim, por ocasião da gravação da trilha sonora de sua autoria escrita para o filme brasileiro “O Preço da Paz”, dirigido por Paulo Morelli, em 2003, que retrata a vida do Barão do Serro Azul.

Atualmente, Zenamon segue em constante produção musical e reside em Colombo, região metropolitana de Curitiba. Seu catálogo de obras é extenso e inclui dezenas de peças para violão solo ou em diversas formações camerísticas.

² Discípulo de Andrés Segovia.

³ Discípulo de Shostakovich.

SONATA DE CONCIERTO

Composta em 2001, a *Sonata de Concierto* é uma obra original para violão solo. Segundo Zenamon, a ideia teria partido de uma sugestão do violonista curitibano Luiz Cláudio Ribas Ferreira. Quando havia completado apenas o primeiro movimento, o Quarteto Araucária, formado por Atli Ellendersen (violino), Roberto Hübner (violino), Francisco de Freitas Júnior (viola) e Thomas Juksch (violoncelo), solicitou à Zenamon uma obra para quarteto de cordas. Ao invés de uma composição original, Zenamon optou por adaptar o primeiro movimento da *Sonata de Concierto*, uma alternativa idiomática para os instrumentos de corda de arco por explorar a tonalidade de Sol menor. Esta versão foi dedicada ao Quarteto Araucária que realizou a estreia no início de 2002. Segundo uma matéria publicada na Folha 2 da Folha de Londrina no dia 5 de abril de 2002, “a peça do violonista Zenamon, composta especialmente para o [Quarteto] Araucária, faz sua estreia mundial nesta turnê. *Sonata de Concierto* é o primeiro quarteto de cordas de Zenamon, que considera a experiência vital na carreira de um compositor.”⁴

Ainda no ano de 2001, Zenamon concluiu a *Sonata de Concierto* para violão solo com a inclusão do segundo e terceiro movimentos (segundo a tradicional disposição rápido – lento – rápido). Apesar de se tratar de uma sonata, seu primeiro movimento não é construído nos moldes tradicionais da forma. Segundo o compositor, a principal justificativa do título seria o fato da obra estar organizada em três movimentos contrastantes. A estreia foi realizada pelo violonista Luciano Lima no dia 25 de novembro de 2002, em Curitiba. Há também uma versão para piano solo feita pelo próprio compositor no ano de 2002, já estreada, mas sobre a qual não conseguimos obter mais informações.

Ao analisar a partitura original (2001), efetuamos um levantamento de todos os trechos em que possíveis intervenções técnicas ou musicais poderiam contribuir. Discorreremos a seguir sobre algumas das alterações realizadas nos três movimentos da *Sonata de Concierto* e apresentamos a revisão, apontando nossas justificativas a respeito de cada modificação.

PRIMEIRO MOVIMENTO – VIGOROSO

Apesar de ser o movimento mais extenso, possui uma exposição relativamente curta que compreende os oito primeiros compassos. Seu trecho mais longo é o

⁴ Fonte: < <https://www.folhadelondrina.com.br/folha-2/musica-brasileira-em-cordas-389747.html?d=1>>. Acesso em: 8 out. 2022.

desenvolvimento, contando 61 compassos (c. 44-105), seguido de uma seção lenta e cantabile (c. 106-128). A reexposição ocorre do compasso 129 ao 136, concluindo com uma codeta (c. 137-140).

Do compasso 12 ao 15, consta a indicação de oitava acima para as notas do acompanhamento no segundo e terceiro tempo. De modo a permitir continuidade na melodia, nossa opção foi pela utilização de harmônicos realizados pela mão direita:

FIGURA 1 - *Sonata de Concierto* – Mov. 1 (c. 10-15).



Fonte: ZENAMON (2001, p. 1).

FIGURA 2 - *Sonata de Concierto* – Mov. 1 (c. 9-16).



Fonte: *Elaboração do autor.*

C. 42: nos dois primeiros tempos, renomeamos o baixo de Sol sustenido para Lá bemol, por tratar-se de um acorde de Fá menor em primeira inversão. Outra modificação foi em relação ao acompanhamento, pois optamos por substituir a fundamental e a quinta do acorde pela terça e pela fundamental, respectivamente. Isso contribui para a fluência do trecho, mantendo a condução desde o acorde do compasso anterior (Sol e Mi subindo cromaticamente para Lá bemol e Fá) e também a disposição do acorde seguinte (Lá bemol e Fá descendo para Sol e Fá):

FIGURA 3 – Sonata de Concierto – Mov. 1 (c. 40-43).



Fonte: ZENAMON (2001, p. 2).

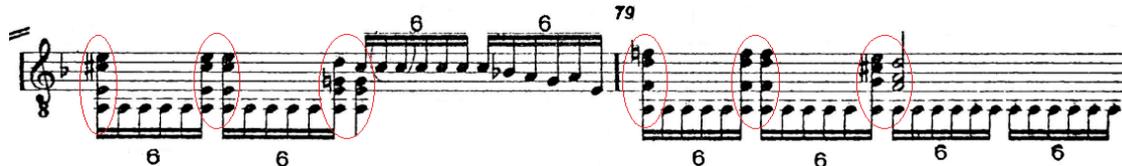
FIGURA 4 – Sonata de Concierto – Mov. 1 (c. 40-43).



Fonte: Elaboração do autor.

C. 78-79: No primeiro e segundo tempos há a presença de blocos de acordes localizados na última nota da sextina e o motivo com sextinas por vezes passa a repetir a nota do baixo do acorde. Para a execução deste trecho, removemos o baixo dos acordes presentes na última nota da quiáltera, de modo a evitar a repetição do toque do polegar da mão direita, o que tornaria a passagem pouco fluida, mantendo o baixo apenas para os acordes presentes nos tempos fortes:

FIGURA 5 – Sonata de Concierto – Mov. 1 (c. 78-79).



Fonte: ZENAMON (2001, p. 4).

Realizamos a adição da nota Lá 3 (primeiro e segundo tempo - c. 78) ao acorde de Lá maior e ao acorde de Ré menor na segunda inversão (primeiro e segundo tempo - c. 79), possibilitando o toque com *rasgueo*, gesto bastante idiomático e que, para este trecho, torna-se mais eficaz do que *plaquê*, acentuando a densidade dos acordes nesta passagem:

FIGURA 6 – Sonata de Concierto – Mov. 1 (c. 78-79).

Fonte: Elaboração do autor.

SEGUNDO MOVIMENTO – INSPIRADO

Com uma textura de melodia acompanhada, este movimento explora uma forma ternária, seguindo uma estrutura ABA'.

No compasso 11, modificamos a nota Lá bemol 3 para Sol sustenido 3 no último acorde do compasso, por considerá-lo como acorde de Sol sustenido diminuto, sétimo grau diminuto do acorde de Lá menor do compasso seguinte:

FIGURA 1 – Sonata de Concierto – Mov. 2 (c. 9-11).

Fonte: ZENAMON (2001, p. 8).

FIGURA 2 – Sonata de Concierto – Mov. 2 (c. 9-11).

Fonte: Elaboração do autor.

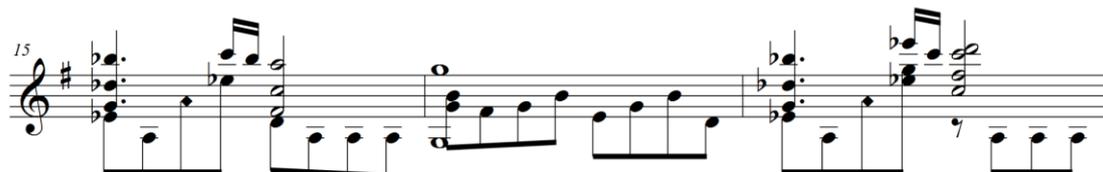
Do compasso 15 ao 17, considerando o primeiro acorde como um Mi bemol com sétima (SubV7/V), modificamos o baixo original de Ré sustenido para Mi bemol e também a nota Ré sustenido 4 para Mi bemol 4 no segundo tempo. Outra alteração foi substituir a indicação de oitava acima no baixo do segundo tempo por harmônico natural:

FIGURA 9 – *Sonata de Concierto* – Mov. 2 (c. 15-17).



Fonte: ZENAMON (2001, p. 8).

FIGURA 10 – *Sonata de Concierto* – Mov. 2 (c. 15-17).



Fonte: Elaboração do autor.

3. TERCEIRO MOVIMENTO – AGITADO

Com caráter bastante rítmico, é o movimento mais rápido e enérgico dentre os três. O compositor nos relatou uma semelhança em relação a aspectos rítmicos deste com o terceiro movimento da obra *Reflexões n. 6*, para violão e violoncelo. Este paralelo entre as duas peças destacado pelo compositor reforçou a possibilidade de explorar as similaridades entre estas, dentre as quais a simultaneidade de compasso binário composto com ternário simples, e que aparece em três momentos significativos neste movimento.

Por estar escrito em 3/8, essa sobreposição não fica tão evidente neste terceiro movimento como na *Reflexões n. 6*, que é escrita em 6/8. Desse modo, sugerimos uma alteração na fórmula de compasso de 3/8 para 6/8, visando contribuir para uma melhor organização das frases e por não apresentar nenhuma alteração em relação à estrutura geral, conforme apontado pelo compositor. A partir desta alteração, traremos sempre a numeração de compassos referente à nossa edição:

FIGURA 11 – *Sonata de Concierto* – Mov. 3 (c. 1-10).



Fonte: ZENAMON (2001, p. 11).

FIGURA 12 – *Sonata de Concierto* – Mov. 3 (c. 1-8).



Fonte: Elaboração do autor.

O Prof. Dr. Luciano Lima comentou que, na ocasião da estreia, em 2002, o compositor havia sugerido explorar a sonoridade de *campanellas* no início deste movimento. Em nosso contato com Zenamon, em 2023, o compositor reforçou a ideia de que se escolhêssemos esta articulação, que a mesma fosse mantida no restante da obra, proporcionando unidade, além de maior ressonância e *legato* em determinadas passagens.

Neste primeiro trecho optamos pela execução em *campanellas* e adotamos como critério essa mesma articulação ao longo do movimento:

FIGURA 13 – *Sonata de Concierto* – Mov. 3 (c. 1-8).



Fonte: Elaboração do autor.

Nos compassos 5 e 6, há a primeira apresentação de motivo em semicolcheias e, por ser um elemento contrastante em relação à figuração rítmica dos compassos anteriores, optou-se pela utilização de ligado mecânico para esse fragmento:

FIGURA 14 – *Sonata de Concierto* – Mov. 3 (c. 5-8).

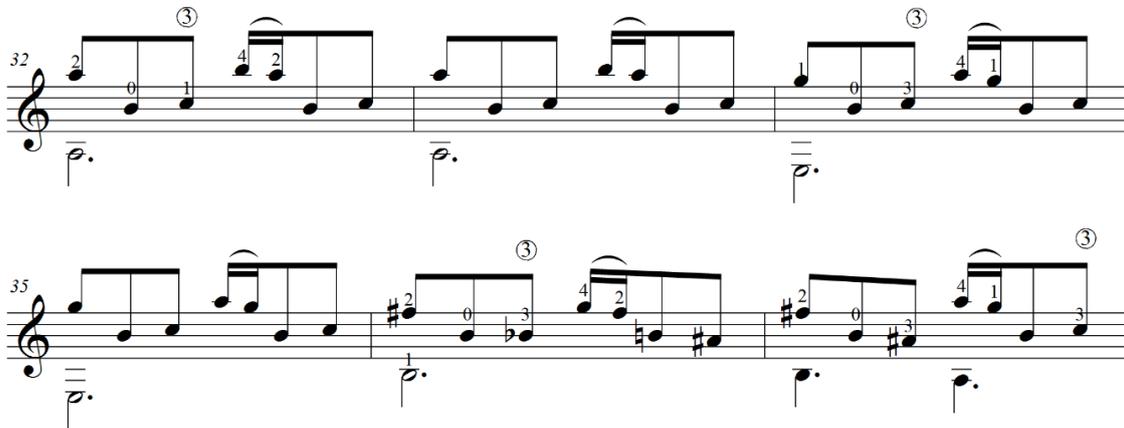


Fonte: *Elaboração do autor.*

De certa forma o ligado mecânico, que é executado em uma mesma corda através da ação de mão esquerda, vai na direção oposta da *campanella*, que é obtida através do uso de cordas soltas e da digitação de notas sucessivas em cordas diferentes. Dessa maneira, optamos por essas duas formas de articulação, utilizadas conforme cada motivo é desenvolvido ao longo do movimento, buscando trazer variedade e unidade à interpretação.

Ambos os motivos aparecem separadamente na primeira parte, porém, do compasso 32 ao 37 há uma combinação dos dois fragmentos, e conseqüentemente, das articulações propostas:

FIGURA 15 – *Sonata de Concierto* – Mov. 3 (c. 32-37).



Fonte: *Elaboração do autor.*

C. 52: inicia-se a primeira sobreposição de métricas binária (médio/agudo) e ternária (baixos), com uma proporção aumentada em uma unidade de dois compassos na fórmula de compasso 3/8, mas que fica mais evidente em 6/8:

FIGURA 16 – Sonata de Concierto – Mov. 3 (c. 50-57).

Fonte: ZENAMON (2001, p. 13).

FIGURA 17 – Sonata de Concierto – Mov. 3 (c. 50-57).

Fonte: Elaboração do autor.

C. 74: início de mais uma seção explorando a simultaneidade do ritmo binário e ternário. A diferença em relação ao trecho anterior está na textura dos acordes, que agora apresentam sempre seis notas:

FIGURA 18 – Sonata de Concierto – Mov. 3 (c. 72-80).

Fonte: ZENAMON (2001, p. 14).

FIGURA 19 – *Sonata de Concierto* – Mov. 3 (c. 74-81).



Fonte: Elaboração do autor.

Neste trecho rítmico, com acordes em bloco (c.74-90), adotamos a da levada de polca paraguaia com a inserção do *chasquido* sempre no segundo tempo do compasso. Embora na edição não seja escrito dessa forma, trouxemos um exemplo que contempla a representação deste efeito:

FIGURA 20 – *Sonata de Concierto* – Mov. 3 (c. 74-77).



Fonte: Elaboração do autor.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

No desenvolvimento de nossa edição optamos pela economia de digitações, pois como apontou Zenamon, prefere por não inserir indicações de digitação em suas peças. Segundo Alípio (2014, p. 133), “a digitação é, em termos, pessoal, pois todas as suas instâncias são de interação dialética entre sujeito e objeto; mas não completamente, pois cada instância é regida por princípios”. Desse modo, restringimos a inclusão de digitação para pontos específicos relacionados à articulação, como motivos recorrentes com ligado mecânico ou articulações em *campanellas*, por exemplo.

A respeito da levada de polca, a qual discutimos no terceiro movimento da peça, sugere possibilidades de aproximação entre a tradição oral e a escrita, afinal, trata-se de um ritmo de origem popular que pode ser tocado de várias formas, principalmente em se tratando de localidades geográficas diferentes. Sendo assim, procuramos inserir em nossa interpretação da obra alguns desses elementos, por exemplo o recurso técnico do

chasquido, que além de acentuar o interesse rítmico, trata-se de um recurso presente em diversos ritmos de manifestações populares sul-americanas.

Concluimos que todas as possibilidades levantadas no processo de revisão e edição da *Sonata de Concierto* contribuíram significativamente para o desenvolvimento da nossa interpretação final da obra⁵. Compreender melhor o estilo do compositor e analisar outras obras que utilizassem de elementos similares também atuaram como importante ferramenta nesse processo.

Por fim, saliento que esta foi a primeira oportunidade que tive de interação direta trabalhando uma peça com o compositor e, sem dúvidas, foi uma experiência preponderante para responder muitos questionamentos suscitados durante o desenvolvimento de nossa pesquisa. Poder estudar a obra de um compositor de grande prestígio, figura fundamental no desenvolvimento do violão em Curitiba, que se envolveu diretamente no processo, sempre solícito e atencioso às nossas indagações, foi realmente muito enriquecedor.

Referências

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

Música brasileira em cordas. **Folha de Londrina** Londrina, 4 de abril de 2002. Disponível em: < <https://www.folhadelondrina.com.br/folha-2/musica-brasileira-em-cordas-389747.html?d=1>>. Acesso em: 8 out. 2022.

RIBAS, L. R. *Memórias Paraná (2017)* – Depoimento de Jaime Mirtenbaum Zenamon. Disponível em: < <https://memoriasparana.com.br/jaime-mirtenbaum-zenamon-2017-musica-la-paz-bolivia/>>. Acesso em: 5 de setembro de 2022.

TENÓRIO, L. E. L. Sonata Andina de J. Zenamon: Análise Técnico-Interpretativa resgatando a visão do compositor sob sua obra. In: SIMPÓSIO ACADÊMICO DE VIOLÃO DA ESCOLA DE MÚSICA E BELAS ARTES DO PARANÁ, III, 2009, Curitiba. **Anais do III Simpósio Acadêmico de Violão da EMBAP**, 2009. 1-17.

WOLFF, D. **O violão clássico em Porto Alegre**. Artigo publicado na Revista Brasileira –Academia Brasileira de Música, n. 28, Rio de Janeiro, 2008.

ZENAMON, J. M. **Sonata de Concierto Op. 109**. Ed. do autor, 2001. Brasil. Partitura, 17 p. Violão.

⁵ A gravação da *Sonata de Concierto* pode ser acessada em: <https://www.youtube.com/watch?v=bkx6HQC_jgk>.

A obra para violão de Maurício de Oliveira: descrição de 3 peças baseada nos acervos fonográficos, bibliográficos e relatos

Matheus Correia das Chagas

UFRGS - matheus.chagas@ufrgs.br

Marcos Vinícius Araújo

UFRGS - marcosviniciusaraujo@ufrgs.br

Resumo: O presente trabalho é um recorte de uma pesquisa acadêmica em andamento na área de práticas interpretativas e apresenta uma descrição da obra do compositor Maurício de Oliveira escrita originalmente para violão, a partir de levantamento realizado em publicações, manuscritos, catálogos e discografia. Para tal foi realizada pesquisa documental para a identificação de 26 obras para violão solista e/ou camerista. Além deste levantamento bibliográfico, foram realizadas entrevistas para obter informações sobre as obras que posteriormente irão resultar numa edição prática desenvolvida pelos autores.

Palavras-chave: Violão. Maurício de Oliveira. Edição prática. Manuscritos.

Abstract: This work is an excerpt from an ongoing academic research in the area of interpretive practices and presents a description of composer Maurício de Oliveira's oeuvre originally written for guitar, based on a survey of publications, manuscripts, catalogs and discography. To this end, documentary research was carried out to identify 26 works for solo guitar and/or chamber music. In addition to this bibliographic survey, interviews were conducted to obtain information about the works that will later result in a practical edition developed by the authors.

Keywords: Guitar. Mauricio de Oliveira. Practical Edition. Manuscripts.

1 - Introdução

A música brasileira para violão tem ganhado atenção especial por parte de pesquisadores e violonistas nos últimos anos, no que diz respeito à sua divulgação através de pesquisas, registros fonográficos e digitalização das obras. Este material, antes de difícil acesso, tem se tornado gradativamente acessível para o grande público, músicos profissionais e estudantes. É importante destacar que tal feito se torna possível graças aos avanços tecnológicos que viabilizam iniciativas como o site Acervo Digital do Violão Brasileiro¹ e, SESC Partituras², permitindo o acesso a partituras de compositores brasileiros de vários períodos.

No entanto, apesar dos avanços, ainda carecemos de materiais bibliográficos que respaldam os estudos em torno dos registros existentes, especialmente no que tange à música capixaba de concerto. Segundo Thompson:

[...] compositores eruditos figuram ao longo da história do Estado do Espírito Santo, mas, na maioria dos casos mencionados em pequenas citações. O catálogo de obras da maioria deles é inexistente ou não está completo. As partituras remanescentes encontram-se manuscritas e em cópias comprometidas pelo desgaste do tempo e mau zelo. As pesquisas existentes são, na maior parte, de caráter memorialista, escrita por jornalistas, radialistas e historiadores, mais ligados à música popular. (THOMPSON, 2010, p.5)

¹Disponível em <<https://www.violaobrasileiro.com.br/>>. Acesso em 28/08/2023.

²Disponível em <<https://sescpartituras.sesc.com.br/#/sescpartituras/home>>. Acesso em 28/08/2023.

A constatação deste fato atesta-se, por exemplo, na figura de Maurício de Oliveira (1925 - 2009). Violonista, compositor e arranjador, nascido no Espírito Santo, passou a maior parte da sua vida em terras capixabas. Entre outros feitos, foi o primeiro brasileiro a gravar a obra integral de Villa-Lobos em 1967 pelo selo London, tocou na época de ouro das rádios acompanhando diversos artistas, e ficou em 2º lugar no Festival Internacional de Violão de Varsóvia em 1955 tocando a "Canção da paz", de sua autoria.

As referências bibliográficas sobre a obra de Maurício de Oliveira ainda são escassas, deixando ainda muitas interrogações acerca de sua produção composicional. Neto (2016), salienta:

São poucos os estudos sistemáticos sobre compositores eruditos naturais ou radicados no Estado do Espírito Santo e nossa intenção, com este inventário é criar uma genealogia que possa nortear uma geração inteira de estudantes, musicólogos e historiadores no estado e, acima de tudo, exemplificar que nossa produção tem história, desenvolvimento e uma promissora continuidade (NETO, 2016, p.5).

Visando minimizar a escassez destas informações, o objetivo deste artigo é apontar as obras compostas para violão através dos acervos fonográficos, bibliográficos e relatos de intérpretes e família, além de detalhar 3 destas obras que, por consequência, são objetos de estudo na pesquisa de mestrado em andamento.

2 - Metodologia

Para este trabalho foi adotado a pesquisa documental como procedimento metodológico, visando quantificar as obras existentes e trazer apontamentos sobre as mesmas. Para tal, foram utilizados como fontes os trabalhos de Pinto (2015) e Neto (2016), ambos referentes à produção composicional de Maurício de Oliveira. Também foi feita uma consulta aos fonogramas, nos quais podemos comparar as gravações assim como as diferentes instrumentações utilizadas.

No intuito de obter ainda mais informações referentes a obra de Oliveira para violão, também coletamos relatos de alguns importantes violonistas que foram próximos ao compositor. São eles:

- Tião de Oliveira: Violonista, filho de Maurício de Oliveira, tocou junto com o pai no regional a quem dedicou a música *Ardiloso*.
- Fabiano Mayer: Violonista, professor da Faculdade de Música do Espírito Santo a quem Oliveira dedicou a música *Meu Canto*.

- Moacyr Teixeira Neto: Violonista, professor da faculdade de Música do ES e responsável pela catalogação das obras de Oliveira.

Estes relatos foram fundamentais para o esclarecimento de fatos ainda desconhecidos a respeito da produção violonística de Oliveira. A escolha dos entrevistados se deu a partir de conversas com pessoas que foram próximas a Oliveira, que por sua vez indicaram os violonistas que tiveram uma relação musical com o compositor, a quem ele dedicou alguma obra ou que tenham com ele colaborado de alguma forma.

3 - Resultados

Durante sua vida como compositor, Maurício de Oliveira escreveu para violão solista e camerista, temas, canções, entre outros. Foram levantadas até o momento 12 peças para violão solo, 14 para música de câmara com violão, 14 temas e 19 canções.

Quanto às peças para violão solo e música de câmara com violão, apresentam-se em ordem alfabética a seguir:

Quadro 1 - Violão solo.

A Louca
Angústia
Canção da paz
Canto latino nº1
Dança de Chico Prego
Elô e Milla
Esplanada
Meu canto
Minha valsa
Prelúdio em Si menor
Um choro na UFES
Violeiros do cricaré

Fonte: elaboração do(s) autor(es).

Quadro 2 - Música de Câmara com violão

Adágio do Concerto em Lá para violão (Versão para violão e violino)
A louca (versão para 2 violões)
Banda do rosário (2 violões)
Batuque e Polca (versão para Violão e violino)
Caboclo Bernardo (versão para violão e violino)
Concerto em Lá maior para dois violões
Concerto em Lá menor para dois violões
Diálogos nº1, nº2 e nº3 (para violão e violino)
Luiza (versão para violão e violino)
O que restou de nós (versão Violão e violino)
Os canoieiros do Rio Santa Maria (versão violão e violino)
Peroás e caramurus (2 violões)
Sonata em Dó Maior (2 violões)

Fonte: elaboração do(s) autor(es).

Trazemos também algumas informações sobre as peças *A Louca*, *Canto Latino nº1 e Minha Valsa*, cujo recorte está sendo utilizado como objeto de estudo na pesquisa de mestrado em andamento. O critério da escolha se deve pela necessidade de revisão e edição que os manuscritos apresentam. Eis então a seguir:

Quadro 3 - A Louca.

Fonograma	Instrumentação	Partitura
CD “Violão Corpo e Alma” (1997);	Violão e regional ³	
CD “Maurício de Oliveira - Vida e obra” (2002) ⁴ ;		
CD “Maurício de Oliveira – O		

³Pessoa (2019, p. 164-165) define o *regional* como “[...] . Apesar de serem inúmeros os timbres que já ornamentaram o universo do choro, o conjunto regional, formado por dois violões, cavaquinho e pandeiro acompanhando um solista – estando a flauta, a clarineta, o bandolim e o cavaquinho entre os mais comuns –, consolidou-se entre os discursos dos músicos de choro como uma de suas características marcantes.”

⁴ Neste álbum foi reutilizada a primeira gravação realizada em 1997.

Pescador De Sons” (Concerto 2010) ⁵		Manuscrito para violão solo e para 2 violões
CD “Imagens Brasileiras” (1999)	2 violões	
CD “Fabiano Mayer interpreta Maurício de Oliveira” (2020)	Violão solo	

Fonte: elaboração do(s) autor(es).

É inegável associar a sonoridade das composições de Maurício de Oliveira com estilos e correntes musicais do início do século XX, por exemplo. *A Louca* exemplifica tais características mostrando sua vertente categorizada como música popular instrumental. Primeiramente foi escrita para violão solo e posteriormente, a pedido do violonista Fabiano Mayer, o compositor escreveu uma parte de segundo violão, tornando-a assim uma obra para 2 violões. De acordo com Mayer (2022)⁶, Maurício de Oliveira se inspirou na música *Desvairada* de Aníbal Augusto Sardinha, o Garoto. Sobre como se deu este processo, o intérprete relata:

[...] Como eu tocava muito A Louca e posteriormente eu e Moacyr fizemos o Duo Teixeira-Mayer, a gente tinha que gravar algo do Maurício...[sic] então eu pedi a Maurício pra fazer o segundo violão para A Louca... Porque é uma música muito bacana. Que foi inspirada na Desvairada inclusive.[...] Ele tinha muito esse tipo de inspiração. [...] (MAYER, 2022)

Quadro 4 - Canto Latino nº1 (1982/1985)

Fonograma	Instrumentação	Partitura
LP “Maurício de Oliveira: Erudito e Popular” (1985);	Violão solo	Manuscrito versão para piano solo
CD “Maurício de Oliveira - Vida e obra” (2002) ⁷ ;		
CD “Maurício de Oliveira – O Pescador De Sons” (Concerto 2010) ⁸		

Fonte: elaboração do(s) autor(es).

⁵ Neste álbum foi reutilizada a primeira gravação realizada em 1997.

⁶Entrevista concedida por Fabiano Mayer no dia 20/07/2022.

⁷ Neste álbum foi reutilizada a primeira gravação realizada em 1985.

⁸ Neste álbum foi reutilizada a primeira gravação realizada em 1985.

Dentre toda sua produção composicional, talvez esta seja uma das que mais carrega interrogações sobre a partitura. Composta na década de 80, a única versão que tivemos acesso foi de uma versão escrita pelo próprio compositor para piano solo. Comparando-a com a versão para violão, observa-se grandes diferenças, o que trouxe a necessidade de uma transcrição do fonograma.

O título da obra descreve perfeitamente o “clima” que a peça produz alternando momentos em que o lirismo se sobressai através da técnica do trêmulo ao violão (fazendo alusão ao canto). Segundo Tião de Oliveira⁹:

“Ele sempre gostou de futebol. [...] Ele fez quando o Brasil perdeu em 82 na Espanha para Itália. Aquilo pra ele foi um sofrimento muito grande, chorou muito. Então ele aproveitou e descarregou... E fez o Canto Latino.” (OLIVEIRA, Tião. 2023)

Quadro 5 - Minha Valsa

Fonograma	Instrumentação	Partitura
LP “Maurício de Oliveira e seu violão” (1966);	Violão solo	Manuscrito versão para piano
CD “Violão Corpo e Alma” (1997);		

Fonte: elaboração do(s) autor(es).

Valsa gravada primeiramente na década 60. Assim como Canto Latino nº1, existe um manuscrito escrito na clave de sol e fá, o que também sugere um arranjo feito pelo próprio compositor para piano.

4 - Considerações finais

A partir do levantamento das obras para violão de Maurício de Oliveira é possível identificá-las, assim como acessar informações importantes acerca das circunstâncias em que foram compostas, bem como dados sobre os fonogramas e as formações instrumentais de cada uma. O levantamento, assim como a atualização no catálogo de obras, auxiliam na construção de uma base de dados para que pesquisas sobre as mesmas possam ser desenvolvidas. Como vimos, o acervo bibliográfico e fonográfico aponta até o momento cerca de 26 obras para violão. Pelo fato de a maioria delas ainda

⁹Entrevista concedida por Tião de Oliveira nos dias 20/01/2023 e 30/01/2023.

não estarem publicadas, torna-se difícil quantificar precisamente a totalidade de sua obra, pois não conseguimos ter acesso a todas as partituras. De qualquer modo, revela-se uma produção relevante, que inicia na década de 50 até a década de 90, contemplando uma variedade técnico-musical.

Referências

Referências Bibliográficas:

NETO, Moacyr Teixeira. *Maurício de Oliveira, catálogo de obras*. Amazon.com, San Bernardino, CA, USA, 2016.

PINTO, Benedito Geraldo Miglio. *Songbook Maurício de Oliveira: Clássico e popular*. Gráfica e Editora GSA, Vitória, 2015.

THOMPSON, Cláudio. Alceu Camargo: Violinista profissional, compositor dileitante. análise de sua obra completa para piano. Dissertação de mestrado. Florianópolis: UDESC, 2010.

Entrevistas:

MAYER, Fabiano. Entrevistado por Matheus Correia das Chagas. Vitória/ES, 20/07/2022.

NETO, Moacyr Teixeira. Entrevistado por Matheus Correia das Chagas. Vitória/ES, 19/07/2022.

OLIVEIRA, Tião de. Entrevistado por Matheus Correia das Chagas. Vila Velha/ES, 20/01/2023 e 30/01/2023.

Sites:

Discogs, c2023. Disponível em: <https://www.discogs.com/pt_BR/artist/4571638-Maur%C3%ADcio-de-Oliveira>. Acesso em: 25 de set. de 2023.

Instituto Memória Musical Brasileira, c2017. Disponível em: <<https://immub.org/compositor/mauricio-de-oliveira>>. Acesso em: 25 de set. de 2023.

Discografia:

Ardiloso/ Esplanada. Maurício de Oliveira. Selo: Continental (3) - 16.775. 78 RPM. Rio de Janeiro, 1953.

Maurício de Oliveira e seu violão. Maurício de Oliveira. Selo: Musiplay. LP. Rio de Janeiro, 1966.

Maurício de Oliveira: Erudito e popular. Maurício de Oliveira. LP. Vitória, 1985.

Violão, corpo e alma. Maurício de Oliveira. CD. Vitória, 1997.

Imagens Brasileiras. Duo Teixeira-Mayer. CD. Vitória, 1999.

Vida e obra. Maurício de Oliveira. CD. Vitória, 2002.

Luiza. Maurício de Oliveira e HaritonNathanailidis. CD. Vitória, 2002

70 anos de violão. Maurício de Oliveira. CD. Vitória, 2003.

O pescador de sons. Maurício de Oliveira. CD. Vitória, 2010.

Necessidades psicológicas básicas no ensino coletivo de violão: uma discussão a partir da bibliografia produzida no Brasil¹

Otávio Jorge Fidalgo

Universidade Federal da Bahia - otaviolao86@gmail.com

Resumo: o presente artigo é um recorte de uma pesquisa de doutorado em Educação Musical com objetivo de investigar as estratégias de professores de violão em aulas coletivas sob a ótica da teoria das necessidades psicológicas básicas. Esta é uma microteoria contida no arcabouço teórico da Teoria da Autodeterminação de Deci, Ryan e colaboradores. Neste recorte, será realizada uma revisão de pesquisas brasileiras que estudaram o ensino de instrumento musical, referenciadas pela teoria da Autodeterminação. Após a apresentação dos estudos encontrados, será realizada uma discussão utilizando as informações da bibliografia e das experiências empíricas do pesquisador enquanto professor de violão.

Palavras-chave: ensino coletivo de violão. Motivação no ensino de instrumento musical. Necessidades Psicológicas básicas; Estratégias de ensino.

Basic psychological needs in collective guitar teaching: a discussion based on the bibliography produced in Brazil

Abstract: This article is an excerpt from a doctoral research in Music Education with the objective of investigating the strategies of guitar teachers in collective classes under the optimal theory of basic psychological needs. This is a micro theory contained in the theoretical framework of the Theory of Self-Determination by Deci, Ryan and collaborators. In this section, a review of Brazilian researches that studied the teaching of musical instruments, referenced by the theory of Self-Determination, will be carried out. After the presentation of the studies found, a discussion will be carried out using information from the bibliography and the empirical experiences of the researched as a guitar teacher.

Keywords: collective guitar teaching. Motivation in musical instrument teaching. Basic Psychological Needs; Teaching strategies.

Introdução

O texto a seguir trata de um recorte de uma pesquisa de doutorado em educação musical que tem como objetivo investigar o suprimento das necessidades psicológicas básicas através das estratégias utilizadas por professores de violão no modelo de ensino coletivo, em um projeto social da cidade de Salvador, na Bahia. Neste recorte será realizada uma discussão junto com a bibliografia da área da motivação no ensino de violão embasado na teoria da Autodeterminação (TAD) no território nacional, trazendo pontos de reflexão com a experiência prática enquanto coordenador do projeto, observando e acompanhando outros professores, assim como também dando aulas e ensaiando grupos de violão e cordas dedilhadas.

A pesquisa surgiu da necessidade de entender como os professores buscam estratégias de ensino que proporcionem um ambiente motivador, alimentando a sensação de competência dos estudantes, proporcionando uma aula coletiva no qual as interações e o sentimento de pertencimento estejam presentes, assim como considerar as opiniões e

¹ O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES)

decisões dos estudantes.

No ensino coletivo de violões é necessário, não apenas dominar os conteúdos musicais ou da técnica do instrumento, mas também buscar as estratégias que facilitem o entendimento dos conteúdos dentro dos contextos que serão ensinados, além de ter capacidade de gerir uma sala de aula. Para isso, o professor precisa ter claramente os seus objetivos, inclusive estar consciente dos limites do nível de exigência para cada turma ou até mesmo para cada estudante. Numa turma de violão de projeto social, não é comum termos um grupo homogêneo em faixa etária e nível técnico musical. Daí a importância de se buscar estratégias para fazer com que os conteúdos sejam incorporados no processo de ensino com diálogos, discussão, envolvimento dos estudantes, a ponto de atingir as diferentes maneiras de aprender dos estudantes e de mantê-los conectados e motivados com o ensino.

Sendo assim, o professor estrategista é aquele que “estuda, seleciona, organiza e propõe as melhores ferramentas facilitadoras para que os estudantes se apropriem do conhecimento.” (Anastasiou e Alves, 2005, p. 68). E estas maneiras e jeitos de ensinar vão além do explicar em sala de aula. Em uma aula de violão, por exemplo, explicar o que pode ser feito tecnicamente ou musicalmente sem experimentar com os estudantes e verificar se realmente compreenderam nem sempre vai ser eficaz. A vivência do conteúdo junto com os estudantes, realizando atividades repetidas vezes, de novas maneiras, pode aumentar a chance da apreensão dos conteúdos ensinados, do desenvolvimento técnico e musical. E essa vivência vai além da aplicação das atividades diretamente no instrumento. O cuidado com a comunicação verbal e gestual, a conexão criada com os integrantes de uma turma, e o suporte para que os estudantes sintam que suas decisões e opiniões têm valor fazem parte das estratégias criadas para um ambiente instigante no estudo da música.

Para fundamentar a discussão a seguir, será utilizada a Teoria das Necessidades Psicológicas Básicas (NPB), que postula que os seres humanos são organismos ativos e possuem necessidades que, quando atendidas, os fazem se desenvolver, florescer e promover bem-estar. As necessidades psicológicas básicas fazem parte do grande arcabouço da macro teoria da autodeterminação dos teóricos Deci, Ryan e colaboradores.

A teoria da Autodeterminação

A teoria estuda as diferenças da motivação autônoma (auto endossada) da motivação controlada por eventos externos, mostrando que a primeira tem resultados de

maior persistência, engajamento, criatividade e energia vital (Decy e Ryan, 2000). Dessa forma, a teoria classifica a motivação humana como intrínseca, extrínseca e desmotivação. A motivação intrínseca é inerente à natureza do ser humano e o move para os seus interesses, dando energia para superar os desafios, desenvolvendo suas capacidades e habilidades (Deci e Ryan, 2000).

Na motivação extrínseca o indivíduo é movido por fatores externos que o conduzem a realizar uma atividade. É neste ponto que a teoria explica que há diferentes graus de motivação extrínseca, algumas delas sendo de boa qualidade, quando são internalizadas ou integradas. As formas de controle externo, seja com punição, recompensas, sentimento de culpa ou de satisfazer o ego, representam motivações de menor qualidade para a TAD.

Para que exista desenvolvimento e crescimento, um organismo precisa ter suas necessidades básicas satisfeitas. Sendo assim, a TAD explica que os seres humanos possuem necessidades psicológicas básicas que, quando atendidas, resultam em crescimento, desenvolvimento integral e bem-estar. Caso as necessidades sejam frustradas, geram desequilíbrio no organismo impedindo que se desenvolvam de maneira saudável. A seguir trataremos da Teoria das necessidades psicológicas básicas.

As necessidades psicológicas básicas

A teoria da autodeterminação postula que os seres humanos possuem três necessidades psicológicas básicas que precisam ser supridas para que haja desenvolvimento e bem-estar psíquico: a autonomia, a competência e o pertencimento.

Autonomia

Na visão desta teoria, a autonomia acessa e organiza demais necessidades básicas de um indivíduo. Ela está ligada à autorregulação e é quando o sujeito percebe que as suas ações foram endossadas por ele mesmo. Quando há percepção de que as ações foram iniciadas voluntariamente, há uma energia que impulsiona o indivíduo e o motiva para a realização das atividades. “Fenomenalmente, a autonomia diz respeito à medida em que as pessoas experimentam seu comportamento como volitivo ou totalmente auto endossado, em vez de serem coagidas, compelidas ou seduzidas por forças externas ao eu.” (Deci e Ryan, 2017, p. 97). Ela potencializa o sentimento de competência e influi na necessidade de relacionamento, favorecendo ações intrinsecamente motivadas.

Competência

A competência trata da relação do ser com o ambiente. Desenvolver as competências requer habilidades, mas para a obtenção de tais habilidades é necessário, antes, ter motivação para aprender e a competência é o que fornece a energia para tal aprendizado. Além da aquisição de habilidades, psicologicamente, a sensação de eficácia nutre o eu. Sentir-se capaz mobiliza as pessoas em direção às ações, gerando experiências de desenvolvimento das habilidades e conhecimentos (Deci e Ryanm, 2017).

O suporte para a competência é realizado através de desafios ótimos e do feedback de desempenho. Os desafios ótimos precisam estar equilibrados entre o nível de habilidade e uma proposta desafiadora o suficiente para engajar o indivíduo, mas não o fazer desanimar ou gerar elevados níveis de ansiedade. Já o feedback de desempenho é uma ótima ferramenta para a motivação intrínseca, pois fornece informações sobre a competência.

Pertencimento

A necessidade básica do relacionamento diz respeito ao sentimento de pertencer a um grupo, da percepção do indivíduo de que as pessoas cuidam e se importam com ele. Ou seja, o entendimento de se importar e de ser importante aos olhos das outras pessoas. Para os autores, “há uma necessidade básica de se sentir correspondido, respeitado e importante para os outros e, inversamente, evitar rejeição, insignificância e desconexão” (Deci e Ryan, 2017, p. 96). Para a teoria, isso explica os comportamentos que regem as pessoas no sentido de serem aceitas pela sociedade, antes mesmo de se sentirem reconhecidas e aceitas. O sentimento de relacionamento para ser satisfeito precisa que o sujeito não apenas tente se conectar através de atitudes que acredite agradar aos outros, mas que pessoalmente ele perceba o sentimento de reconhecimento e afirmação das suas ações. Em uma aula coletiva de violão é possível observar essas relações entre integrantes do grupo, podendo haver cooperação e desenvolvimento coletivo, competição ou comparação e todas essas possibilidades têm impacto direto na motivação dos estudantes.

Ensino de violão e necessidades psicológicas básicas

Na busca por estudos sobre a motivação no ensino de violão a partir da teoria da Autodeterminação, foram encontrados três trabalhos no Brasil (Figueiredo, 2010, 2015; Ribeiro, 2013). Será realizada uma pequena revisão sobre aspectos tratados nestas pesquisas a fim de criar uma discussão sobre a produção da área dentro do nosso país,

encontrando também possíveis lacunas nas discussões nas quais o presente estudo possa contribuir. Por se tratar de um recorte de pesquisa, não abordaremos as demais pesquisas sobre ensino de música e autodeterminação produzidas no Brasil.

Figueiredo (2010) investigou a motivação dos bacharelados de violão de uma Instituição de ensino superior de Curitiba para o estudo do seu instrumento, levando em consideração as adversidades encontradas na área para atuação profissional. Foi realizado um levantamento de dados com uma população de 24 estudantes de violão através de um questionário modelo desenvolvido e utilizado em pesquisas que utilizam a teoria da autodeterminação.

Os resultados da pesquisa de Figueiredo (2010), demonstraram que o perfil dos estudantes de violão do contexto estudado, tinham um alto índice de motivação autônoma para o estudo do instrumento. Apoiado na afirmação de Deci e Ryan de que a motivação autônoma ocorre quando um sujeito tem as suas necessidades psicológicas supridas, o autor conclui que, pelo resultado da sua amostra, os bacharelados de violão tinham suas NPB satisfeitas com o instrumento musical (Figueiredo, 2010). Para o autor, o sentimento de competência é uma forte energia e um elemento central que impulsiona a motivação dos estudantes. Este sentimento está ligado à sensação de capacidade que leva as pessoas a superarem desafios.

Ribeiro (2013) pesquisou sobre a motivação de estudantes de violão, no formato de aulas online do curso de Licenciatura em Música da Universidade do Estado do Rio Grande do Norte (UERN). Dentre os objetivos da pesquisa, estavam a análise das percepções das necessidades psicológicas básicas dos estudantes nas interações online, a qualidade da motivação destes para aprender o instrumento através de interações online, assim como identificar as influências do ambiente social sobre a motivação. A pesquisa foi realizada com estudantes voluntários, matriculados em uma disciplina prática de violão do curso de licenciatura em música da UERN.

Figueiredo (2015) estudou o estilo motivacional de professores de instrumento musical em escolas de música. Apoiado em Reeve (2009), o autor destaca três pontos entendidos por ele como fatores responsáveis pelo controle em sala de aula: a dinâmica da sala de aula; a pressão de agentes externos e a personalidade do professor. A pesquisa identificou que professores de escolas públicas são mais controladores que os professores de escolas particulares (Figueiredo 2015, p. 138).

A seguir faremos uma discussão sobre os três trabalhos, destacando pontos sobre o ensino de violão que refletem na motivação dos estudantes em sala de aula que servirão

como alicerce para as observações e conclusões da pesquisa em andamento.

Discussão: as necessidades psicológicas básicas em aulas de violão

A conduta do professor no ensino coletivo de instrumento musical gera consequências na motivação e rendimento da sua turma. Existem estudantes que necessitam de mais autonomia, enquanto outros preferem seguir as orientações do professor. Alguns estudantes buscam tocar repertórios dos seus interesses, enquanto outros estudam apenas o que foi ensinado em sala de aula. Tem estudantes que tiram dúvidas de assuntos estudados em casa e outros seguem toda a programação realizada pelo professor. Portanto, como conduzir as estratégias de ensino em aulas coletivas de violão?

De acordo com a TAD, a motivação dos seres humanos varia de intrínsecas e extrínsecas conforme as atividades e os fatores contextuais. A qualidade da motivação extrínseca é considerada de boa qualidade em casos de a regulação ser identificada ou integrada. Ribeiro (2013), observou que nas aulas de violão online, a motivação dos estudantes não era intrínseca, mas que era autônoma, a partir do momento que os estudantes identificaram a importância que as tarefas tinham para o seu desenvolvimento com o instrumento:

Os resultados apontaram que a principal motivação dos estudantes não era intrínseca. A motivação para aprender violão a distância foi considerada complexa (em alguns casos, certos fatores ambientais promoveram a motivação para aprender e, em outros, prejudicaram) multifacetada (estudantes motivados por múltiplos tipos de motivação) e sensível a determinadas situações. Os estudantes estavam motivados, sobretudo, extrinsecamente, por regulação identificada e integrada (motivação autônoma) (Ribeiro, 2014, p. 163).

Como vimos anteriormente, de acordo com a TAD, as necessidades de autonomia, competência e pertencimento precisam ser atendidas, resultando na motivação de boa qualidade dos indivíduos. Dito isto, o professor de violão que dá suporte às escolhas e interesses dos estudantes, promove um ambiente favorável para a motivação de boa qualidade.

O ambiente promotor de autonomia incentiva os indivíduos a buscarem suas próprias metas, direcionar seus próprios comportamentos, escolher maneiras de resolver seus problemas e, principalmente, ir ao encontro dos seus próprios interesses (Ribeiro, 2013, p. 116)

Observando os integrantes dos Núcleos Estaduais de Orquestras Juvenis e Infantis da Bahia (NEOJIBA)², verificamos o hábito de estarem em ambientes controladores, tendo dificuldade em atividades de criatividade onde precisam se expressar sem repetir algo já pré-estabelecido. É comum ouvir a resposta “eu não sei fazer” demonstrando um indivíduo já com a sua necessidade de competência frustrada por *feedback* negativo em outros ambientes. A dificuldade em lidar com a autonomia em situações em que os estudantes são provocados a tomar decisões sobre seus estudos também podem ser reflexo de uma educação controladora e sem espaço para o suporte de autonomia.

Figueiredo (2020), apoiado na bibliografia aponta cinco traços característicos dos estilos motivacionais do professor que podem ter características mais controladoras ou de suporte para a autonomia. São eles: a) despertar o interesse para iniciar uma atividade; b) justificar a realização da atividade; c) comunicar-se; d) avaliar o desenvolvimento do aluno; e) lidar com críticas e emoções negativas dos alunos. Para o autor, o professor mais controlador, possui uma comunicação mais rígida e impositiva, sem espaço para perguntas ou sugestões dos estudantes, ordenam que realizem as tarefas sem justificativas, como uma obrigação e tentam despertar o interesse dos alunos por recompensas ou ameaças. Avaliam os estudantes com parâmetros que não levam em consideração a individualidade, com provas. Como um professor pode elaborar estratégias para criar um ambiente motivador e pensando nesses traços característicos? Ao se pensar em como despertar um interesse para uma atividade um professor pode criar através da necessidade de pertencimento, conexões com diálogos e comunicação, ouvindo os interesses dos estudantes; justificar as necessidades de uma atividade mais técnica que possa parecer enfadonha e realizá-la de diferentes maneiras, além de poder sugerir que o próprio estudante crie seus próprios exercícios ajuda no suporte de autonomia e competência dos estudantes.

Considerações finais

O presente artigo, enquanto recorte de uma pesquisa de doutorado, busca mapear trabalhos que estudaram a motivação no ensino de violão a partir da teoria da Autodeterminação de Deci, Ryan e colaboradores. De acordo com a bibliografia, a

² Programa vinculado à Secretaria de Justiça e Direitos Humanos e gerido pelo Instituto de Desenvolvimento Social pela Música que tem como missão, promover na Bahia o desenvolvimento e a integração social prioritariamente de crianças, adolescentes e jovens em situações de vulnerabilidade por meio do ensino e da prática musical coletivos.

motivação dos estudantes varia de acordo com as circunstâncias e contexto, no entanto, verificou-se que estudantes mantêm boa qualidade de motivação quando se identificam com as propostas de atividades.

Também foi possível verificar que os professores podem ter características mais controladoras ou que suportem a autonomia dos estudantes. Dar suporte à autonomia, assim como ao sentimento de competência, mantendo um bom relacionamento em sala de aula, promove um ambiente que nutre as necessidades psicológicas básicas dos estudantes, aumentando a motivação e bem-estar ao se realizar uma determinada atividade.

Dessa forma, a presente pesquisa em andamento pretende observar através das estratégias e atividades propostas por professores de violão, que impactam nas necessidades psicológicas básicas e que tornem o ambiente da prática musical coletiva com o violão estimulante para os estudantes. A pesquisa pretende contribuir para os estudos sobre ensino coletivo de violão, avançando em lacunas observadas nos estudos anteriores, sobre as práticas em sala de aula.

Referências

- ANASTASIOU, Léa das Graças Camargos; ALVES, L. P. Estratégias de ensinagem. *In: Anastasiou, Léa das Graças Camargos; Alves, L. P. **Processos de ensinagem na universidade**: pressupostos para estratégias de trabalho em aula. 5ª.ed. Joinville-SC: Univille, 2009. P. 67-100.*
- FIGUEIREDO, Edson Antônio de Freitas. **A motivação dos bacharelados em violão**: uma perspectiva da Teoria da Autodeterminação. Dissertação (Mestrado em Música). Universidade Federal do Paraná: Curitiba, 2010.
- FIGUEIREDO, Edson Antônio de Freitas. **Controle e Promoção de Autonomia**: um estudo com professores de instrumento musical. Tese (Doutorado em Música). Universidade Federal do Rio Grande do Sul: Porto Alegre, 2015
- FIGUEIREDO, Edson Antônio de Freitas. **Motivação na aula de Instrumento Musical**: teorias e estratégias para professores. 1 ed. Curitiba: Appris, 2020.
- INSTITUTO DE DESENVOLVIMENTO SOCIAL PELA MÚSICA. **NEOJIBA**. Disponível em <https://www.neojiba.org/quem-somos/neojiba>. Acesso em 23/09/2023.
- RIBEIRO, Giann Mendes. **Autodeterminação para aprender nas aulas de violão a distância online**: uma perspectiva contemporânea da motivação. Tese (Doutorado em Música). Universidade Federal do Rio Grande do Sul: Porto Alegre, 2013.
- RYAN, Richard M.; DECI, Edward L. Self-Determination theory and the facilitation of a intrinsic motivation, social development, and well-being. **The American Psychologist**, v. 55, n.1, p. 68-78, jan, 2000.
- RYAN, Richard M.; DECI, Edward L.. Self-Determination Theory. Guilford Publications. Edição do Kindle. 2017

Abordagens das epistemologias e metodologias feministas para a performance musical em obras para violão de Mlle Bocquet (?-1660)

Thaís Nascimento Oliveira
UFRJ, thaismusica.nascimento@gmail.com

Resumo. Este artigo investiga as abordagens de epistemologias e metodologias feministas na performance musical. Tal perspectiva propõe reflexões sobre a música como prática que envolve relações de gênero no processo criativo como um todo: composição, escolha de repertório, construção interpretativa e práticas performativas. Para isso, apresento considerações sobre performances de obras de Mlle Bocquet (?-1660), relacionando a produção da compositora, contextualização de gênero, intersecção entre análise e performance na minha construção interpretativa e incorporação desse repertório na prática violonística. Como contribuição, elenca-se possibilidades das abordagens para uma renovação das práticas pelos seus sentidos sociais.

Palavras-chave. Análise e performance. Violão. Epistemologias Feministas. Mlle Bocquet.

Approaches to feminist epistemologies and methodologies for musical performance in works for guitar by Mlle Bocquet (?-1660)

Abstract. This article investigates the approaches of feminist epistemologies and methodologies in musical performance. This perspective proposes reflections on music as a practice that involves gender relations in the creative process as a whole: composition, choice of repertoire, interpretative construction and performative practices. For this, I present considerations about performances of works by Mlle Bocquet (?-1660), relating the composer's production, gender contextualization, intersection between analysis and performance in my interpretative construction and incorporation of this repertoire into guitar practice. As a contribution, possibilities of approaches for renewing practices through their social meanings are listed.

Keywords. Analysis and performance. Guitar. Feminist Epistemologies. Mlle Bocquet.

Introdução

Este artigo investiga as abordagens de epistemologias e metodologias feministas na performance musical. Tais perspectivas são investigações do campo de música de gênero, que pesquisa as relações de gênero nas práticas musicais, evidenciando a produção de mulheres silenciadas ao longo da(s) história(s). Essa questão originou a escolha de repertório deste artigo, o qual relata minhas performances de obras da compositora Mlle Bocquet (?-1660), *Prélude*, *Allemande*, *Sarabande* e *Gigue*, por meio das abordagens.

A proposta é um recorte de pesquisa de mestrado em música¹ em que apresentei análise musical feminista, a partir de Hisama (2000), de obras de cinco compositoras.² Neste presente artigo, descrevo alguns aspectos de minha interpretação das peças selecionadas e performances que venho realizando, aportadas por epistemologias e metodologias feministas. Como contribuição, discorro sobre possibilidades de renovação das práticas, considerando as abordagens dos estudos sobre música e gênero na

¹ Em Práticas Interpretativas. Disponível em: <https://lume.ufrgs.br/handle/10183/238274>. Acesso em 18.set.2023

² Mlle Bocquet, Emilia Giuliani-Guglielmi, Catharina Pratten, María Luisa Anido e Clarisse Leite.

performance musical.

Investigo como as reflexões e abordagens podem contribuir para a performance proposta como práxis entre pesquisa e prática, cuja a concepção feminista pode propiciar ampliação das possibilidades interpretativas por considerar diferentes fontes, favorecendo uma exploração sonora criativa e interativa. Ademais, pode propiciar relações de pertencimento e participação ativa,³ além de visar igualdade e representatividade de gênero nas formas de apresentar o repertório.

Na pesquisa de mestrado investiguei as relações de gênero intrínsecas à música, em específico no contexto da prática violonística em universidades públicas brasileiras, a qual expressa uma estrutura patriarcal que molda as relações de poder, definindo critérios na escolha de um repertório pautada por aspectos como diversidade histórico-estilística, de níveis técnicos, formas musicais. No entanto, essa escolha exclui obras de compositoras, mesmo que suas produções contenham aspectos semelhantes. Portanto, propus levantamento, análise, projetos artísticos e performances para a difusão da produção de mulheres, por meio de concepções e metodologias que consideraram os sentidos sociais inerentes a essas práticas, aproximando e centralizando as experiências sonoras e de vida das compositoras, da intérprete pesquisadora e demais agentes colaboradoras(es).

Assim, pretendo apresentar aspectos dessa proposta com o recorte de repertório selecionado. A escolha se justifica tanto pelas contribuições composicionais quanto de atuação diversa que Bocquet produziu em sua época, dialogando com a própria práxis que proponho neste trabalho através da epistemologia feminista. Outrossim, esse repertório dialoga com a criação posteriormente definida como pertencente ao período e estilo barroco, com presença nos programas de violão nos cursos de graduação (SCARDUELLI E FIORINI, 2015) e pós-graduação (OLIVEIRA, 2022) das universidades públicas federais brasileiras, bem como em demais contextos de performance violonística instrumental solo.

Por haver estrutura de desigualdade de gênero nas práticas interpretativas, evidencio a produção de mulheres, como propõem as epistemologias feministas de Rago (1996) e O’Keeffe e Nogueira (2018), e trabalhos específicos no violão de Amaral (2017).

³ Ou ativista, em crítica a uma prática hierárquica na performance como execução das ideias do compositor (sobretudo homens compositores definidos por um repertório canônico). No entanto, proponho uma performance ou prática interpretativa como processo criativo que considera diversas abordagens, fontes (além da partitura), concepções, particularidades e experiências ao fazer música.

Para a investigação, apresento considerações sobre escolhas interpretativas e diferentes propostas de performance das obras. Desenvolvo como metodologia a análise musical feminista de Hisama (2000) como ampliação do escopo da teoria musical, considerando elementos não tipicamente incorporados na análise, como narrativas, subjetividades, significados sócio-culturais e de gênero, relacionando com a “estrutura de uma peça e como ela realiza o seu trabalho cultural” (HISAMA, 2000, 1290 - tradução da autora deste trabalho).

Na seção de metodologias e epistemologias, discorro sobre o que consiste as abordagens feministas. Após, desenvolvo aspectos da análise e performance das obras. Ao final, apresento considerações e possibilidades das abordagens com exemplos e reflexões.

Metodologias e epistemologias feministas

As metodologias e epistemologias feministas são propostas que vêm sendo estudadas e pesquisadas no campo de Música e Gênero, o qual é plural e emergente (ZERBINATTI, NOGUEIRA E PEDRO, 2018).⁴ O entrelaçamento do campo com a área de Performance Musical⁵ pode favorecer pesquisas que abordam relações de gênero na música, ampliando as questões de pesquisa de ambos os campos. No artigo *Milênio da teoria musical feminista: uma história pessoal*, Ellie M. Hisama⁶ apresenta perspectivas feministas que pautam: consideração das narrativas, particularidades e trajetórias da rede de pessoas agentes da práxis artístico-acadêmica - pesquisadores, professores, estudantes, intérpretes, compositores(as) e público - comentando que ter tido oportunidade de trabalhar com professoras de teoria musical adeptas a metodologias feministas e participar de eventos temáticos possibilitou ampliação de suas concepções sobre o escopo da análise musical. Essa abordagem propõe alargar a tradição formalista e estruturalista ao

considerar elementos não tipicamente incorporados à análise musical. Situando as composições em seus contextos históricos e sociais [a autora] realiza leituras atentas que reconhecem o impacto do gênero, da política e das visões sociais

⁴ As autoras analisaram a produção do campo no Brasil desde a década de 1970, identificando ampliação de trabalhos e abordagens no século XXI, como historiografias e musicologias feministas, atividades musicais de mulheres, compositoras, outras atuações e papéis em diferentes contextos e perspectivas teóricas.

⁵ Usando a nomenclatura da área de Borém e Ray (2012).

⁶ De nacionalidade japonesa e estadunidense, atualmente é reitora e professora da Faculdade de Música da Universidade de Toronto no Canadá, dirigindo programas sobre gênero e sexualidade. Informações disponíveis em; <https://music.columbia.edu/bios/ellie-m-hisama>. Acesso em 11.ago.2023.

da compositora na "própria música". (HISAMA, 2000, 1288). [tradução da autora deste trabalho]

Para tanto, a abordagem feminista também inclui a “liberdade de trabalhar com música fora do cânone analítico e de desenvolver formas feministas de ouvir e analisar música sem me sentir obrigada a escrever sobre tópicos mais tradicionais” (HISAMA, 2000, p. 1288 - tradução da autora deste trabalho). Dentre os tópicos, a autora sugere

relacionar cada peça a incidentes específicos na vida da compositora que ocorreram aproximadamente na época da composição; e vincular narrativas das peças à identidade da compositora como projetada em seus escritos e em reflexões de contemporâneos. (HISAMA, 2000, 1288). [tradução da autora deste trabalho]

Dessa forma, essas reflexões de contemporâneos incluem nossas próprias posições enquanto intérpretes-analistas, ao nos colocarmos como autoridade corporificada marcada por nossas identidades (HISAMA, 2000). As relações de gênero ampliam o escopo da teoria musical por também desconstruir uma visão objetiva e desencarnada das investigações, pois identifica aspectos subjetivos e significações. Como exemplo, a autora realiza uma análise interseccional de uma obra que representa as mulheres asiáticas por meio de uma visão pornográfica ratificada na própria estrutura das músicas, título das obras e imagens anexadas no disco que foi produzido.⁷ A autora aponta que tal obra é referenciada como representativa do estilo pós-moderno em música pela “mistura inteligente de estilos e citações”. No entanto, Hisama (2000), por meio da análise feminista, destaca as narrativas racistas e misóginas que terminam por ratificar preconceitos e estereótipos.

Nesse sentido, a “performance musical é uma arte relacional, definida a partir das relações que o performer estabelece com o texto, a tradição, o compositor e o público” (DOMENICI, 2013, 76) com relações hierarquicamente reguladas, impactando no paradigma da performance como representação das ideias do compositor e da obra como texto - partitura. Não obstante, um contexto de mudança nesses paradigmas, advindo de movimentos e transformações sociais no final do século XX, vem alargando discussões sobre os significados sociais, culturais e políticos dessas práticas.

Dogantan-Dack (2022) apresenta contribuições do pluralismo epistemológico e interdisciplinar no surgimento e consolidação da pesquisa artística em performance

⁷ Alguns títulos são "Osaka Bondage", "Victims of Torture", "The Noose", de estética *thrash music* e na sonoridade das obras contém gritos de voz masculina expressando prazer.

musical no final do século XX, que vem ampliando o escopo da teoria musical. Segundo a autora, esse alargamento provém de concepções autorreflexivas, metodologias que pautam as particularidades, exploração de repertórios não canônicos e crescente exame dos quadros de raça, etnia, nacionalidade, gênero e sexualidade.⁸ Assim, podemos considerar que as abordagens feministas fazem parte do contexto de alargamento de questões sobre música, com especificidade em pautar a produção de mulheres e questões de gênero e diversidade.

Além da metodologia de Hisama (2000), dialogo com as epistemologias de Rago (1996) que propõe: aproximação com o “objeto de estudo”, desconstruindo a neutralidade e afastamento das questões subjetivas; consideração de diferentes possibilidades interpretativas; prática interativa entre indivíduos, em diálogo crítico. Minha aproximação com a obra é pela representatividade de gênero e identificação com a atuação da compositora, que permeou prática interpretativa, composição e produção cultural. Trago para a análise questões da trajetória de Bocquet, elencando possíveis relações em sua carreira e criações. Além disso, minhas decisões interpretativas consideram diferentes possibilidades, com abordagens reflexivas na consideração da performance como narrativa das obras, no que tange ordem das peças, caráter, significados e relações interativas e colaborativas.

Ainda, a metodologia feminista me coloca como centro do processo criativo da prática interpretativa, como propõe Linda O’Keeffe e Isabel Nogueira (2018), ao investigar as relações analíticas em minhas práticas performativas, utilizando as ferramentas de experimentação e escuta sonoras. Ilustrando essa perspectiva, utilizei na seção seguinte uma diversidade de fontes além do referencial, anexando materiais em diferentes formatos como links de gravações, vídeos e imagens para descrever decisões interpretativas.

Análise musical feminista e performances de *Prélude, Allemande, Sarabande e Gigue* de Mlle Bocquet

Através da perspectiva de elencar contribuições da trajetória da compositora relacionando aos aspectos de música e gênero, apresento informações sobre atuações de Bocquet como compositora, alaudista, participante de movimentos literários e profeministas da época, relacionando às contribuições de suas obras. Mlle Bocquet teve

⁸ Bem como contribuições de estudos da semiótica, filosofia, teoria crítica, feministas, dentre outros.

sua vida e atuação no século XVII. A dificuldade de informações quanto à precisão do ano de seu nascimento e de seu próprio nome pode indicar desafios de acessar dados de épocas mais remotas, além do apagamento da produção de mulheres e dificuldades impostas a elas pela estrutura patriarcal. Knispel (2014) aponta que Bocquet nasceu no início do século XVII ou ainda no final do século XVI, vivendo até cerca de 1660, em Paris.

Na revisão de literatura considerando trabalhos acadêmicos,⁹ dicionários e enciclopédias online¹⁰ e alguns discos com obras gravadas, a compositora é referenciada como Anne ou Marguerite Bocquet, isto é, sem precisão quanto a sua identidade. Segundo Schmidt (1973), houveram alguns alaudistas e compositores com o sobrenome Bocquet nos séculos XVI e XVII. O autor afirma que embora as obras encontradas estejam assinadas pela autoria de “Mlle Bocquet”, existiram duas irmãs, alaudistas e de mesmo sobrenome.

Kruisbrink (2009) aponta que a compositora tinha uma irmã também alaudista e multi-instrumentista, o que pode sugerir a possibilidade de ambas terem sido também compositoras. Segundo a autora, as irmãs viviam juntas em situação precária pela razão de terem sido solteiras, embora haja informações de que teriam recebido algum tipo de donativo por suas propriedades. Dessa forma, apesar de uma possível estrutura sócio-econômica privilegiada em determinado momento pela posse de propriedades, cuja natureza e detalhes não podemos precisar, houve dificuldades neste âmbito por terem sido mulheres autônomas dentro de uma estrutura social patriarcal da dependência familiar e do casamento, regente das relações econômicas, portanto de acesso educacional e profissional. Por outro lado, essa condição pode ter favorecido suas produções musicais por não terem vivido uma condição de submissão na vida privada.¹¹

Em trabalho sobre a compositora Barbara Strozzi (Itália, 1619-1677), analisando o contexto e relações de gênero da época, Scarinci descreve a estrutura imposta às mulheres: das classes sociais mais abastadas, a casa (família, casamento) e festas religiosas como possibilidade de convívio social; das classes trabalhadoras, nas

⁹ Schmidt (1973), Bowers e Tick (1986), Kruisbrink (2009) e Knispel (2014)

¹⁰ Grove Music online e Wikipédia, disponíveis respectivamente em: <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000003351> e https://en.wikipedia.org/wiki/Mlle_Bocquet. Acesso em 12.ago.2023.

¹¹ Podemos questionar a designação “mle” - Mademoiselle - que significa “senhorita”, ressaltando o estado civil da compositora mais do que seu próprio nome (ainda desconhecido de forma precisa). Isso remete ao fato histórico de que mulheres foram referenciadas pelo sobrenome do pai e/ou do marido, fato que não ocorre com os homens, reconhecidos por suas produções e não com identidade determinada pela condição civil.

indústrias, escravidão e comumente como cortesãs (prostitutas). No entanto, a existência de salões literários na época também se constituiu como espaço para mulheres, “oferecendo a elas possibilidade de crescimento intelectual e proteção política” (SCARINCI, 2008, 144). Segundo Kruisbrink (2009) e Schmidt (1973), Bocquet frequentou estes espaços, dirigindo um salão literário entre 1653 e 1659 com a Madeleine de Scudéry,¹² tendo contato com fundadores da Academia Francesa.¹³ Estes salões (*salon littéraire*) da época reuniam mulheres e homens em atividades intelectuais e artísticas, incluindo a própria questão de gênero dentre as temáticas tratadas, o que pode sugerir uma atuação e protagonismo de Bocquet nos movimentos pelas mulheres.

Parte de sua produção está na Biblioteca Nacional da França e há tablaturas manuscritas disponíveis no portal Iran Musicology,¹⁴ contendo *préludes*, *courantes*, *allemandes*, *sarabandes*, *sérénades*, dentre outras. Kruisbrink (2009) informa que, dentre suas diversas peças manuscritas, há os *17 Préludes marquant les cadences* e *Prélude sur tous les tons*, em que Bocquet explorou possibilidades do cromatismo no alaúde em cada tonalidade, sugerindo uma prática composicional e improvisatória expandidas em diversas tonalidades.¹⁵ Quanto ao repertório barroco transcrito para violão, a obra de Anne ou Marguerite oferece uma contribuição particular por ser exemplo de produção de alaudista compositora,¹⁶ resultante de suas atuações interseccionadas, demonstrando visão ampla quanto às possibilidades sonoras do instrumento. As quatro obras, originais para alaúde, foram escolhidas por estarem transcritas e editadas para violão pela violonista e compositora Annette Kruisbrink¹⁷ no livro e disco *Guitar music by women composers*.¹⁸

¹² Mlle de Scudéry (França, 1607-1701), escreveu sobre o gênero do diálogo como estratégia retórica feminista. Teve que usar o pseudônimo George e também foi uma mulher autônoma e solteira (GRIFFIN, 2019).

¹³ Segundo o portal Iran Musicology. O pesquisador referencia relatos das escritoras Madeleine de Scudery e Stéphanie comtesse de Genlis Felicite, o que ressalta o movimento de Bocquet com outras intelectuais da época. Disponível em: <https://iranmusicology.com/mlle-bocquet/>. Acesso em 21.ago.2023.

¹⁴ Disponível em: <https://iranmusicology.com/mlle-bocquet/>. Acesso em 15.ago.2023. Agradeço à violonista e pesquisadora Yaiza Comesaña Cruz, que me contactou por pesquisar a temática, pelo envio desse material. Tal compartilhamento reforça a epistemologia feminista de ações colaborativas e um crescimento da produção sobre a temática. Apesar de consultar os manuscritos, em termos de texto, baseei minha construção interpretativa na versão editada, constatando apenas algumas características no manuscrito que discorro ao longo da análise.

¹⁵ Fator reconhecido no século seguinte na obra de Johann Sebastian Bach.

¹⁶ Sendo o alaúde um dos instrumentos da época antecessores ou mais próximos do violão.

¹⁷ Annette Kruisbrink (Holanda, 1958-) é violonista, compositora com obras publicadas pela Les Productions d'OZ, Canada e Digital Music Print. Site disponível em: <http://annetekruisbrink.nl/>. Acesso em 14.ago.2023.

¹⁸ A obra composta por livro e disco com peças de Mlle Bocquet, Emilia Giuliani, Madame Knoop, Catharina Pelzer (Madame Sidney Pratten), Madeleine Cottin, Maria Rita Brondi, Josefina P. de Morisoli, Lisanella Gentili, Carmen Ferré de Prat, María Luisa Anido, Gisèle Sikora e Annette Kruisbrink.

Intituladas *Prélude, Allemande, Sarabande e Gigue*,¹⁹ a apresentação nesta ordem no livro e no disco pode sugerir uma construção interpretativa na forma suíte barroca, ou seja, performando o prelúdio seguido de danças com caracteres contrastantes em sequência. Mantive essa ordem em minhas performances, como em recital de mestrado,²⁰ porém adaptando a propostas em diferentes contextos, a exemplo da gravação do disco *Somente Mulheres*.²¹

Em uma outra performance, apresentei apenas a *Gigue*, por ser uma dança mais movida e sonora em termos de textura e dinâmica. A ocasião foi uma atividade sobre música em uma escola pública de ensino fundamental,²² que ocorreu em um ambiente externo com dispersão sonora, exigindo mais intensidade dinâmica. Além do fator de sonoridade, propus um diálogo entre danças da época e atuais exemplificadas também pelas(os) estudantes e suas vivências. Utilizei mais articulação *staccato* para exaltar o caráter rítmico de uma dança viva. Essas decisões expressam uma visão epistêmico-metodológica na construção interpretativa que considera as influências do próprio público na escolha e formas de performar o repertório, o que tenho proposto em meus trabalhos através da interpretação musical participativa e colaborativa referenciada em Bittencourt (2013), além de também ser uma perspectiva interativa feminista.

Além do que já foi discorrido, iniciar a performance com o *Prélude* pode designar uma valorização desde o princípio dos aspectos de expressividade e inventividade do caráter improvisatório dos prelúdios,²³ propiciando uma interpretação criativa, aspecto epistemológico-feminista do referencial proposto. Assim, pode haver uma proposta de maior participação da(o) intérprete em decisões expressivas e possibilidades de inclusão de alturas por meio de, no mínimo, ornamentações, a depender da relação entre o texto e

¹⁹ Há interpretações na harpa de algumas dessas peças e um outro prelúdio por Barbara Poeschl-Edrich no disco *La Donna Musicale*, de 2007. No alaúde, Chris Wilke gravou o *Préludio e Chacona* em Dó menor. Gravações disponíveis em <https://www.youtube.com/watch?v=H2IFqNdxPF8> e <https://www.youtube.com/watch?v=qjOEp10iQ8U> respectivamente. Acesso em 14.ago.2023.

²⁰ Gravação disponível em: <https://www.youtube.com/playlist?list=PLbQ5RixQrSW2SqWype5hXt884bUc3EeSj>. Acesso em 10.ago.2023.

²¹ Produzido em 2020 pela Academia Livre de Violão e lançado nos formatos físico e digital em 2021 em link: <https://open.spotify.com/intl-pt/album/5LpaefhG95TyZSxUK6JJ15>. Acesso em 19.set.2023.

²² Na atividade propus uma viagem no tempo com obras de mulheres compositoras, dialogando sobre estilos de composição, interpretação e carreira musical. Registros disponíveis em: <https://www.instagram.com/e.m.e.f.laurorodrigues/>. O projeto é parte da proposta feminista de difundir este repertório por meio de práticas educacionais, como propus no Curso de Violão para Mulheres, com relato de experiência publicado em <https://www.emac.ufg.br/p/35316-enecim-anais>. Acessos em 12.ago.2023.

²³ Do latim *praeludium*, significa “algo que antecede”. Composição breve, de estilo improvisatório, pensada inicialmente para ser introdução de uma obra, geralmente para instrumentos solos. No francês, advém do verbo *préluder*, que significa improvisar, reforçando o “estilo improvisatório que tem sido vital dentro do conceito de prelúdio ao longo de sua história” (LATHAM, 2008, 1215).

a prática estética do prelúdio em conter improvisações, ampliando o escopo composicional. Tenho explorado diferentes ornamentações, articulações, timbres e fraseados que denotam uma expressão improvisada, obtendo também variações entre as performances.²⁴

O fato de Bocquet ter produção significativa de prelúdios, os aspectos de expressividade e inventividade, compreendendo o prelúdio como uma prática musical além da forma, pode indicar características de sua própria identidade como compositora e intérprete. Além disso, pode atestar seu protagonismo em práticas sonoras recorrentes da época, exemplificada também pelas danças que compôs de títulos homônimos às suas demais três peças de minha análise e performance.

Outro aspecto que indica o estilo improvisatório no *Prélude* é o caráter rítmico mais livre, expressado pela ausência de fórmula e barras de compasso (fig. 1). A colcheia está presente em toda a peça, o que pode indicar uma subdivisão de uma pulsação rítmica definida ora pela semínima, semínima pontuada e mínima, permitindo mais variações interpretativas a cada gesto.



Figura 1: dois primeiros sistemas da partitura do *Prélude*. (KRUISBRINK, 2009, 9)

Contrastando com o escopo sonoro do prelúdio, minha proposta interpretativa geral de *Allemande*²⁵ expressa maior constância rítmica, isto é, com poucos rubatos e variação de andamento. A articulação conduz um pulso rítmico a cada dois tempos,

²⁴ Considerando a interpretação de música barroca, as ornamentações que venho definindo na performance dessas peças (a exemplo de apojaturas, grupetos e trinados) também são baseadas em estudos que realizei nos cursos de graduação, mestrado, masterclasses com instrumentistas especializados e em pesquisas e manuais, como *The interpretation of early music* de Robert Donington (1963).

²⁵ Segundo Latham (2008), do francês, *Allemande* significa alemão e pode se referir a qualquer dança no estilo alemão, com articulação binária e andamento moderato, sendo em alguns casos ternária e mais movida e uma dança de casal popular do início do século XVI.

marcando o tempo binário para caracterizar a dança.²⁶

Allemande

Mlle Bocquet



Figura 2: dois primeiros sistemas da partitura da *Allemande*. (KRUISBRINK, 2009, 10)

Tal proposta se assemelha na última peça, a *Gigue*²⁷ (fig. 4), porém com andamento mais rápido pela característica específica desta dança e com maior dinâmica sonora, expressando um caráter mais alegre e clímax da performance das quatro obras.

Na terceira peça, *Sarabande* (fig. 3), as escolhas interpretativas buscam expressar a sonoridade de dança ternária com leve acentuação no segundo tempo, andamento mais lento e caráter expressivo.

Sarabande

Mlle Bocquet

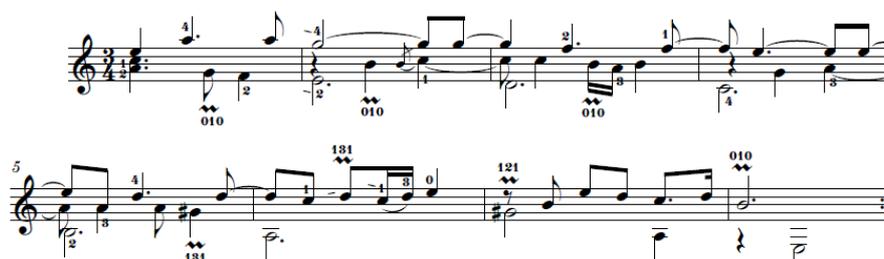


Figura 3: dois primeiros sistemas da partitura da *Sarabande*. (KRUISBRINK, 11)

Donington (1963) afirma que a expressividade da Sarabanda condiz a uma considerável intensidade de sentimento e “interioridade contemplativa”. Já Latham (2008), contextualiza sua origem como sendo latinoamericana, tendo chegado na Europa através de espanhóis, sendo de andamento rápido e caráter vivo, tendo sido até proibida por conter conteúdo lascivo em suas práticas com letras de música, o que identifica um

²⁶ Porém sem acentuações fortemente marcadas, o que seria característico de outras danças da suíte barroca, como a Courante, define Grove (2009).

²⁷ Latham (2008) define como dança de origem britânica de meados do século XVII, período em que surgiram diferentes estilos de *gigues*, sendo o francês e o italiano os principais.

contexto sócio-político de controle das práticas culturais.

Segundo Latham (2008), como música instrumental, ao chegar na França, integrou-se às práticas do *ballet* e desenvolveu-se como dança lenta de caráter majestoso. No início do século XVII, a dança chegou também na Itália, havendo notícias na época de tablaturas para guitarra espanhola (LATHAM, 2008), o que sugere uma presença e prática da Sarabanda em instrumentos de corda antecessores ao violão. Dessa forma, há diferentes informações que poderiam sugerir uma interpretação historicamente informada da Sarabanda: com caráter vivo e andamento rápido;²⁸ ou com sonoridade mais introspectiva e andamento lento. Escolhi essa segunda opção para contrastar com a *Allemande* de andamento *moderato* e pelo que Mlle Bocquet definiu em suas peças em termos de escrita harmônica, melódica e rítmica. Além disso, esse contraste pode ressaltar a diversidade de possibilidades interpretativas que sugere a metodologia.

Ambas estão em tonalidade menor, porém a *Allemande* em Ré menor (fig. 2), tom homônimo do *Prélude* (Ré maior) e a *Sarabande* em Lá menor, o que distancia mais da tonalidade inicial. Além disso, a escrita melódico-harmônica da *Sarabande* é composta por mais dissonâncias²⁹ com recorrência de suspensões e ritmo menos pontuado que a *Allemande*. Isso embasou a minha escolha interpretativa na definição de andamento lento e caráter expressivo, *cantabile* e levemente melancólico da *Sarabande*, ademais de contrastar com o caráter vivo da *Gigue* (fig. 4) na sequência e finalização da suíte. Quanto à scordatura, há a indicação de afinação da sexta corda na nota Ré, com exceção da *Sarabande*, escrita com a sexta corda em Mi. No entanto, a partir de interação dialógica com um dos professores do curso de mestrado, decidi por manter a afinação da sexta corda em Ré em todas as peças para propiciar maior fluidez na performance, já que a mudança não exigiu adaptações significativas na digitação.

²⁸ A interpretação de Jonathan Valenzuela sugere a escolha por este caráter. Gravação disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=XgYPcW1bclQ>. Acesso em 14.ago.2023.

²⁹ Exemplos: notas Sol e Fá no compasso (c.) 1, com harmonia em Lá menor; nota Dó no c.o 2, com harmonia em Mi menor, e também no c. 3, com harmonia em Ré menor; síncope da nota Sol do c. 2 para o c. 3.

Gigue

Mlle Bocquet



Figura 4: dois primeiros sistemas da partitura da *Gigue*. (KRUISBRINK, 2009, 12)

A expressão desses aspectos, entrelaçando caracteres, andamentos e características de cada peça e uma narrativa na performance das quatro obras em conjunto envolveu uma experimentação e escuta sonora, como consta em aspectos da metodologia feminista. Como técnica de estudo, utilizei gravações de áudio e vídeo para a preparação das peças, obtendo feedback de professores e colegas durante o curso de mestrado, investigando, assim, o que ressaltou das abordagens propostas no referencial: os aspectos epistêmicos autorreflexivos e interativos da performance.

Abordagens das epistemologias e metodologias feministas para a performance musical: contribuições e possibilidades

Conforme mencionei em diferentes propostas performáticas da obra, como recitais e atividades pedagógicas, a experimentação sonora tornou-se um processo criativo e interativo em aberto, que ainda vem gerando reflexão sobre minhas escolhas, não sendo uma prescrição ou processo que se esgota em uma tradição de interpretação. Segundo a metodologia, tal processo pode ser repensado e adaptado a cada performance, através de interpretações por meio de diálogos entre compositora, intérprete, texto, referencial, professores, demais intérpretes, público e outras possibilidades, como também propõem a interpretação musical participativa de Bittencourt (2013), sobre a preparação de versões das obras e seu caráter processual, ressaltando também abordagens interativas entre pessoas.

Dessa forma, ressalto alguns dos aspectos da performance que foram embasados pelo referencial proposto:

- escolha de repertório fora do cânone, considerando a produção de mulheres, contribuições de suas atuações na representatividade e legado para a diversidade de gênero junto à diversidade musical.

- a consideração de narrativas de estudantes da atividade pedagógica que participaram mencionando danças e compositoras de seus contextos e vivências, as quais relacionei com a produção de Mlle Bocquet e da época, visando a interação feminista em pautar e construir conhecimento em diálogo crítico.
- análise musical interseccionada com a performance, enfocando os resultados sonoros que busquei ao longo de meu processo criativo autorreflexivo com informações sobre as obras, objetivando favorecer uma construção interpretativa que expresse minhas concepções criativas em interação com ideias da compositora expressas nas obras e em sua trajetória, e com demais colaboradoras(es) mencionadas(es), bem como referenciais sobre o estilo e investigação de diferentes fontes e estratégias de estudo.

Assim, as abordagens das epistemologias e metodologias feministas com a performance musical no violão podem ser consideradas tanto na ampliação do escopo de repertório não canônico (ao considerar a produção de mulheres ainda obliterada) como em maneiras de desenvolver e realizar performances. Essa investigação pode contribuir para uma renovação das práticas considerando também, como visei demonstrar na análise interseccionada com a performance, uma construção interpretativa com maior exploração de possibilidades para além da partitura ou de uma ideia de execução, intencionando, como proposta específica das abordagens, a busca de representatividade e de nossa identidade criativa enquanto performers. Dessa forma, a performance musical pela ótica feminista, enfoca os sentidos sociais intrínsecos aos seus processos criativos com aberturas metodológicas, dentre elas a interação, autorreflexão, exploração sonora e demais abordagens discorridas.

Considerações

Propus uma abertura das possibilidades performativas de quatro de Mlle Bocquet. Ideias futuras podem ampliar acesso ao seu repertório pela editoração e performances de seus manuscritos, entrelaçando pesquisa e prática artística nas perspectivas feministas de visibilidade e renovação das práticas.

Hisama (2000), ao relatar sua experiência referenciada, afirma a influência da representatividade e contribuições de eventos específicos sobre a temática para a existência e desenvolvimento de trabalhos feministas. Segundo a autora, estes trabalhos incentivam o próprio interesse e participação de mulheres a especializarem-se e ocuparem espaços na teoria musical e outros âmbitos, bem como o entusiasmo de estudantes pela

temática. Nessa perspectiva, O’Keeffe e Nogueira (2018, 5) afirmam que as metodologias feministas estão preocupadas com a “construção de novos conhecimentos e muitas vezes localizadas dentro de uma abordagem de teoria fundamentada, já que o objetivo é, antes de tudo, a produção de mudança social”.

Minha trajetória e despertar para essa temática também foi influenciada pela presença de mulheres violonistas, como a pesquisa sobre compositoras para violão de Mayara Amaral,³⁰ interação com professoras que tive em minha formação e violonistas compositoras que vi performarem suas composições, o que ressignificou minha prática tornando-me pertencente ao cenário musical e colocando-me como artista de forma mais expressiva, entendendo a música como processo criativo que abarca significados complexos. Assim, este trabalho propôs colaborar com a ampliação das reflexões sobre música e gênero na performance, podendo estender-se a uma contribuição social mais ampla e compreensão da performance como prática interativa intrínseca a seus significados.

Referências

AMARAL, Mayara. A mulher compositora e o violão na década de 1970: vertentes analíticas e contextualização histórico-estilística. Dissertação (Mestrado em Música) – Escola de Música e Artes Cênicas (Emac), Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2017.

BITTENCOURT, Pedro Sousa. Interpretação participativa na música mista contemporânea. *Revista interfaces*, Rio de Janeiro, n. 18, v. 1, jan-jun, 2013.

BORÉM, F.; RAY, S. Pesquisa em performance musical no Brasil no século XXI: problemas, tendências, alternativas. In: SIMPÓSIO BRASILEIRO DE PÓS-GRADUANDOS EM MÚSICA (SIMPOM), 2, 2012, Rio de Janeiro. Anais... Rio de Janeiro: UNIRIO, 2012. p. 121-168.

BOWERS, Jane M; TICK, Judith. *Women making music: The Western Art Tradition, 1150 - 1950*. Champaign: University of Illinois Press, 1986.

DOMENICI, Catarina Leite. A performance musical e a crise da autoridade: corpo e gênero. *Revista interfaces*, vol. 1, n. 18, p. 76-95. Rio de Janeiro, jan-jun, 2013.

DONINGTON, Robert. *The interpretation of early music*. Londres: Faber and Faber, 1963.

GRIFFIN, Danielle. *Shaping the Conversation: Madeleine de Scudéry's Use of Genre in Her Rhetorical Dialogues*. *Revista Rhetorica*, vol. 37, n. 4, p. 402–421 - California, 2019. Disponível em: <https://online.ucpress.edu/rhetorica/article->

³⁰ Pesquisadora que publicou a primeira dissertação de mestrado sobre mulheres compositoras para violão no Brasil, defendida pela UFG em 2017, além de ter atuado com demais projetos sobre a temática. Poucos meses depois da defesa, foi vítima de feminicídio, o que ainda indica uma realidade sintomática de violência contra mulher não só indicada na pesquisa pela obliteração da produção, mas ainda tirando a vida das mulheres.

[abstract/37/4/402/106925/Shaping-the-Conversation-Madeleine-de-Scudery-s?redirectedFrom=fulltext](https://www.jstor.org/stable/3175529)

GROVE, George. A Dictionary of Music and Musicians (A.D. 1450-1880): By Eminent Writers, English and Foreign. 1ª edição. Cambridge: Cambridge University Press, 2009.

HISAMA, Ellie M. Feminist Music Theory into the Millennium: A Personal History. *Sigs: Journal of Women in Culture and Society*, Chicago, Summer, vol. 25, n. 4, p. 1287-1291, 2000. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/3175529>. Acesso em 10.ago.2023.

KNISPEL, Claudia. Beiträge zur Geschichte der Lautenistinnen und Gitaristinnen der Renaissance und des Barock (ca. 1500-1750). Kassel: Kassel University Press, 2014.

KRUISBRINK, Annette. Guitar music by women composers. Québec, Canadá: Les Production d'OZ, 2009.

LATHAM, Alison. Dicionário enciclopédico de la música. México: Fondo de Cultura Económica, 2008.

O'KEEFFE, Linda; NOGUEIRA, Isabel. Applying Feminist Methodologies in the Sonic Arts: The Soundwalking as a Process. Anais do XXVIII Congresso da ANPPOM - Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música – Manaus - 2018.

RAGO, Margareth. Epistemologia feminista, gênero e história. Pedro, Joana; Grossi, Miriam (orgs.)- MASCULINO, FEMININO, PLURAL. Florianópolis: Ed.Mulheres, 1998.

SCARDUELLI, Fábio; FIORINI Carlos Fernando. O violão na universidade brasileira: um diálogo com docentes através de um questionário. *Per Musi*, Belo Horizonte, n.31, p. 215-234, 2015.

SCARINCI, Silvana Ruffier. Safo Novella: Uma poética do abandono nos lamentos de Barbara Strozzi Veneza, 1619-1677. São Paulo: Algor Editora, Edusp, Fapesp, 2008.

SCHMIDT, Henry L. Reviewed Works: Oeuvres by René Mesangeau, André Souris, Monique Rollin; Oeuvres by Charles Bocquet, André Souris, Monique Rollin. *Music Library Association, Notes, Second Series*, vol. 29, n. 4, p. 784-786. Estados Unidos, 1973. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/896705>. Acesso em 12.ago.2023.

ZERBINATI, Camila Durães; NOGUEIRA, Isabel Porto y PEDRO, Joana Maria. A emergência do campo da música e gênero no Brasil: reflexões iniciais. *Descentrada*, Buenos Aires, 2(1), e034, 2018. Disponível em: . Acesso em: 19 jun. 2018.

Evocaciones Criollas, de Alfonso Broqua

Cauã Borges Canilha
(UFRGS/UDESC) cauabcanilha@gmail.com

Resumo

O recital-palestra apresenta as sete *Evocaciones Criollas*, de Alfonso Broqua (1886-1946), publicadas em 1929, com revisão de Emilio Pujol e Miguel Llobet¹. Até então, o repertório do violão era composto basicamente por obras originais ou transcrições escritas por violonistas. Neste contexto, Pujol compara as *Evocaciones Criollas* a *Homenaje*, de Manuel de Falla:

[Broqua] Não é um folclorista, mas sua interpretação do folclore, a estilização refinada da manifestação musical primitiva de seu país, tem contribuído, sobretudo, à formação da linguagem musical da América do Sul... Apesar da pouca difusão, as *Evocaciones Criollas* de Broqua, com a *Homenaje a Debussy*, de Falla, são as obras mestras atuais da literatura violonística. (PUJOL *apud* GLOEDEN, 1996, p. 150)

Broqua encontra sua emancipação artística não só na música folclórica de seu país, mas também nas técnicas e concepções ligadas ao impressionismo. Roberto Lagarmilla comenta que Broqua via no impressionismo os “recursos para ouvir as vozes interiores, e liberar-nos do documento folclórico que tantas vezes conduz a um superficial pitoresco musical” (LAGARMILLA, 1986, p.192).

Na minha pesquisa de doutorado, são elaboradas edições crítico-interpretativas de quatro *Evocaciones*², a partir de manuscritos encontrados no acervo do Museo de la Música de Barcelona³. Estas partituras revelam mudanças propostas pelos revisores que possibilitam analisar as interferências no processo de edição. As principais modificações incluem a reescrita de trechos inteiros, mudança de tonalidade e de figurações rítmicas.

As edições propostas se inserem numa perspectiva crítico-interpretativa, como proposta por Renan Simões, pois debatem as perspectivas musicológicas das fontes a partir de aspectos ligados à interpretação musical. As divergências entre fontes são debatidas sob o ponto de vista das suas implicações instrumentais. Obra e texto não são sinônimos e para Grier “somente o ato da performance carrega autoridade, porque nele se realiza a intenção criativa mútua do compositor e do intérprete” (GRIER, 1996, p.68).

¹ Em 1928, duas delas (*Vidala e Milongueos*) foram publicadas para piano, com revisão de Henri Cliquet-Pleyel.

² *Vidala, Chacarera, Milongueos e Danza Campera*.

³ Ainda neste acervo, existem ainda cartas trocadas entre os dois revisores, nas quais comentam sobre o processo de revisão.

A metodologia utilizada na elaboração das partituras se baseia em autores como James Grier (1996) e César Nardelli Cambraia (2005). O primeiro afirma que as fontes determinam a metodologia empregada.

Como cada obra é um artefato único e exigirá uma abordagem distinta, qualquer metodologia prescritiva restringiria ou confinaria desnecessariamente o editor. O método a ser usado em qualquer edição decorre das evidências reunidas na preparação de sua edição; o próprio material mostra o caminho. (GRIER, 1996, p.36)

Assim, as edições propostas apresentam uma leitura diferente das de Pujol e Llobet, que são analisadas e colocadas em diálogo com as possibilidades instrumentais atuais. Resultam da confrontação entre a versão publicada e as fontes manuscritas, considerando os diferentes pontos de vista históricos, musicais e instrumentais, afinal, as “novas perspectivas críticas inevitavelmente abordam as preocupações de seu próprio contexto histórico” (GRIER, 1996, p.5).

PROGRAMA

Alfonso Broqua (1886-1946): Evocaciones Criollas (1929)

- I – Ecos del Paisaje;
- II – Vidala;
- III – Chacarera;
- IV – Zamba Romantica;
- V – Milongueos;
- VI – Pampeana;
- VII – Ritmos Camperos.

Duração: 23min

Referências

BROQUA, Alfonso. Evocaciones Criollas [I. Ecos del Paisaje; II. Vidala; III. Chacarera; IV. Zamba Romantica; V. Milongueos; VI. Pampeana; VII. Ritmos Camperos]. Partituras. Paris: Editions Max Eschig, 1929.

BROQUA, Alfonso. Evocaciones Criollas [Vidala, Chacarera, Milongueos e Danza Campera]. Barcelona: manuscritos em Museo de la Musica de Barcelona (s.d).

CAMBRAIA, César Nardelli. Introdução à crítica textual. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

COESSENS, Kathleen; CRISPIN, Darla; DOUGLAS, Anne. The artistic turn: a manifesto. Ghent: Orpheus Instituut, Leuven University Press. 2009.

GLOEDEN, Edelson. O Ressurgimento do violão no século XX: Miguel Llobet, Emilio Pujol e Andrés Segovia. 1996. 175f. Tese (Doutorado em Artes) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 1996.

GRIER, James. *The Critical editing of Music: History, Method and practice*. Cambridge: University Press, 1996.

LANDEIRA, Victor. Las Evocaciones Criollas de Alfonso Broqua. Em *Actas do I Encontro Ibero-americano de Jovens Musicólogos*, p.1110-1122. Lisboa: Tagus Atlanticus Associação Cultural, 2012.

LANDEIRA, Las misteriosas “Evocaciones criollas”: Redescubrimiento de la música para guitarra de Alfonso Broqua. *Roseta: revista de la Sociedad Española de la Guitarra*, Nº. 8, 2013-2014, págs. 30-45.

LAGARMILLA, Roberto. Alfonso Broqua: Precursor de la música nacional uruguaya. Montevideo. *Revista Sodre*, n.1. 1955. p.16-25.

LAGARMILLA, Roberto. El nacionalismo musical europeo y su expresión en el Uruguay. Montevideo, *Revista de la Biblioteca Nacional*, n.235, 1986, p.179-201.

SALGADO, Susana. Breve historia de la musica culta en el Uruguay. Montevideo: AEMUS, Biblioteca del Poder Legislativo, 1971.

SIMÕES, Renan Colombo. Lendas Capixabas para violão solo de Carlos Cruz: uma edição crítico-interpretativa. 2014. 217f. Dissertação (Mestrado em Música) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2014.

VIGLIETTI, Cédar. *Origen e historia de la guitarra en el Uruguay*. Disponível no site do autor em <http://cedarviglietti.blogspot.com/2020/10/origen-e-historia-de-la-guitarra_9.html>. Acesso em: 04 de agosto de 2023.

Suíte IV em Sol Maior (SW 5) de Silvius Leopold Weiss para alaúde, ao violão: uma proposta interpretativa historicamente orientada

Igor Araújo Pereira

Universidade do Estado do Amazonas, ipereira320@gmail.com

Luciano Hercílio Alves Souto

Universidade do Estado do Amazonas, lsouto@uea.edu.br

Resumo

Resultado de trabalho de conclusão de curso de graduação, este trabalho versa sobre o processo de adaptação e interpretação da *Suíte IV em Sol maior* (SW 5) para alaúde de Silvius Leopold Weiss, ao violão. O objetivo primordial foi fornecer subsídios teóricos que fundamentassem uma *performance* historicamente orientada¹. Para tanto, utilizamos a musicologia histórica como ferramenta, que nos permitiu discutir os parâmetros e critérios adotados no processo de adaptação e interpretação dessa obra ao violão. Nesse sentido, partimos da análise de métodos transcritivos comuns aos compositores e intérpretes do período barroco, bem como de aspectos da prática instrumental da época. Tal análise, nos guiou na tarefa de traduzir para o violão os recursos expressivos técnico-idiomáticos do alaúde barroco, orientando nossas escolhas interpretativas. Dessa forma, esperou-se alcançar uma interpretação que se aproximasse, tanto quanto possível, da sonoridade e da linguagem instrumental do compositor.

Utilizamos, para a leitura da obra, a edição de Ruggero Chiesa, intitulada “*Intavolatura di Liuto*”, na qual o autor transcreve para notação moderna todo o conteúdo do manuscrito da biblioteca de Londres². Por se tratar de uma transcrição do tipo nota-a-nota³, na qual a digitação e até a ideia de afinação se baseiam no alaúde barroco (CHIESA, 1985, p.1-2. apud: Cardoso 2012, p. 37), sua execução apresentou consideráveis desafios

¹ Grande parte dos pesquisadores e músicos está acostumada a relacionar o conceito de “*performance* historicamente orientada” e suas variantes, (“*performance* historicamente informada”; “*performance* historicamente fundamentada”; “*interpretação* historicamente orientada”; “*interpretação* historicamente informada”; “*interpretação* historicamente fundamentada” entre outros) com a música anterior ao século XVIII. Isso ocorre devido ao termo ter surgido juntamente com o movimento da Música Antiga, em meados do século XIX. (MENDES; ROCHA e BARBEITAS, 2015, p. 6)

² As obras de S. L. Weiss são encontradas em vários manuscritos do séc. XVIII, espalhados em diversas bibliotecas sendo os mais importantes o “Manuscrito da Biblioteca de Londres” e o “Manuscrito de Dresden” (CRAWFORD, 1992 apud: BORGES, 2007, p. 12).

³ A transcrição **nota-a-nota** trata de uma tradução das notas escritas na tablatura para a partitura. A preocupação principal deste método é que o texto musical se torne acessível para quem lê partitura, não apenas para quem lê tablatura. Isso não significa que a peça transcrita para notação comum seja executável em outro instrumento, pois o principal foco é elucidar em partitura o conteúdo harmônico, melódico e rítmico das peças. Este tipo de transcrição se volta para analistas ou para músicos interessados em visualizar o conteúdo harmônico, melódico e rítmico (CARDOSO, 2014, p. 36).

técnicos, sendo até inviável em alguns casos sem alguma adaptação instrumental. A fim de superar essas dificuldades, amparamo-nos em pesquisas como a de Cardoso (2014)⁴, que ao analisar repertório envolvendo instrumentos de cordas dedilhadas do Barroco, destacou a flexibilidade do material compositivo na mudança de meio instrumental como um aspecto central das práticas interpretativas da época.

Nessa direção, Rodrigues (2015), comenta que era comum entre compositores e intérpretes do período, a prática de transcrever uma mesma obra musical para diferentes instrumentos, onde por vezes, os próprios compositores adicionavam texturas polifônicas, baixo e/ou quanta harmonia fosse necessária, reelaborando as suas próprias obras e/ou de outros compositores. Sobre isso, este autor comenta:

Bach manifestava, portanto, grande interesse na transcrição das suas obras e de outros compositores, sendo esta uma prática profundamente enraizada na tradição musical dos sécs. XV e XVI – a entabulação (intavolatura), originária da executio alaúdística do séc. XIV (RODRIGUES, 2015, 153).

Nesse sentido, apoiados em pesquisas como as de Borges (2007), Costa (2005), Souto (2010), Simão (2016) e outros autores mencionados, empregamos uma série de procedimentos metodológicos. Esses procedimentos englobaram desde a transposição da linha de baixo até a reestruturação das vozes dos acordes, incluindo, quando pertinente, a adição ou supressão de vozes, entre outras técnicas exploradas no decurso de nossa pesquisa. Durante o processo de adaptação da obra, comparamos o manuscrito original e transcrição, avaliando as implicações das diferenças organológicas entre o alaúde barroco e o violão nos quesitos tessitura e afinação. O exemplo 1, a seguir, demonstra tais diferenças entre estes instrumentos.

⁴ Dissertação de mestrado, intitulada “*Repertório Barroco e suas possibilidades ao violão: aspectos teóricos e métodos transcritivos a partir das cordas dedilhadas*”.

Ex. 1 a) disposição intervalar das cordas do violão; b) disposição das cordas do alaúde barroco, e c) diapasões do alaúde barroco (afinados de acordo com a tonalidade da obra).



Fonte: (BORGES, 2007).

A diferença de afinação entre o alaúde barroco e o violão emergiu como um fator crucial neste processo, uma vez que o tipo de afinação influencia diretamente na disposição das notas no braço de cada instrumento. No caso do alaúde barroco, sua afinação em terças – até a sexta ordem⁵ – propicia maior facilidade executória. Além disso, seu sistema de diapasões⁶ possibilita ao intérprete a execução de linhas completas de baixo com o uso exclusivo da mão direita. Por contraste, no violão, sua afinação em intervalos de quarta e a ausência do sistema diapasões, acarretam desafios significativos para a mão esquerda, dificultando a execução de linhas de baixo, acordes, ornamentação, entre outros aspectos da interpretação.

Visando uma interpretação mais próxima do idiomatismo instrumental da época, buscamos traduzir para o violão recursos expressivos técnico-idiomáticos do alaúde barroco como: técnica de sustentação das vozes; *campanelas*, ligados de mão esquerda; uníssonos alaudísticos e sequência de bloco de acordes. Nesse processo, adotamos como critério norteador de escolhas interpretativas: a) a facilidade executória, e b) a busca por

⁵ Ordem é o termo utilizado pra indicar um par de cordas, afinado em uníssonos ou em oitavas, “que são quase invariavelmente tocadas simultaneamente” (WOLFF, 1998, p. 29 apud: BORGES, 2007, p. 15). No caso do alaúde barroco, a primeira e a segunda ordem não são dispostas em pares, mas sim em cordas simples (ibidem).

⁶ Cada diapasão pode ser afinado um tom acima ou abaixo conforme a tonalidade da obra (CHIESA, 1967 apud: CARDOSO, 2014, p. 18). Por exemplo, se a música estiver na tonalidade de ré maior, a oitava e a décima primeira ordem (fá e dó, respectivamente) devem ser afinadas um semitom acima (fá# e dó#, respectivamente) (CARDOSO, 2014, p. 18).

uma maior ressonância e efeito legato no instrumento. Segundo Cardoso (2014), estes artifícios representam grande parte da técnica alaudística. Ao longo do trabalho, apresentamos exemplos práticos de aplicação desses recursos.

Considerações finais

Em nossas considerações finais, destacamos que a revisão bibliográfica de pesquisas acadêmicas relevantes sobre a transcrição e interpretação de repertório barroco para/ao violão proporcionou os parâmetros e critérios necessários para viabilizar adaptação e interpretação historicamente orientada dessa obra. A compreensão das diferenças organológicas entre o violão e o alaúde barroco, em especial no quesito afinação, bem como a análise da prática transcricional e da linguagem instrumental da época, foram cruciais nas tomadas de decisão. Assim, evidenciou-se a importância da pesquisa histórico-musicológica como ferramenta indispensável nesse processo.

Finalmente, vale ressaltar que a obra em questão está estruturada em sete movimentos:

Prelude

Allemande

Courante

Bourée

Sarabande

Menuet

Gigue

Referências

BORGES, Rafael Garcia. **O uso da scordatura para a execução no violão de obras compostas para alaúde barroco**: transcrição e exemplos extraídos da obra de Silvius Leopold Weiss. Dissertação (Mestrado em música) – UFRGS, Porto Alegre, 2007.

CARDOSO, Renato de Carvalho. **Repertório Barroco e suas possibilidades ao violão**: aspectos teóricos e métodos transcritivos a partir das cordas dedilhadas. Dissertação de Mestrado apresentado ao Instituto de Artes, Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”. São Paulo: 2014.

CHIESA, Ruggero. **S.L. Weiss Intavolatura di liuto**: Transcrizione in notazione moderna di Ruggero Chiensa dall’originale del British Museum. Milão: Suvini Zerboni, 1967.

COSTA, Gustavo Silveira. **Seis sonatas e partias para violino solo de J. S. Bach ao violão**: fundamentos para adaptação do ciclo. Tese (Doutorado) - Universidade de São Paulo. Escola de Comunicação e Artes, Departamento de Música. São Paulo, 2012.

MAMMI, Lorenzo. **A notação gregoriana**: Gênese e Significado. Revista Música. São Paulo, v.9 e 10. Pp. 21-50, 1998-99.

MENDES, Renata R. de O.; ROCHA, Edite; BARBEITAS, Flavio T. **Performance historicamente informada e suas variantes**: Um levantamento bibliográfico (2000-2015) In: 1º Nas Nuvens... Congresso Internacional Em Música. Disponível em [2015-Performance-historicamente-informada-e-suas-variantes-Um-levantamento-bibliografico-2000-2015.pdf \(ufmg.br\)](#) Acesso em 13 de março de 2023.

RODRIGUES, Pedro. **A técnica de arranjo e transcrição de Johann Sebastian Bach**. Debates – Cadernos do Programa de Pós-Graduação em Música da Unirio, n. 14, p. 150-200, 2015.

SIMÃO, André Freitas. **O processo de adaptação para violão do Capriccio em Ré maior (SW 91.2, SW 25*) para alaúde barroco de Silvius Leopold Weiss (1687-1750)**. Revista Vórtex, Curitiba, v.4, n.3, p.1-36, 2016.

SOUTO, Luciano Hercílio Alves. **Transcrição musical**: um estudo crítico do repertório para instrumentos de cordas dedilhadas. Dissertação de Mestrado apresentada ao Instituto de Artes, Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”. São Paulo: 2010.

Análise Mecânica do *Adagio*, op.2 de Dionisio Aguado

Odília R. Santana
USP, odilia@usp.br

Na literatura contemporânea sobre técnica¹ violonística, há grandes métodos que sistematizam de forma muito competente o conhecimento geral da mesma, entretanto os aspectos técnicos abordados não são diretamente aplicados a uma prática ou contexto musical específico na maioria dos casos, pois buscam resolver problemas gerais, isto é, fornecer informações que levem ao desenvolvimento de habilidades neuromotoras² amplas, comuns a qualquer prática musical e necessárias para qualquer indivíduo que deseja tocar o instrumento. Não obstante, cada peça, não importa em qual época está situada ou a qual estilo pertença, apresenta desafios próprios, isto é, inerentes a sua estrutura harmônica, rítmica e melódica, o que a torna única, no que se refere ao encadeamento de movimentos. A obra em questão, por exemplo, apresenta desafios que estão para além de sua estrutura composicional, pois foi composta num instrumento com dimensões, tensões e sonoridades distintas da guitarra moderna. Estas diferenças são relevantes, pois somos compelidos a alterar em virtude delas, de forma por vezes contundente, as digitações propostas na sua concepção, isto é, pelo próprio autor.

Tomando-se então por base os conceitos de parâmetros e recursos demonstrados na dissertação “*Uma análise mecânica sobre os 25 Etudes Mélodiques et Progressives Op.60 para violão, de Matteo Carcassi*”, de Cauã Canilha³, onde parâmetros são relativos aos aspectos mecânicos estáticos, isto é, localizações (posições) e tipos de colocação das mãos no instrumento (Longitudinal e transversal, referentes a mão esquerda e localização vertical e disposição, referentes a mão direita), e recursos, aos aspectos mecânicos dinâmicos relacionados aos movimentos quando se executa determinada peça ou passagem musical, como, por exemplo: dedo-guia, eixo, ponto de apoio, tipos de pestana, traslado parcial ou total, salto, dentre outros. Buscar-se-á demonstrar, através de símbolos gráficos adicionados à partitura, a aplicabilidade destes elementos, como meio

¹ “(...) técnica instrumental é um conjunto de procedimentos, impulsos e movimentos realizados a partir da vontade da mente que, ao adotar uma postura reflexiva, proporciona os movimentos necessários à execução instrumental com o mínimo de esforço, permitindo a transmissão de ideias musicais.” (CARDOSO, 2015, p. 18)

² O termo *neuromotor* (ou *neuromuscular*), utilizado por Fernández, está relacionado à conscientização de sensações musculares, do efeito dos impulsos nervosos nos músculos, e é utilizado, possivelmente, de maneira simplificada, sem extenso aprofundamento em questões fisiológicas. Nós tampouco temos a pretensão de nos aprofundarmos nesse assunto, visto a sua grande amplitude e complexidade. (CANILHA, 2017, p. 16)

³ (CANILHA, 2017)

para viabilizar ou facilitar a execução da peça, o *Adagio*, da obra *Trois Rondo Brillants*, Op.2 do compositor madrileño do século XIX, Dionisio Aguado. Esta obra na íntegra é objeto do projeto de pesquisa em desenvolvimento intitulado “Análise Mecânica da obra *Trois Rondo Brillants Op.2* de D. Dionisio Aguado”. Sendo assim, será demonstrada a possibilidade da utilização de conceitos técnicos contemporâneos em uma obra de concerto do séc.XIX, de forma a favorecer sua performance em um violão atual, instrumento com dimensões maiores quando comparadas à guitarra clássica-romântica, para qual a obra foi composta.

São utilizados como ponto de partida os princípios carlevarianos, demonstrados didaticamente nos livros *Escuela de la guitarra*⁴ de Abel Carlevaro, *Técnica, mecanismo, aprendizaje. Una investigación sobre llegar a ser guitarrista* de Eduardo Fernández⁵ e a dissertação citada anteriormente dos *25 Etudes Mélodiques et Progressives Op.60* de Cauã Borges Canilha. Para efeito de comparação utilizamos o primeiro método de Dionisio Aguado, a *Escuela de guitarra* de 1825, pois sua elaboração e publicação estão temporalmente mais próximas dos *Trois Rondo Brillants op. 2* do que o *Nuevo Método para Guitarra* de 1843.

Obra: *Trois Rondo Brillants Op.2* de D. Dionisio Aguado (1825)

Rondó nº1

Adagio

Polonese

Rondó nº 2

Andante

Allegro Moderado

Referências

AGUADO, D. **Escuela de guitarra**. Madrid: Propiedad del autor, 1825.

CANILHA, Cauã Borges. **Uma análise mecânica sobre os 25 Etudes Mélodiques et Progressives Op.60 para violão, de Matteo Carcassi**. 2017. 232 f. Dissertação (Mestrado em Música) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2017.

CARDOSO, J. H. C. **A técnica violonística: um estudo das convergências e**

⁴ CARLEVARO, Abel. *Escuela de la Guitarra*. Buenos Aires: Barry Editorial, 1979.

⁵ FERNÁNDEZ, Eduardo. *Técnica, mecanismo y aprendizaje: Una investigación sobre cómo llegar a ser guitarrista*. Ediciones Art-Montevideo- Uruguay, 2000.

divergências nos métodos de ensino no decorrer da história do violão. 2015. 161 f. Dissertação (Mestrado em Música) - Escola de Música e Arte Cênicas, Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2015.

CARLEVARO, Abel. *Escuela de la Guitarra*. Buenos Aires: Barry Editorial, 1979.

CARLEVARO, A. *Serie didactica para guitarra. Cuaderno I*. Buenos Aires: Barry Editorial, 1969.

CARLEVARO, A. *Serie didactica para guitarra. Cuaderno II*. Buenos Aires: Barry Editorial, 1969.

CARLEVARO, A. *Serie didactica para guitarra. Cuaderno III*. Buenos Aires: Barry Editorial, 1969.

CARLEVARO, A. *Serie didactica para guitarra. Cuaderno IV*. Buenos Aires: Barry Editorial, 1969.

FERNÁNDEZ, Eduardo. *Técnica, mecanismo y aprendizaje: Una investigación sobre cómo llegar a ser guitarrista*. Ediciones Art-Montevideo- Uruguay, 2000.