

UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS  
ESCOLA DE MÚSICA E ARTES CÊNICAS

GILBERTO DE SOUZA STEFAN

**O ENSINO DO TRÊMOLO E DA  
*SCORDATURA* NA CONTEMPORANEIDADE:  
APROXIMAÇÕES ENTRE TÉCNICA TRADICIONAL E  
ESTENDIDA NO REPERTÓRIO PARA VIOLÃO ERUDITO**

Goiânia  
2012

GILBERTO DE SOUZA STEFAN

**O ENSINO DO TRÊMOLO E DA  
SCORDATURA NA CONTEMPORANEIDADE:  
APROXIMAÇÕES ENTRE TÉCNICA TRADICIONAL E  
ESTENDIDA NO REPERTÓRIO PARA VIOLÃO ERUDITO**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação *Stricto Sensu* da Escola de Música e Artes Cênicas da Universidade Federal de Goiás, como requisito para obtenção do título de Mestre em Música.

**Área de concentração:** Música na Contemporaneidade.

**Linha de Pesquisa:** Música, Criação e Expressão.

**Orientadora:** Profa. Dra. Sonia Ray

Goiânia  
2012

**Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)  
GPT/BC/UFG**

S816e Stefan, Gilberto de Souza.  
O ensino do trêmolo e da *scordatura* na contemporaneidade [manuscrito]: aproximações entre técnica tradicional e estendida no repertório para violão erudito / Gilberto de Souza Stefan. - 2012.  
119 f. : il.

Orientadora: Prof<sup>ª</sup>. Dr<sup>ª</sup>. Sonia Marta Rodrigues Raymundo.  
Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal de Goiás, Escola de Música e Artes Cênicas, 2012.  
Bibliografia.  
Inclui lista de exemplos e quadro.  
Apêndice.

1. Violão erudito. 2. Trêmolo e *scordatura* – Ensino. I.  
Título.

CDU: 780.614.131

Dedico este trabalho a todo aquele que tem a coragem e a sabedoria de não permitir que o medo do desconhecido instaure e perdue em si. A todo aquele que tem a coragem de se destituir de uma sobrecarga de conceitos que lhe tolham a criatividade, minimizando-o enquanto artista. A todo aquele que por ventura ainda não tenha compreendido que é (muito mais) a partir do desconforto que se gera movimento, e que movimento, de fato, é só um sinônimo para a palavra vida. Por fim, dedico este trabalho a todo músico que tem um compromisso maior com o conhecimento e com a Arte, bem antes daquele com a música, mas que escolheu fazer desta o seu veículo de interação com a sociedade em que atua, em um eterno trocar, buscando transformar continuamente (e de modo saudável) a si e a realidade que o cerca.

## AGRADECIMENTOS

À Profa. Dra. Sonia Ray, por ter acreditado em meu potencial de trabalho, pelo profissionalismo ao conduzir-me durante o mestrado e pelos seus ensinamentos.

Aos professores, Dr. Werner Aguiar e Dra. Sonia Regina Albano de Lima, por aceitarem participar da banca de defesa desta dissertação.

Ao programa de pós-graduação da UFG, em especial aos professores Dr. Anselmo Guerra, Dr. Carlos Costa e Dra. Claudia Zanini, por terem propiciado minhas participações em congressos nacionais e internacionais, enquanto representantes da coordenação do Mestrado em Música.

Aos meus professores da graduação em Curitiba: Prof. MSc. Carlos Assis e Prof. MSc. Luiz Cláudio Ribas Ferreira.

Aos meus professores do Mestrado: Dr. Eduardo Meirinhos, Dr. Fábio de Oliveira e Dra. Nilcéia Protássio.

À CAPES, por ter financiado minha bolsa de mestrado.

Aos meus colegas Daniel de Lima, Roger Burmester e Ruan de Souza pela colaboração com o material da pesquisa.

A meus amigos Cristian Mendes e Diego Valente pelo cuidado na revisão de meus trabalhos acadêmicos.

A Jaime Zenamon, Mário da Silva e Ricardo Petracca por terem me disponibilizado suas obras.

Às minhas queridas amigas, Maria Inez de Souza, Letícia de Souza, Loíde Neves, Mayara Sá e Terezinha Brás.

Aos meus queridos amigos David de Souza, Guilherme de Souza e Osvaldo Ferraz.

Por fim, à minha mãe, para quem me faltam palavras - pois estas nunca foram suficientes para emitir o que penso ou sinto. É por isso que lhe agradeço o apoio incondicional que me oferta, fazendo-me a ti o que me sou em todo, existindo, o mais forte e amplo quando em um palco, tocando, construindo e dividindo com o mundo o que você ajudou a construir em mim.

“Há um tempo em que é preciso abandonar as roupas usadas, que já tem a forma do nosso corpo e esquecer os nossos caminhos, que nos levam sempre aos mesmos lugares. É o tempo da travessia: e, se não ousarmos fazê-la, teremos ficado, para sempre, à margem de nós mesmos”

Fernando Teixeira de Andrade

## RESUMO

Este trabalho trata do ensino das técnicas de trêmolo e *scordatura* sob o viés de técnicas estendidas. Para tanto, apoia-se no repertório do violão erudito contemporâneo, compreendido nesta dissertação como aquele que abrange o período dos últimos 35 anos. O objetivo é demonstrar o uso destes recursos no ensino da performance musical dirigida a instrumentistas previamente aptos a executar o trêmolo e a *scordatura* por seu viés tradicional. Dividido em três partes, este trabalho apresenta no primeiro capítulo o estado da arte referente aos conceitos de técnicas estendidas, trêmolo, *scordatura* e pedagogia do violão. Foram consultados livros, artigos, teses, comunicações e dissertações publicadas nos últimos 10 anos, tanto no Brasil quanto no exterior, na busca de subsídio teórico que justificasse tal pesquisa. O quadro teórico que embasa esta dissertação apresenta-se na produção de Carinci, Oliveira e Ray (2010), Batista (2009), Ishii (2005), e Tokeshi (2003). O segundo capítulo apresenta os critérios de seleção e trechos de obras que contêm os recursos de trêmolo e *scordatura*. Um quadro demonstrativo com as peças é exposto de início. Outras informações relevantes, como o ano de publicação das peças, são apresentadas junto a uma breve biografia de seus compositores. Os recursos estendidos identificados em cada obra também são apresentados de modo que seja possível compará-los ao seu viés tradicional. O terceiro capítulo contém a análise dos recursos estendidos e aponta uma aplicação pedagógica para o ensino destes ao violão. As principais considerações resultantes desta dissertação sintetizam, além do pensamento sobre o ensino de técnicas estendidas ao violão, reflexões iniciais sobre a gênese e a taxonomia de recursos técnicos e composicionais recém-inventados.

Palavras-chave: trêmolo e *scordatura* no violão, técnicas estendidas, pedagogia da performance do violão.

## ABSTRACT

This work deals with teaching of tremolo and *scordatura* techniques as extended techniques. To do so, it is based on the repertoire of contemporary classical guitar, in this dissertation understood as that covering the period of the last 35 years. The goal is to demonstrate the use of these resources in the teaching of musical performance addressed to the musicians previously able to perform the tremolo and *scordatura* in the traditional way. Divided into three parts, this work presents, in Chapter I, the state of the art in concepts of extended techniques, tremolo, *scordatura* and guitar pedagogy. Books, articles, theses, dissertations and communications published in the last 10 years, both in Brazil and abroad, have been consulted in search of theoretical background to justify such research. The theoretical framework that supports this dissertation can be seen in the productions of Carinci, Oliveira and Ray (2010), Batista (2009), Ishii (2005), and Tokeshi (2003). Chapter II presents the selection criteria and the excerpts of works containing the resources of tremolo and *scordatura*. A demonstrative frame with the pieces is firstly exposed. Other relevant information, such as year of publication of the pieces, is presented along with a brief biography of their composers. The extended resources identified in each work are also presented so that they can be compared to their traditional techniques. Chapter III contains the analysis of the extended resources and suggests a pedagogical application for the teaching of guitar. The main considerations resulting from this dissertation summarize, besides the thought about the teaching of extended techniques to the guitar, initial reflections on the genesis and taxonomy of newly invented technical and compositional resources.

**Keywords:** *scordatura* and tremolo on the guitar, extended techniques, performance-pedagogy of the guitar.

## LISTA DE EXEMPLOS

- Exemplo n. 1: *Three Inventions*. 3º mvt, módulo 10, p. 24.  
(Trêmolo com a polpa do dedo – “*sonido velado*”).....39
- Exemplo n. 2: *Three Inventions*. 2º mvt, 6º sistema, p. 22.  
(Trêmolo em “*dedilho*” com o dedo indicador atuando como  
uma palheta) .....40
- Exemplo n. 3: *Three inventions*. 2º mvt, início do 3º sistema, p. 22.  
(Trêmolo em notas simultâneas - com os dedos médio e indicador  
atuando como palhetas, nas cordas 5 e 6) .....41
- Exemplo n. 4: *Three inventions*. 2º mvt, 8º sistema, p. 21.  
(Trêmolo “percutido” - com os dedos polegar e mínimo sobre  
o tampo do instrumento) .....41
- Exemplo n. 5: Casablanca, compassos 176-178.  
Uso de utensílios para produção de trêmolo  
(dois ventiladores de mão) .....42
- Exemplo n. 6: Tarots, 2º mvt. - *La Papesse*, compassos 15 e 16.  
(Trêmolo produzido com os dedos polegar e indicador alternados,  
aos moldes de um plectro) .....43
- Exemplo n. 7: Pictures at an Exhibition, 8º mvt. - *Cum mortuis in  
lingua mortua*, 8º compasso.  
(Trêmolo produzido com o dedo mínimo, “*dedilho*”).....44
- Exemplo n. 8: Koyunbaba suite. Indicação da *scordatura*  
utilizada para sua execução, presente no início da obra .....47
- Exemplo n. 9: Paisaje Cubano con Campanas. Início do 3º sistema.  
(Uso do recurso *scordatura* sob uma perspectiva de expressão musical  
e extensão mecânica de execução) .....48
- Exemplo n. 10: Harpa Eólia. 1º sistema.  
(*Scordatura* como: 1 - agente ativo na mecânica do instrumento,  
2 - recurso que modifica uma das características primordiais  
do violão, a de instrumento tonal) .....49
- Exemplo n. 11: *Three Inventions*. 3º mvt, módulo 10, p. 24.  
(Trêmolo com a polpa do dedo – “*sonido velado*”).....56
- Exemplo n. 12: *Three Inventions*. 2º mvt, 6º sistema, p. 22.  
(Trêmolo em “*dedilho*” com o dedo indicador atuando como uma palheta).....57

- Exemplo n. 13: *Three inventions*. 2º mvt, início do 3º sistema, p. 22.  
 (Trêmolo em notas simultâneas - com os dedos médio e indicador atuando como palhetas, nas cordas 5 e 6) .....58
- Exemplo n. 14: *Three inventions*. 2º mvt, 8º sistema, p. 21.  
 (Trêmolo “percutido” - com os dedos polegar e mínimo sobre o tampo do instrumento) .....59
- Exemplo n. 15: Casablanca, compassos 176-178.  
 Uso de utensílios para produção de trêmolo (dois ventiladores de mão) .....60
- Exemplo n. 16: Tarots, 2º mvt. - *La Papesse*, compassos 15 e 16.  
 (Trêmolo produzido com os dedos polegar e indicador alternados, aos moldes de um plectro) .....61
- Exemplo n. 17: Pictures at an Exhibition, 8º mvt. - *Cum mortuis in lingua mortua*, 8º compasso.  
 (Trêmolo produzido com o dedo mínimo, “dedilho”).....62
- Exemplo n. 18: Koyunbaba suite. Indicação da *scordatura* utilizada para sua execução, presente no início da obra .....64
- Exemplo n. 19: Paisaje Cubano con Campanas. Início do 3º sistema.  
 (Uso do recurso *scordatura* sob uma perspectiva de expressão musical e extensão mecânica de execução) .....66
- Exemplo n. 20: Paisaje Cubano con Campanas. Compassos 1-3, p. 2.  
 (Arpejos que podem ser articulados como trêmolo, “arpejo-tremolado”).....67
- Exemplo n. 21: Harpa Eólia. 1º sistema.  
 (*Scordatura* como: 1 - agente ativo na mecânica do instrumento, 2 - recurso que modifica uma das características primordiais do violão, a de instrumento tonal) .....68

## LISTA DE QUADROS

Ilustração 1 - Quadro de obras selecionadas e seus critérios de seleção .....	36
---	----

## SUMÁRIO

RESUMO .....	vi
ABSTRACT .....	vii
LISTA DE EXEMPLOS .....	viii
LISTA DE QUADROS .....	x
SUMÁRIO .....	xi
INTRODUÇÃO .....	13
CAPÍTULO I - REVISÃO DE LITERATURA .....	15
1.1 LITERATURA SOBRE TÉCNICAS ESTENDIDAS .....	16
1.2 LITERATURA SOBRE <i>SCORDATURA</i> .....	23
1.3 LITERATURA SOBRE TRÊMULO .....	25
1.4 LITERATURA SOBRE PEDAGOGIA DA PERFORMANCE .....	29
CAPÍTULO II - SELEÇÃO E APRESENTAÇÃO DAS OBRAS A SEREM UTILIZADAS .....	35
2.1 OBRAS QUE UTILIZAM O TRÊMULO .....	37
2.1.1 <b>Conceituação do trêmolo pelo viés tradicional</b> .....	37
2.1.2 <b>O trêmolo estendido</b> .....	38
2.1.3 <b>Three inventions (1979)</b> .....	39
2.1.4 <b>Casablanca (1995)</b> .....	42
2.1.5 <b>Tarots (1993)</b> .....	42
2.1.6 <b>Pictures at an Exhibition (1981)</b> .....	43
2.2 OBRAS QUE UTILIZAM <i>SCORDATURA</i> .....	45
2.2.1 <b>Conceituação da <i>scordatura</i> pelo viés tradicional</b> .....	45
2.2.2 <b>A <i>scordatura</i> estendida</b> .....	45
2.2.3 <b>Koyunbaba Suite (1985)</b> .....	46
2.2.4 <b>Paisaje Cubano con Campanas (1986)</b> .....	48
2.2.5 <b>Verdades (1980)</b> .....	49
CAPÍTULO III – APLICAÇÃO PEDAGÓGICA DO TRÊMULO E DA <i>SCORDATURA</i> ESTENDIDAS .....	51
3.1 DIFICULDADES QUE ENVOLVEM O ESTUDO DE TÉCNICAS ESTENDIDAS .....	52
3.2 LIMITAÇÕES APRESENTADAS PELOS MÉTODOS VIGENTES .....	53
3.3 OBJETIVOS DO ENSINO DA <i>SCORDATURA</i> E DO TRÊMULO ESTENDIDOS .....	54
3.4 O ENSINO .....	54
3.5 O ENSINO DO TRÊMULO ESTENDIDO .....	55
3.5.1 <b>Trêmolo em Three inventions</b> .....	56
3.5.2 <b>Trêmolo em Casablanca</b> .....	60
3.5.3 <b>Trêmolo em Tarots</b> .....	61
3.5.4 <b>Trêmolo em Pictures at an Exhibition</b> .....	62
3.6 O ENSINO DA <i>SCORDATURA</i> ESTENDIDA .....	63
3.6.1 <b><i>Scordatura</i> em Koyunbaba</b> .....	64
3.6.2 <b><i>Scordatura</i> em Paisaje Cubano con Campanas</b> .....	66
3.6.3 <b><i>Scordatura</i> em Verdades</b> .....	68

CONSIDERAÇÕES FINAIS .....	69
REFERÊNCIAS .....	72
ANEXO – PARTITURAS .....	77

## INTRODUÇÃO

A presente dissertação trata do ensino de dois recursos tradicionais do violão erudito, *scordatura* e trêmolo, sob a ótica de técnicas estendidas, a partir de repertório contemporâneo para violão. Foi selecionada para desenvolver o estudo dessas técnicas, com vistas à sua aplicação no ensino da performance musical, a produção dos últimos 35 anos da música ocidental.

O objetivo é apontar caminhos de aplicação pedagógica desses recursos a instrumentistas que já os dominam pelo seu viés tradicional, contribuindo para os estudos relacionados ao ensino do violão contemporâneo.

A escolha dos recursos de *scordatura* e trêmolo ocorreu a partir da seguinte premissa: apesar de já haver um aparato conceitual e um corpo teórico que estabelece uma “escola tradicional do violão”, constatou-se empiricamente que a morfologia dos instrumentos e de suas técnicas de composição e execução ainda se apresentam em franco processo de desenvolvimento nos séculos XX e XXI. Após o início da pesquisa, foram encontrados trabalhos que corroboram a hipótese inicial, justificando desse modo, o estudo dos recursos elencados acima, sob a perspectiva de técnicas estendidas.

O quadro teórico adotado para a escolha da terminologia técnica *estendida* apoia-se principalmente na produção de pesquisadores como a contrabaixista Sonia Ray (2010), que desenvolve trabalhos nas áreas da pedagogia da performance musical, estudando as interações existentes entre compositores e performers, produção contemporânea para música de câmara e metodologias de ensino de técnicas estendidas ao contrabaixo; de Cleuton Batista (2009), clarinetista que desenvolve trabalhos relacionados ao ensino e à execução de técnicas estendidas no repertório contemporâneo por meio da interação entre instrumentos acústicos e recursos tecnológicos computacionais; de Reiko Ishii (2005) pianista que desenvolve estudos na área da performance instrumental contemporânea, centralizando suas discussões sobre técnicas estendidas ao piano; e de Eliane Tokeshi (2003), violinista que tem pesquisado materiais didáticos que contém técnicas estendidas ao violino, bem como a produção de música brasileira que faz uso destas técnicas. Os trabalhos destes autores serão discutidos com maior profundidade na revisão de literatura.

A metodologia escolhida inclui a revisão da literatura somada a uma análise de trechos de obras que apresentam a *scordatura* e o trêmolo sob o viés de técnicas estendidas e sua aplicação no ensino do violão. Assim, o trabalho foi estruturado em três capítulos: revisão

de literatura; seleção e apresentação das obras contendo os recursos *scordatura* e trêmolo sob o viés estendido; análise e aplicação da *scordatura* e do trêmolo no ensino do violão.

No Capítulo I, a literatura mostrou que são escassos os estudos sobre os recursos de *scordatura* e trêmolo, bem como as fontes que tratam do ensino destes por um viés de técnicas estendidas. Em contrapartida, está mais avançada a literatura sobre técnicas estendidas de forma mais abrangente. Foram, então, incluídos trabalhos de pesquisadores que buscaram definir seu conceito e localizar sua gênese, com o intuito de melhor determinar uma aplicação pedagógica para seu ensino.

No Capítulo II, são apresentadas as obras e trechos de obras selecionadas, concomitante a uma breve biografia de seus compositores. O material apresentado obedeceu aos seguintes critérios para sua seleção: conter uma das duas técnicas, *scordatura* ou trêmolo; ser parte do repertório contemporâneo produzido nos últimos 35 anos; as peças terem sido escritas para violão solo ou câmara; as peças não apresentarem caráter de “estudo para violão”. As obras selecionadas são: *Three inventions*, de Reginald Smith Brindle; *Casablanca, a place a story and a kiss*, de Jaime Zenamon; *Tarots - 2º mvt.- La Papesse*, de Tomás Marco; *Pictures at an Exhibition - 8º mvt.- Cum Mortuis in Lingua Mortua*, arranjo de Kazuhito Yamashita; *Koyunbaba Suite*, de Carlo Domeniconi; *Paisage cubano con campanas*, de Leo Brouwer e *Verdades - 1º mvt. – Harpa eólia*, de Márcio Côrtes. Uma exposição dos recursos estendidos, correlacionando-os às técnicas tradicionais, também integra o capítulo.

O Capítulo III contém a análise das obras selecionadas no Capítulo II e uma aplicação pedagógica que pretende servir de guia para professores de performance musical no ensino dos recursos de *scordatura* e trêmolo sob o viés de técnicas estendidas. Procurou-se levantar obras exemplares na extensão dessas técnicas a partir dos recursos do violão erudito. Espera-se ter firmado uma posição que entende serem essas, extensões de técnicas tradicionais, em um movimento que não implica ruptura, mas sim, formulação qualitativamente nova, com raízes na história do violão.

CAPÍTULO I

REVISÃO DE LITERATURA

Este capítulo apresenta revisão de literatura sobre técnica estendida, trêmolo e *scordatura* no repertório do violão e sua pedagogia. A revisão permitiu uma visão de conjunto sobre o objeto, exigindo que se organizasse em sessões o material levantado: 1) revisão sobre técnicas estendidas, 2) revisão sobre *scordatura*, 3) revisão sobre trêmolo, 4) revisão sobre pedagogia da performance - com ênfase no ensino de técnicas estendidas e sua relação com o violão.

### 1.1 LITERATURA SOBRE TÉCNICAS ESTENDIDAS

O estudo de técnicas específicas de composição e execução instrumentais tem sido incentivado por pesquisadores brasileiros e estrangeiros ao longo da última década, sobretudo, ao que se refere às denominadas técnicas estendidas ou *extended techniques*. O termo, “[...] comumente usado para descrever uma técnica não usual de se executar um instrumento [...]” (ISHII, 2005, p. XI), tem sido traduzido para língua portuguesa de diversos modos. Pesquisadores como Tokeshi (2005), Queiroz (2010), Pontes e Póvoas (2010), Almeida e Batista (2007), Branco (2006), Onofre e Alves (2010), Biaggi, Kubala e Tokeshi (2010) e Paulinyi (2010), adotaram como *técnicas expandidas* sua tradução. Carinci, Oliveira e Ray (2010), Daldegan (2009), Freitas (2010), Stefan (2010) e Toffolo (2010) adotaram, por sua vez, o termo *técnicas estendidas*.

A pesquisadora e contrabaixista Sonia Ray (2011) afirma que o principal ponto de conflito acadêmico sobre o assunto se dá no momento em que se busca definir se “[...] ‘estendidas’ são ‘técnicas inovadoras’ ou ‘técnicas tradicionais que evoluíram’ até se transformarem em uma nova técnica” (RAY, 2011, p. 5). Também afirma ser mais significativo registrar os diferentes pontos de vista da produção atual acadêmica em relação ao assunto do que definir o termo com exatidão. Quanto à grafia e tradução do termo para a língua portuguesa, a autora demonstra uma preocupação em relação ao uso indiscriminado das duas traduções por pesquisadores brasileiros, propondo que os artigos enviados à revista *Hodie* adotassem a terminologia técnicas *estendidas* por acreditar haver uma discrepância conceitual entre as duas traduções. De acordo com Ray (2011)

O verbo estender, que vem do latim *extendere*, e nos leva a intuir a grafia de estendida com ‘x’. Entretanto, como tantas outras palavras com origem no latim, não se manteve o prefixo original na ortografia brasileira. Ainda assim, não significa que expandir seja o substituto natural de estender. O verbo ‘expandir’ seria bem mais próximo da idéia de uma técnica tradicional em processo de expansão, mas não engloba, a meu ver, todas as visões sobre o tema [...] (p. 5).

Desse modo entende-se que a autora faz uma diferenciação entre expandir e estender. De acordo com o dicionário Houaiss (2004, p. 28), *expandir* significa “*tornar-se mais largo, amplo*” enquanto que *estender* significa “*ampliar, prolongar-se*”. Apesar de a primeira significação do termo *extend* remeter-se a “*ampliar*” (PARKER e STHAEL, 2010, p. 174) - e este adjetivo ser pertinente a ambas as palavras - sua segunda definição é “*estender-se*”. Por seu turno, a palavra *estender* é sinônimo de *desenvolver*, que significa, entre outras acepções, “*fazer progredir*” (HOUAISS, 2003, p. 159), e *progredir* significa “*avançar, modernizar-se*” (HOUAISS, 2003, p. 423).

Ou seja, acredita-se que a proposta de uso do termo *estendido* é pertinente na medida em que justifica uma tradução direta do inglês, sobretudo, por seu sinônimo ligar-se à palavra *progredir*, esta não se ligar à palavra *expandir* e *expandir* não se ligar a *estender*. Outro fator relevante é que a palavra *progredir* pode estar associada a um pensamento no qual as técnicas estendidas possuem uma forte ligação histórica com a produção de caráter vanguardista, sendo entendidas como resultantes de processos que buscam a reformulação de paradigmas estético-musicais obtidos através da reelaboração de técnicas tradicionais (ISHII, 2010).

A falta de uma definição precisa e taxativa do conceito embutido no termo *extended techniques* constitui um problema para o qual pesquisadores brasileiros e estrangeiros têm buscado resoluções - embora encontre certo ponto pacífico ao ser classificado como “tudo aquilo que não é tradicional”. No entanto, constata-se que a diversidade de interações que podem vir a caracterizar uma extensão técnica constitui um agente complicador para sua definição. A incorporação de gestos cênicos na performance instrumental ou os processos de deslocamento de contextos musicais<sup>1</sup> são exemplos de práticas contemporâneas que dificultam uma noção precisa sobre o que de fato caracteriza uma *técnica estendida* - uma vez que critérios de validação consensual para essas práticas não foram encontrados na produção da literatura acadêmica sobre o assunto.

À parte as discussões acerca de uma definição precisa e taxativa do termo, trabalhos como dos violonistas Robert Lunn (2010), David Hawkins (2009), Thiago Colombo de Freitas (2010) e do filósofo Everaldo Skrock (2007) ilustram o pensamento de que técnicas estendidas são recursos musicais “inovadores”, ou seja, aqueles que não estão necessariamente vinculados a uma extensão da técnica tradicional – por vezes compreendido também pelo termo *efeito*.

---

<sup>1</sup> Como a performance executada pelo Kronos Quartet de *Foxy lady*, um rock composto pelo guitarrista Jimmy Hendrix.

Porém, nesta revisão de literatura, por necessidade de delimitação do tema, serão considerados apenas os trabalhos em que se pôde identificar uma posição científica que estabelece a ideia de que recursos mecânicos ou composicionais dos instrumentos se estendem também a partir de técnicas tradicionais, as quais são geralmente modificadas para atender a necessidades musicais geradas em determinado período histórico. São esses os trabalhos de Carinci, Oliveira e Ray (2010), Batista (2009), Ishii (2005), e Tokeshi (2003). Sendo o pensamento desses autores o que corrobora a proposta desta dissertação, passa-se então a adotá-lo como quadro teórico que justifica o ensino de recursos tradicionais do violão, como a *scordatura* e o trêmolo, por um viés estendido. Aliadas aos trabalhos desses autores são arroladas, abaixo, referências que também contribuem para justificar o pensamento exposto.

Ao estudar a obra “*Variações Opcionais*” de Guerra-Peixe, a pesquisadora e violinista Eliane Tokeshi afirma que “Recursos considerados tradicionais, como harmônicos, *pizzicato* e *vibrato*, quando tratados de forma não convencional, também são objetos de estudo de técnica expandida” (2003, p. 53). O resultado da pesquisa que desenvolveu em parceria com a autora Copetti (2005), sobre obras de compositores brasileiros para violino, também mostra que fora encontrado nas peças desses compositores um número expressivo de recursos tradicionais utilizados de modo não tradicional - os quais as autoras classificam como “efeitos” (TOKESHI e COPPETTI, 2005, p. 318-319).

De acordo com Batista (2009), criou-se um mito que teima em afirmar serem as técnicas estendidas apenas “efeitos” (aqui, diferente do conceito apresentado por Tokeshi) e que, de forma alguma, têm relação com as técnicas instrumentais tradicionais. Segundo ele, apoiado em Richards “as técnicas estendidas, de fato, são exatamente o que o termo quer dizer, extensões das técnicas convencionais ou tradicionais” (RICHARDS, 2001, apud BATISTA, 2009, p. 13).

Ishii (2005) estudou as técnicas estendidas no repertório para piano e afirmou que estas possuem uma ligação direta com a técnica tradicional de instrumentos. Em sua tese, a autora aponta que, “Essas novas técnicas em instrumentos tradicionais não são simples invenções do século XX, mas sim, extensões de técnicas tradicionais, como abafadores, harmônicos, glissandos e sons percussivos, estabelecidos na música do século XIX” (ISHII, 2005, p. 8). Também elenca as técnicas estendidas como principal agente representativo das mudanças estéticas e musicais que permeiam a música do século XX, mudanças intimamente relacionadas ao papel do timbre na construção musical. De acordo com Ishii (2005, p. 7). “A cor tornou-se um fator essencial no desenvolvimento de todas as artes durante o século XX”.

A pesquisadora e violoncelista Ashley Sandor Sidon (2004) desenvolveu um trabalho sobre as técnicas estendidas no repertório para instrumentos de cordas friccionadas, dando ênfase ao violoncelo. Estudou a produção de novos recursos técnicos nos instrumentos, de modo a relacioná-los com as técnicas estendidas, entendendo que existe uma continuidade de desenvolvimento. Alguns exemplos são a intervenção vocal na música de caráter puramente instrumental e algumas técnicas de percussão; e também extensões de recursos tradicionais, como o uso do arco, os harmônicos e o *pizzicato*. Segundo Sidon (2010, p. 40) “Embora os harmônicos não sejam considerados uma invenção do século XX, subsequentes expansões ocorrem neles”.

O pesquisador e contrabaixista Fausto Borém (2003) escreveu sobre as interações musicais entre a MPB e a música erudita, estudando a performance desses gêneros no contrabaixo e no piano. Borém diz que a interação entre esses estilos propicia o desenvolvimento de novas técnicas instrumentais e a ampliação das práticas de performance. Em seu trabalho, na descrição da metodologia, afirma que por meio de experimentação ao contrabaixo buscou emular sons que notoriamente não pertencem à gama timbrística de seu instrumento, como o som de instrumentos harmônicos (violão e harpa), bem como instrumentos de percussão (cuíca, berimbau, etc.) (BORÉM, 2003). Essa atitude exploratória caracteriza uma extensão na técnica de seu instrumento, revelando novas sonoridades obtidas através de recursos ligados à tradição do contrabaixo.

Para o compositor e violonista carioca Arthur Kampela, as técnicas estendidas também encontram sua origem e desenvolvimento na manipulação do material musical de caráter tradicional. Em sua palestra, na ANPPOM (2011), Kampela discorreu sobre seu processo de composição e evidenciou sua posição filosófica em relação às técnicas estendidas, exemplificando que, por trás da criação de seus estudos percussivos para violão solo, encontrava-se a manipulação do recurso de ligado, onde a mão esquerda o executaria sozinho, libertando a mão direita para trabalhar outras técnicas, simultaneamente. Os ligados executados dessa maneira, para soarem de forma bem perceptível quando em sentido ascendente, precisariam ser “golpeados” no braço do instrumento, transformando-se qualitativamente em um ligado que soa diferente do som tradicional do recurso. Passa a ser entendido dessa maneira como *tapping*, ou seja, uma “[...] técnica na qual as notas são percutidas na escala do instrumento tanto com os dedos da mão esquerda quanto da direita, freqüentemente usada em guitarra” (LIMA, 2007, p. 2).

No que se refere à sua composição chamada *Exoskeleton* (que significa o esqueleto externo dos insetos), Kampela afirma exportar a “técnica de *tapping*”<sup>2</sup> para o contexto morfológico da viola, ampliando-o. Para ele, a ideia por trás dessa troca é a de provocar uma ruptura motora com a técnica esperada do instrumento, permitindo tocar e ouvir os sons dos instrumentos de uma nova maneira. Segundo Kampela<sup>3</sup> (2008): “[...] Você pode ouvir sons de *pizzicato* tocados em uma velocidade nunca antes ouvida na música tradicional para viola. Desse modo, essa música só pode ser tocada por um violonista [...]”. Além da extensão na performance musical, em que um violonista passa a tocar uma música escrita para e em uma viola de concerto, nesta afirmação também fica explícito o uso de um recurso tradicional da literatura da viola (*pizzicato*), de forma diferenciada do seu uso tradicional, sendo assim, compreendido como técnica estendida.

A fim de ressaltar o caráter histórico em relação ao tema e às transformações musicais de instrumentos - ação que tem como intuito atender a realização de novas estéticas musicais - apresenta-se o trabalho de alguns autores.

Os pesquisadores Carinci, Oliveira e Ray enfatizam que as fronteiras entre técnica tradicional e estendida são dinâmicas e por isso podem ser incorporadas, com o passar do tempo, como técnica convencional. Afirmam que a transformação de uso estendido para convencional se deve a alguns fatores: melhoria na construção dos instrumentos, incorporando tendências musicais contemporâneas; pesquisa e ensino dessas técnicas, absorvidas pelas novas gerações de músicos; produção dos compositores e músicos, que propõem novas formas de tocar o instrumento. (CARINCI, OLIVEIRA, RAY, 2010, p. 95).

Já para o alaudista e pesquisador Roger Burmester, o avanço e desenvolvimento de pesquisas sobre as propriedades acústicas do som podem originar suporte teórico e ideológico, a fim de que novos instrumentos musicais sejam criados, adaptados e experimentados para melhor expressarem determinados ideais sonoros - como ocorreu quando a estética do classicismo greco-romano (no ambiente da criação da ópera, por exemplo) assim o exigiu. Diz o autor: “a geração de instrumentistas virtuosos que floresceu neste contexto levou ao extremo a exploração e o desenvolvimento dos efeitos idiomáticos peculiares aos novos instrumentos” (BURMESTER, 2010, p. 934). Essa situação demonstra o caráter histórico da transmutação de recursos tradicionais e de performances de músicos, a fim de atender a necessidades musicais de períodos diversos. Desse tipo de prática são geradas

---

<sup>2</sup> Na produção de Kampela o *tapping* é empregado de forma extremada, estendendo-se a golpes que produzem sons percussivos não somente no espelho do instrumento mas por todo seu corpo. Relaciona-se muito mais à técnica do violão denominada por *tâmbora* do que àquela utilizada na guitarra elétrica.

<sup>3</sup> Vídeo disponibilizado na internet.

extensões composicionais e mecânicas, compreendidas e nomeadas em seu texto como “efeitos”.

Em concordância com Burmester, com relação ao desenvolvimento dos instrumentos e de suas transformações, Kampela (2009) explica em vídeo disponibilizado na internet que desconstruir instrumentos é entender que os mesmos têm um propósito histórico, que sua morfologia, a maneira como são construídos, servem para comple(men)tar uma certa maneira de se executar. Afirma também que muitas outras maneiras de execução foram descobertas no processo de construção de instrumentos.

Skrock (2007) produz um texto acerca do violão preparado, comparando-o ao piano preparado de Cage, no intuito de apontar as diferenças estéticas pertinentes ao universo sonoro de ambos, apesar do uso de uma mesma terminologia para lhes referir. Discute a influência exercida por Henry Cowell sobre Cage no surgimento do piano preparado, conceitua o termo, aponta os traços de extensão musical do recurso e desenvolve uma discussão acerca da função dos instrumentos ao longo da história, no sentido de se modificarem para atender às demandas musicais geradas em seu próprio tempo. De acordo com Skrock (2007, p. 3) “Os instrumentos musicais nascem e evoluem de forma não muito diferente da dos outros objetos da cultura material: respondem a uma necessidade - prática ou estética - e vão sendo modificados de modo a melhor corresponder a elas”.

Em uma passagem de seu livro sobre instrumentos musicais, o pianista Luís L. Henrique (2004), afirma que a transformação de instrumentos e da técnica instrumental também está intimamente relacionada ao trabalho de *luthiers*. De acordo com Henrique (2004, p. 22) “Depois do séc. XVII os instrumentos obedecem a determinados padrões standardizados (uniformização dos teclados do órgão, cravo, piano, etc.) fator decisivo para o desenvolvimento da técnica instrumental”.

Por estes autores podemos vislumbrar alguns pontos: o primeiro é que a concepção de novas técnicas de composição e execução instrumentais também se apóia em um caráter material específico inerente à música, qual seja, os instrumentos musicais (e suas conseqüentes transformações históricas). Outro ponto é que uma delimitação temporal se faz necessária para melhor classificação do termo *técnicas estendidas*. Com isso espera-se garantir o caráter contemporâneo<sup>4</sup> inerente ao termo, de modo a validá-lo e relacioná-lo a um tema que diz respeito à criação de novidades técnicas e/ou composicionais. Desse modo, para

---

<sup>4</sup> A palavra “contemporâneo” aqui se refere a uma ideia de *atualidade*. Todos os períodos da história já experimentaram esse caráter de atualidade, tornando-se, depois, tradição. Assim, a palavra não se refere especificamente à produção musical pós 1945.

esta dissertação adotou-se como critério de delimitação histórica a produção dos últimos 35 anos da música ocidental.

Pôde-se perceber que o desenvolvimento das técnicas estendidas ao longo dos séculos XX e XXI ocorre nos campos da composição e da performance musicais, sendo possível um pensamento para sua classificação a partir de duas situações: deslocamento de contextos (composição e performance) e extensões de ordem mecânica (execução instrumental).

No campo das *extensões de ordem mecânica*, a técnica estendida surge pela busca de novos timbres, por exemplo, pela incorporação de objetos na execução instrumental<sup>5</sup>; ou ainda, através de colaborações entre compositores e performers, no intuito de ampliação de repertório.

No campo *extensão por deslocamento de contexto*, identificaram-se diversas situações em que as técnicas estendidas surgem: através da intervenção vocal na música de caráter puramente instrumental; da incorporação de recursos cênicos no ato performático *instrumental*; da imbricação de gêneros musicais ou de estéticas pertencentes a períodos históricos divergentes; da tentativa de superar a morfologia acabada/fechada dos instrumentos e da incorporação de aparatos tecnológicos computacionais na execução de instrumentos acústicos (*live-eletronics*).

Notou-se assim que as colaborações entre compositores e performers na ampliação de repertório, a busca por novos timbres, a transformação de instrumentos musicais e a prática da composição musical comprometida com a ruptura ou reformulação de padrões pré-estabelecidos (exercida por compositores ou intérpretes-compositores), são importantes agentes de desenvolvimento de técnicas estendidas. A partir desses processos, as interações e buscas musicais ocorrem, remodelando os recursos e o material sonoro a fim de atender a experiências estéticas qualitativamente diferentes daquelas existentes no aparato conceitual tradicional, possibilitando a extensão nos campos da composição e da técnica mecânica dos instrumentos como resultante dessa busca.

Desse modo, entende-se nesta dissertação que o termo *técnica estendida* não se limita somente à questão mecânica que aponta uma nova maneira de execução instrumental por parte de um intérprete, mas sim, que o termo se refere a todo um aparato contextual e composicional que abrange, também, o fazer mecânico, a execução física de uma obra. Sobretudo, compreende-se que o termo traz em si um conceito sobre a criação de novas

---

<sup>5</sup> Como ventiladores de mão na obra *Casablanca*, de Jaime Zenamon, ou uma colher para a execução de um trêmolo estendido na obra *Percussion Study n. 2*, de Arthur Kampela.

técnicas de execução e composição apoiadas na transformação dos recursos tradicionais dos instrumentos, desenvolvidos a partir de processos previamente arrolados nesta revisão.

## 1.2 LITERATURA SOBRE *SCORDATURA*

Foram elencados para esta dissertação cinco trabalhos que contemplam o recurso *scordatura* na perspectiva estendida e tradicional, a fim de se estabelecer o estado da arte sobre o assunto.

O violonista e pesquisador Rafael Garcia Borges (2007) apresenta um estudo voltado à transcrição musical, frisando a importância do uso da *scordatura* nesse processo. Apoiado nos textos de Campbell e Boyden, define o conceito tradicional de *scordatura* como aquele que designa uma afinação a qual se utiliza de um conjunto de alturas diferente daquelas consideradas as convencionais de determinado instrumento de corda, podendo ainda ter como resultante desse processo a ampliação da tessitura, a exploração de novos timbres, sonoridades e possibilidades harmônicas alternativas, além de propiciar que se imite a textura de outros instrumentos (CAMPBELL, 2004, p. 277 e BOYDEN, 2001, p. 290, apud BORGES, 2007, p. 20). O autor ainda escreve sobre diversos tipos de *scordature*, surgidos no desenvolvimento do repertório renascentista e barroco para instrumentos de cordas dedilhadas, e afirma que “A prática da *scordatura* remonta a meados do séc. XVI” (2007, p. 21), confirmando que o recurso é, há muito, idiossincrático no violão. Isto possibilita notar o desenvolvimento da *scordatura* a fim de atender necessidades musicais de cada época, incluindo, o aumento de repertório para o violão no início do séc. XX. Por fim, o autor apresenta a transcrição de uma obra do alaudista Silvius Leopold Weiss, no intuito de ilustrar o processo de adaptação, ao violão moderno, da música escrita para alaúde barroco por meio do uso de *scordatura*.

O violonista Fernando A. Rodrigues (2007) apresenta um estudo sobre a obra *Verdades*, do compositor Márcio Côrtes. Com relação ao primeiro movimento, *Harpa eólia*, Rodrigues não afirma que a *scordatura* apresenta-se como técnica estendida, muito embora a descrição do tratamento empregado neste recurso conduza a um pensamento sobre extensão técnica. O autor exemplifica que o afrouxar da tarraxa de uma corda, enquanto uma nota soa, sem deixá-la interromper-se, é o que especificamente caracteriza um procedimento distinto das técnicas tradicionais do violão (2007, p. 03). Complementa sua análise dizendo que as frequências das notas alteradas por essa *scordatura* enriquecem as possibilidades sonoras do instrumento. Isso se dá por meio da produção de novos harmônicos que ampliam a textura “[...] gerando um estranhamento na escuta devido ao batimento das frequências” (2007, p.

04). Esses batimentos ocorrem pela alteração da afinação em quartos de tom, possibilitando um flerte composicional com o microtonalismo. No entanto, a característica da afinação no início da peça, apresentando quartos de tom, não justifica que a obra seja microtonal, pois, em seu fim, a *scordatura* atinge dois quartos de tom, gerando um semitom, descaracterizando o microtonalismo.

O violonista e pesquisador Daniel de Lima (2007) escreve sobre *Paisaje Cubano con Campanas*, de Leo Brouwer. A obra é analisada com enfoque em sua estrutura composicional, muito mais do que nas técnicas de execução. No entanto, estão presentes na análise (além do elemento minimalista) os seguintes recursos estendidos: *tapping*, *pizzicato alla Bártok*, e *scordatura*. Ao mencionar o último, o autor diz que “A música começa com a sexta corda afinada em fá e posteriormente há uma *scordatura* para mi” (2007, p. 04). Apesar de não se ater em explicações a respeito da execução do trecho citado, torna-se claro que a maneira de se conseguir afinar a sexta corda em mi, uma vez afinada um semitom acima, só é possível de se obter através da descrição mecânica apontada anteriormente no texto de Rodrigues.

O violonista Gilberto Stefan (2010) faz uma reflexão a respeito das técnicas estendidas no repertório do violão contemporâneo, apresentando o gesto cênico, a fricção de musicalidades, a composição que trabalha com a mistura de gêneros musicais escritos em momentos históricos diferentes e o recurso de *scordatura*, como procedimentos técnicos de extensão nos campos da execução e composição musical. Trata da questão histórica inerente às técnicas estendidas ao discutir sobre a necessidade de se delimitar uma faixa de tempo que proteja e valide o significado do termo - com relação à incorporação de novos recursos no seio da história - bem como apresenta um panorama do desenvolvimento da *scordatura* ao longo dessa, conceituando o termo pelo seu viés tradicional e estendido.

Por fim, apresenta-se a revisão sobre o trabalho do violonista e pesquisador Marcus Vasconcelos. Através da análise de algumas de suas obras o autor busca demonstrar que a *scordatura* é um recurso importante para a ampliação das possibilidades expressivas do violão contemporâneo. O trabalho ainda apresenta um panorama histórico do uso desse recurso e a sua influência no desenvolvimento musical de várias épocas; uma discussão sobre o idiomatismo instrumental, que serve como referencial teórico para justificar o aumento de expressividade no violão; além de frisar a influência da música popular na expansão da técnica e da música erudita. Vasconcelos (2002) afirma que a utilização recente de novas afinações no violão tem motivações distintas. No contexto da música erudita é resultado das experimentações e da mudança de orientação por que vem passando a música contemporânea

- em relação ao papel do timbre e à busca por novas linguagens e sonoridades. Na música popular, o desenvolvimento de novas *scordature* “[...] tem raízes na música havaiana, no *blues*, que influenciou várias gerações, e na mais recente onda da *new age* e suas ramificações”. (VASCONCELOS, 2002, p. 61). Em nenhum momento o termo técnicas estendidas (ou similar) é apresentado em sua dissertação, no entanto, ao denominar como “efeitos” as novas possibilidades de afinação empregadas na música contemporânea, o autor aproxima-se da temática em pauta neste trabalho.

### 1.3 LITERATURA SOBRE TRÊMOLLO

Neste momento apresenta-se o estado da arte em relação ao trêmolo. São apontados trabalhos que conceituam este recurso idiomático pelo seu viés tradicional, bem como aqueles que demonstram um entendimento de ordem de extensão técnica. Procura-se, ainda, evidenciar algumas contradições na classificação do termo.

O violonista espanhol Emílio Pujol define o trêmolo tradicional como um “procedimento que permite a continuidade de um desenho melódico mediante a repetição regular e rápida de cada nota” (1956, p. 98). Também se refere à técnica de *dedilho* - conhecida por oferecer uma textura em trêmolo - como “*movimento alternado de dois dedos*” (1956, p. 90).

Corroborando a definição de Pujol sobre o trêmolo aos moldes tradicionais, o pesquisador e violonista Daniel Wolff afirma que “[...] cada nota de uma melodia é repetida várias vezes rapidamente, criando parcialmente a ilusão de notas longas sustentadas por um espaço de tempo maior” (2000).

O violonista e professor Michael Stimpson relata que “O trêmolo é outra técnica que aparece tanto no violão flamenco como no clássico. Não obstante, o trêmolo empregado na música flamenca contém uma nota adicional que se toca com o dedo indicador” (1993, p. 264). Acerca da execução tradicional do trêmolo no gênero de música clássica, o autor diz que “O modelo normal consiste em que o polegar toque as notas graves e que os dedos anelar, médio e indicador toquem a mesma nota em uma corda mais aguda [...]” (1993, p. 194).

Em dissertação o pesquisador e violonista Eduardo Meirinhos escreve sobre os 12 estudos para violão solo de Heitor Villa-Lobos. Especificamente na análise do Estudo n. 11, o autor refere-se a uma maneira peculiar pela qual o compositor tratou um arpejo:

Na seção a1 ocorre a reexposição modificada da primeira seção. Nota-se grupos de seis quiálteras, onde a fundamental da tônica aparece em cinco cordas diferentes;

soando as três primeiras em uníssono ocorre o fato de um movimento de arpejo resultar efetivamente em trêmolo (MEIRINHOS, 1997, p. 264).

Embora o texto não trate especificamente sobre técnicas estendidas, aproximações com relação a este tema ocorrem no momento em que é descrita a execução de um arpejo que resulta “efetivamente em trêmolo”. Entende-se assim que este procedimento trata da reformulação de um recurso tradicional, compreendendo-o nesta dissertação como trêmolo estendido.

O compositor e violonista Robert Lunn (2010) não considera o trêmolo uma técnica estendida (e sim, uma técnica tradicional) e apresenta diversas maneiras mecânicas de executá-lo em concordância com as propostas de digitação de Stimpson. Ao discutir o Estudo n. 11 de Heitor Villa-Lobos – ao qual se refere em sua tese por estudo número 7 (sic.) – corrobora Meirinhos sob o efeito de trêmolo gerado pela execução da nota mi<sup>4</sup> em três cordas consecutivas. Em outros momentos, apresenta o trêmolo de forma diversa ao seu uso tradicional, classificando essas novas maneiras de execução como “efeitos de trêmolo” (2010, p. 27) e não uma técnica estendida. É importante salientar que essa postura difere da mencionada no início deste capítulo, referente ao pensamento sobre um desenvolvimento das técnicas estendidas em relação às técnicas tradicionais.

No âmbito do trêmolo como “efeito”, apresentam-se diversos tipos: aqueles obtidos pela fricção da polpa dos dedos (*sonido velado*) - apontado no texto como a execução de acordes feita pelo dedo polegar, em sentido paralelo aos trastes; trêmolos em efeito percussivo de tãmbora; e o “*trêmolo na madeira do violão*” (2010, p. 23) - para ser tocado percutindo as unhas em um local impreciso de execução, provavelmente no aro do violão pela descrição do som emitido (som brilhante).

O uso de rasgueado flamenco como agente mecânico na produção do trêmolo em acordes também é contemplado na tese do autor. Segundo Lunn (2010, p. 55), “Edith Lejet anotou o rasgueado em sua música, *Couleurs*, usando uma articulação de trêmolo e indicando que isso poderia ser executado como um rasgueado”.

Com relação ao uso de objetos, é apontada a possibilidade de se obter o trêmolo através da fricção de colheres de chá nas cordas, com vigor da mão direita, enquanto define as notas pela pressão da esquerda sobre o espelho. O uso de plectros também é mencionado, na execução de notas isoladas em textura monofônica. O autor salienta que esta também não é uma maneira usual de se conseguir o trêmolo no violão erudito, uma vez que o plectro não faz parte do recurso idiomático dessa linguagem nem da técnica mecânica de um violonista erudito.

Stefan (2010) apresenta um estudo sobre o trêmolo na perspectiva de técnicas estendidas. Aplicações recentes são comparadas a tradicionais de forma a demonstrar a mudança do recurso ao longo da história, todavia com ênfase na transição entre os séculos XX e XXI. Também são listadas e detalhadas as recentes aplicações do trêmolo de modo a servirem como fonte de referência para compositores e intérpretes que busquem explorá-las com maior profundidade no fazer musical contemporâneo.

Ao mencionar a transcrição para violão da nona sinfonia de Dvorák, op. 95, feita pelo violonista Jorge Caballero, o autor se refere à execução de uma melodia por meio da aplicação das unhas aos moldes de um plectro – produzida pela alternância de um só dedo em uma só corda – para a execução de um trêmolo, técnica nomeada por *dedilho*. Por fim discorre sobre o emprego do *dedilho* por outra perspectiva, na execução de acordes em trêmolo, enunciando que esta técnica é divulgada no Brasil por IMALT (indicador, médio e anelar alternados) – recurso nomeado pelo violonista Alexandre Atmarama, músico que reivindica para si a invenção desta técnica, classificando-a como inédita.

Outra aplicação relatada é o emprego do trêmolo na execução de músicas (ou seções) escritas em característica de arpejo, definida no texto como “*arpejo-tremolado*”. Valem-se dos exemplos *Estudo n. 11*, de Heitor Villa-Lobos e *El Abejorro*, de Emílio Pujol, para desenvolver o pensamento.

O violonista e pesquisador Alejandro Lazo (2008) corrobora Pujol na definição mecânica do *dedilho*. Além disso, aponta que o emprego dessa técnica na contemporaneidade é diferenciado de seu uso na música do séc. XVI, o que confirma o viés tradicional comum à época, na execução de passagens escalares rápidas. Exemplifica o *dedilho* na execução de uma nota solo ou em blocos de notas, no qual, frequentemente, transforma-se ou é incorporado ao rasgueado.

O autor ainda descreve a possibilidade de um arpejo feito em uma única nota, gerando um intervalo em uníssono pela alternância de cordas. Segundo Lazo (2008, p. 27) “O performer estará, na realidade, tocando um arpejo de uníssono em cordas adjacentes, ou alternando esse uníssono em duas cordas consecutivas”. Exemplifica esse trêmolo com a nota *lá* apertada na sexta corda (quinta casa) e sua alternância com a quinta corda solta. É uma abordagem semelhante à descrita no processo de execução do Estudo nº 11 de Villa-Lobos por Meirinhos: uma mesma altura de nota articulada em cordas diferentes. É preciso salientar, no entanto, que o número de cordas envolvidas e a mecânica empregada na execução dos trechos diferem nesses dois exemplos. Somente a textura tremulante emitida é similar.

O violonista e pesquisador David Hawkins (2009) refere-se à execução do trêmolo pela alternância dos dedos polegar e indicador, considerando-a como um “efeito” de trêmolo e não um trêmolo estendido efetivamente. Aponta dois exemplos em que esta digitação pode ser empregada: primeiro, no uso da técnica em notas repetidas (como um *dedilho*), segundo, em notas alternadas em cordas diversas.

Por um olhar que explora utensílios na composição (mas que não visa efeitos percussivos), contempla-se o compositor Jaime Zenamon, cuja obra *Casablanca, a place a story and a kiss*, é discutida por Almeida e Mello (2007). Os autores a consideram importante por incluir procedimentos que levam à extensão do uso do recurso de trêmolo. Almeida e Mello (2007, p. 7) apontam que “o uso dos ventiladores, grande diferencial desta obra, é apresentado pelo primeiro violão, no compasso 38, com uma melodia de caráter modal, que se estende até o compasso 45”. Desse modo, fica evidenciado que até mesmo os recursos mecânicos tradicionais do instrumento podem e sofrem alterações ao longo do tempo, propiciando assim, a pesquisadores, material de estudo relacionado e incorporado à temática de técnicas estendidas.

A palavra *efeito* foi encontrada na revisão de literatura - Lunn (2010), Freitas (2010), Skrock (2007) - como um termo que classifica e engloba vários recursos, quando compreendidos como uma “técnica inovadora”. Este conceito se funde à própria ideia que define por “técnica estendida” recursos não ligados a uma tradição musical. No entanto, não se adota esta terminologia para classificar os recursos de trêmolo e *scordatura* a serem estudados nesta dissertação por algumas razões: tal como apresentado pelos autores que o utilizam, o termo *efeito* não abarca recursos estendidos, oriundos de técnicas tradicionais. Também se torna plausível a recusa da terminologia quando já existem pesquisadores como Batista (2009) apontando para o fato de terem os “efeitos” uma ligação com as técnicas tradicionais de instrumentos - o que o descaracteriza como pensamento relacionado exclusivamente a técnicas “inovadoras”.

Por fim, é importante salientar o seguinte: ainda que autores definam por “efeito” os “recursos considerados tradicionais [...] quando tratados de forma não convencional [...]” (TOKESHI, 2003, p. 53), acredita-se que a ampliação do conceito inerente a este termo não se justifica na medida em que outros termos já consolidados na história, como *scordatura* e trêmolo, são suficientes para abarcar e classificar como técnicas estendidas uma série de novos recursos criados - uma vez comprovada a relação do recurso estendido com o seu viés tradicional.

Ao se adotar a postura de que termos solidificados abarcam novos recursos, os diferentes tipos de recursos gerados, que possuem idiossincrasias diversas, não são subsumidos a uma mesma classificação genérica, que despreza essas mesmas idiossincrasias em nome de uma simplificação empobrecedora. Ao contrário, são acomodados e distribuídos pelas várias classificações já pré-estabelecidas, aumentando o cabedal técnico relacionado às técnicas tradicionais. Desse modo, acredita-se ser válido ampliar o conceito sobre a terminologia de técnicas *já solidificadas*, e não se sobrecarregar a taxonomia das técnicas estendidas por meio da adição de novos termos.

Em última análise, mesmo que se defenda a adoção do termo *efeito* para classificar recursos que *realmente* se caracterizem como “inéditos”, não se pode ignorar o momento em que uma determinada técnica passa a ser incorporada ao seio da história. É aí que o conceito referente ao termo, ligado a uma acepção de ineditismo, torna-se obsoleto, invalidando-o. Portanto, entende-se que classificar como *efeito* uma novidade técnico-composicional ou relacionar o termo a qualquer conceito que possa vir a ser estabelecido em relação às técnicas estendidas, torna-se desnecessário. São por essas razões que se adota neste trabalho os termos *trêmolo* e *scordatura* para classificar os recursos estendidos que caracterizam uma textura qualitativamente diferente, mas correlata àquela produzida pelos recursos tradicionais.

#### 1.4 LITERATURA SOBRE PEDAGOGIA DA PERFORMANCE

Neste item apresentam-se trabalhos que discutem a pedagogia da performance com ênfase no ensino de técnicas estendidas, autores que discutem suas aplicações ao ensino do violão e trabalhos que contemplam a pedagogia da performance de modo geral.

Apesar do recente interesse de pesquisadores e instrumentistas contemporâneos pelo estudo e a produção da temática aqui abordada, a aceitação e incorporação do repertório contemporâneo apresenta-se de forma parca em uma massa de músicos. Alguns fatores são apontados por Eliane Tokeshi (2003) e Valentina Daldegan (2009) justificando esse quadro.

Tokeshi (2003) afirma que a complexidade da notação musical contemporânea e a falta de preparo do instrumentista profissional em lidar com o repertório de vanguarda - no que diz respeito à leitura e compreensão das partituras de notação não convencional - afastam grande parte de intérpretes do contato com as técnicas estendidas.

Já a flautista Valentina Daldegan (2009) afirma que, para uma possível resolução desse problema, a incorporação das técnicas estendidas nos primeiros anos de estudo do

instrumento poderia diminuir sensivelmente as restrições em relação à execução desse mesmo repertório.

O educador/pesquisador e violonista Luis Ricardo Silva Queiroz (2010) afirma que a pluralidade de correntes estético-musicais produzidas no século XXI exige que intérpretes e professores estejam sempre atualizados em relação aos aspectos técnicos do violão contemporâneo, bem como às suas metodologias de ensino, caso almejem uma proficiência artística e acadêmica de nível superior. Desse modo, delimita estratégias de ensino voltadas à execução instrumental de música contemporânea, o que abre a possibilidade de se pensar sobre o ensino de técnicas estendidas de modo a contribuir a uma formação mais diversificada de instrumentistas e professores na atualidade.

Também Stefan (2010) aponta aplicações de trabalho em sala de aula, visando o aprimoramento dos estudos referentes às técnicas estendidas com a finalidade de capacitar alunos e professores de música no aprendizado, ensino e execução da *scordatura*.

O violonista Thiago Colombo de Freitas (2010) apresenta um projeto de pesquisa em desenvolvimento na Universidade de Pelotas/RS, que trata do estudo da música contemporânea para violão. Em seu texto, aponta algumas técnicas estendidas (*pizz.*, *Bártok*, *tapping*, sons complementares), discute a respeito das transformações na conduta e postura ética de intérpretes ao longo dos sécs. XX e XXI e aponta uma possível metodologia de estudo com o intuito de gabaritar alunos na prática do repertório contemporâneo.

Hawkins (2009) apresenta dezessete técnicas estendidas referentes aos campos da composição e execução instrumental, as quais considera as mais relevantes para o violão moderno. O autor procura demonstrar o valor pedagógico da incorporação de estudos contemporâneos na preparação de violonistas por acreditar que os estudos tradicionais não dão conta da demanda da música atual. Para tanto, elenca e analisa quatro obras de maior envergadura do repertório mais recente e as compara com sete estudos modernos, selecionados de autores diversos que fazem uso corrente de técnicas estendidas. Visa, assim, demonstrar que os problemas contidos nas obras maiores já eram apresentados nesses estudos e, caso o violonista já tivesse incorporado em seus trabalhos tais estudos, dificilmente enfrentaria problemas na execução de obras modernas de maior porte.

O pesquisador Amilcar Rodrigues Inda (1984), apresenta um estudo aprofundado sobre a sonoridade do violão, desde um ponto de vista tradicional até o estendido. Em seu livro - dividido em três partes e um apêndice com obras que se utilizam das técnicas estendidas estudadas em seu decorrer - o autor trata de uma série de recursos: materiais das cordas, efeitos percussivos, uso de utensílios e acessórios, afinações em *scordatura*, uso ou

não de unhas para a produção sonora, além de tratar do violão que interage com objetos, como baquetas e plectros. Também dedica uma parte ao violão preparado, aquele que *previamente* tem acoplado ao seu corpo objetos que interagem com ele, modificando sua sonoridade a tal ponto que esta possa transformar-se em algo quase irreconhecível à sua sonoridade tradicional.

Lunn (2010) apresenta uma tese que serve de guia para compositores não violonistas, no que diz respeito à escrita e execução da música contemporânea para violão. Lista os efeitos e as técnicas estendidas através da mecânica que as produz (mão direita ou esquerda), aponta efeitos percussivos, maneiras de se tocar com adendo de objetos, além de discutir as técnicas que considera emprestadas de “outras tradições” (música flamenca, por exemplo) como *rasgueados* e *scordatura*.

Alejandro Lazo (2008) direciona seus estudos ao compositor Arturo Fuente. Com o objetivo de saber se a música de Fuentes é influenciada por seus conterrâneos contemporâneos, Lazo seleciona obras de autores mexicanos diversos - que abarcam um período de 15 anos - a fim de comparar suas técnicas às empregadas por Fuentes na obra *Primer interlúdio*, objeto da tese. Assim, traça um mapa da produção musical do México para violão, identifica uma unidade composicional entre esses autores, por meio do uso de determinadas técnicas composicionais, bem como aponta o uso das mais diversas técnicas estendidas empregadas na transição entre os séculos XX e XXI.

Cleuton Batista (2009) apresenta um dos tipos de interação que vem se desenvolvendo em rápida velocidade, a do uso de suporte tecnológico computacional, dentro do contexto de ensino e produção de música. Apesar de não tratar de violão em específico, o material fornece subsídios para estudos no campo do violão erudito por tratar de assunto pertinente à pesquisa sobre técnicas estendidas e pedagogia da performance musical.

Novas propostas musicais, criadas por compositores ou intérpretes/compositores, passam a constituir um desafio diário para instrumentistas no que concerne à prática da execução e compreensão musicais. Muitas vezes, a velocidade com que essas novas propostas composicionais surgem exige uma preparação técnico-instrumental, por parte do intérprete, que está aquém da sua capacidade de execução. Essa dicotomia entre a velocidade de criação musical e a absorção desta pela área da performance e ensino instrumentais constitui em um dos maiores desafios aos professores de instrumento que precisam lidar com o ensino de técnicas de execução ainda não consolidadas pela História. Segundo Copetti e Tokeshi (2005):

Em muitos casos é necessário um preparo técnico diferenciado para a execução dessas obras. O tratamento não convencional do material sonoro por vezes exige o domínio de reflexos e combinações de movimentos ainda não incorporados à técnica do instrumentista (p. 321).

Desse modo, intérpretes e professores precisam estar atentos à produção contemporânea para que estejam aptos a executar e ensinar obras de alto nível artístico, assim como ocorreu entre os grandes músicos do passado que produziram música esteticamente relacionada ao seu próprio período histórico.

Os trabalhos que seguem tratam de variados aspectos de uma pedagogia da performance, apontando relevantes questões para o desenvolvimento do ensino do violão. O violonista Eduardo Fernández (2000) escreve um livro direcionado a estudantes e professores de violão que parte fundamentalmente de uma crítica e amplia o pensamento desenvolvido pelo pedagogo Abel Carlevaro. O objetivo é discutir o mecanismo, a técnica e a aprendizagem do violonista. As discussões visam o aproveitamento máximo do tempo despendido no estudo prático do violão. Para tanto, o autor defende que este tipo de estudo deve ser guiado por conceitos artísticos e filosóficos que devem conduzir sempre a construção da interpretação, passando por tópicos como escolha de digitação, conhecimento histórico das obras estudadas, responsabilidade do estudante para com seu aprimoramento artístico, ou ainda, discussões sobre cinestesia e percepção como controladores do desenvolvimento musical.

A pianista e pesquisadora Regina Harder (2008) realiza estudos sobre a trajetória e a realidade do ensino de instrumentos, afirmando que o estudo da performance instrumental não pode se restringir a habilidades técnicas e motoras, sendo também necessário desenvolver no aluno habilidades interpretativas. A autora enumera as posições de vários teóricos sobre as qualidades que deve ter um professor: conhecimento, personalidade, entusiasmo e autoconfiança. Alerta para a necessidade de o professor conversar com o aluno sobre o que está estudando, fazer perguntas sobre sua prática individual, estimular sua participação verbal e tomar decisões em parceria com o aluno.

Ao refletir a respeito do envolvimento professor-aluno nas aulas individuais de instrumento, Harder (2003, apud HARDER, 2008, p. 131) chega a algumas características ou competências que seriam necessárias ao professor de instrumento na busca por um ensino mais efetivo: capacidade do professor de oferecer ao aluno uma perspectiva de carreira, o que significa que o mesmo deveria apresentar ao seu aluno diferentes opções de atividades profissionais viáveis; oferecer ao aluno parâmetros relativos ao desenvolvimento de suas habilidades técnicas, informando-o a respeito do tempo de estudo médio necessário para atingir excelência em interpretação; organizar uma média de horas diárias de estudo para um

bom aproveitamento das aulas; instruir o aluno quanto à organização de sua prática. Compete ainda ao professor, de acordo com Harder (2008) adaptar os programas pré-estabelecidos, bem como construir planejamentos pessoais flexíveis, respeitando a cultura, valores e gosto do aluno. Essas e outras recomendações são úteis para se pensar o ensino individual do violão.

Outro autor que contribui com este trabalho é o pesquisador e pianista Daniel Lemos Cerqueira (2010), que elencou o conjunto de objetivos, metodologia e práticas que devem orientar uma pedagogia da performance. Salienta o autor a necessidade de se discutir os objetivos do ensino, define os fundamentos, o material didático, a rotina de trabalho e as ferramentas utilizadas. Aborda, por fim, a prática do profissional, tanto na performance como na docência. Apresenta esse trabalho uma visão panorâmica que fornece alguns componentes para a definição de uma aplicação pedagógica voltada ao ensino de instrumentos musicais.

Em artigo, Borém (2006) investiga a pedagogia da performance, apontando dilemas e necessidades pelos quais esta passa na universidade. Entre outras questões, aponta a importância de o professor estabelecer uma rotina de documentação de sua metodologia da *performance* em texto escrito ou em gravação sonora. Alerta para o autoritarismo do educador musical, quando na verdade o seu desafio é conduzir a transformação do aluno em colega de profissão (BORÉM, 2006, p. 48). Afirma ainda a necessidade de o professor estabelecer interfaces com outras áreas no estudo da performance e faz a opção pelo ensino coletivo em desfavor do individual, pelas possibilidades que a “convivência de contrários” pode abrir (BORÉM, 2006, p. 51).

As pesquisadoras Weiland e Valente (2007) desenvolvem estudos sobre aspectos importantes da aprendizagem musical, assentados na Epistemologia Genética de Jean Piaget e na Teoria e Modelo Espiral de Desenvolvimento de Keith Swanwick. Com base nos estudos de Piaget, as autoras advogam que o conhecimento se origina a partir da atividade do sujeito sobre o objeto a ser conhecido. De acordo com Weiland e Valente (2007):

O termo atividade refere-se, no entanto, ao engajamento ativo no qual o sujeito é o agente do seu conhecimento, não preconizando a simples atividade pela atividade, antes, valorizando a experiência que leva o sujeito a construir seus esquemas para conhecer (p. 53).

Ainda no artigo, as autoras apontam que o pedagogo Keith Swanwick propôs Modelo C(L)A(S)P de aprendizagem cuja sigla expressa em níveis hierárquicos o que é mais, ou menos, relevante para a aquisição do conhecimento musical. As letras que estão fora dos parênteses seriam as atividades efetivamente relevantes no processo de ensino, centrando-se nas atividades de Composição, Apreciação e Performance. As atividades periféricas seriam

as que estão dentro dos parênteses, isto é, Literatura Musical – L e Habilidades Técnicas – S (*skill acquisition*). Afirmam as autoras: “Nesse modelo, que não é um método de educação musical, mas antes carrega em si uma visão filosófica sobre a educação musical, Swanwick advoga um equilíbrio entre as diferentes atividades” (2008, p. 53). As autoras consideram os alunos como parceiros ativos na elaboração de respostas musicais, colocando ênfase na diferença deste tipo de ensino com outro que busca apenas o imediatismo e a pouca profundidade da simples repetição de conteúdos musicais. O aluno foi visto como alguém que tem algo a dizer e não apenas reproduz a execução de músicas ouvidas.

Pela revisão apresentada entende-se que uma proposta pedagógica dentro da linha de pesquisa *performance musical* é plausível e pode ser contribuição significativa aos estudos dessa área. Levando em conta o ensino do violão contemporâneo e a pedagogia instrumental relacionada às técnicas estendidas, a literatura mostrou também que estudos de novos materiais vêm sendo desenvolvidos e testados: Guia para compositores não violonistas (LUNN, 2010); Guia de recursos estendidos no violão (INDA, 1984); Incorporação de repertório que contemple técnicas estendidas na iniciação instrumental de crianças (DALDEGAN, 2009); Mapeamento de produção musical regional referente ao uso de técnicas estendidas (LAZO, 2008); Metodologia de estudo de repertório contemporâneo para violão (HAWKINS, 2009); Uso de suporte tecnológico computacional dentro do contexto de ensino e produção de música contemporânea (BATISTA, 2009).

Este capítulo objetivou apresentar um panorama do pensamento acadêmico gerado nos últimos 10 anos acerca dos conceitos de técnica estendida, trêmolo, *scordatura* e pedagogia do violão. A partir disso, elencou-se como suporte teórico para o desenvolvimento deste trabalho o pensamento desenvolvido pelos autores Carinci, Oliveira e Ray (2010), Batista (2009), Ishii (2005) e Tokeshi (2003). Tais autores representam uma posição científica que justifica o conceito de técnicas estendidas como aquele em que os recursos tradicionais dos instrumentos sofrem modificações ao longo do fazer musical histórico, gerando possibilidades mecânicas e composicionais qualitativamente diferentes, mas em estreita ligação com a tradição musical. Assim sendo, os recursos tradicionais do violão, trêmolo e *scordatura*, serão analisados no terceiro capítulo por essa perspectiva, servindo de suporte para o ensino da música contemporânea para violão.

## CAPÍTULO II

### SELEÇÃO E APRESENTAÇÃO DAS OBRAS A SEREM UTILIZADAS

Nesta parte, os compositores e obras selecionados serão apresentados. Para que as obras pudessem ser selecionadas, foi necessário estabelecer critérios que fundamentassem tal processo. Como o trabalho se concentra em duas técnicas, *scordatura* e trêmolo, o primeiro critério obrigatório é que a obra contenha tais técnicas. O segundo critério é que a obra faça parte do repertório contemporâneo produzido nos últimos 35 anos - período este, considerado neste trabalho, como “contemporâneo”. O terceiro critério é que as peças sejam escritas para violão solo, ou seja, sem acompanhamento, ou em câmara. O quarto critério é que as obras caracterizem-se como “*Major Works*”, ou seja, obras escritas e voltadas a um propósito artístico/estético maior, não se tratando, portanto, de peças que encerram em si o conceito de “estudos para violão”.

As obras selecionadas e os trechos que exemplificam os critérios acima descritos estão organizados no quadro abaixo:

Título	Data	Compositor	Formação	Técnicas utilizadas dentro dos critérios definidos
Three inventions	1979	R. S. Brindle (1917- 2003)	Violão solo	Trêmolo produzido com a polpa do dedo (“ <i>sonido velado</i> ”)  Trêmolo produzido com o dedo indicador, aos moldes de um plectro (“ <i>dedilho</i> ”)  Trêmolo produzido em notas simultâneas, com os dedos indicador e médio aos moldes de um plectro. (“ <i>dedilho</i> ”)  Trêmolo produzido com os dedos polegar e anelar em atitude de percussão.
Casablanca, a place a story and a kiss	1995	Jaime M. Zenamon (n.1953)	Duo de violões	Trêmolo produzido por meio de auxílio de objeto (ventilador manual)
Tarots 2º mvt.	1993	Tomás Marco (n.1942)	Violão solo	Trêmolo produzido com os dedos polegar e indicador alternados, aos moldes de um plectro (“ <i>dedilho</i> ”)
Pictures at an Exhibition 8º mvt.	1981	K. Yamashita (n.1961)	Violão solo	Trêmolo produzido com o dedo mínimo (“ <i>dedilho</i> ”)
Koyunbaba Suite	1985	Carlo Domeniconi (n.1947)	Violão solo	<i>Scordatura</i> como recurso que descaracteriza o ideal sonoro relacionado ao violão.
Paisage Cubano con Campanas	1986	Leo Brouwer (n.1939)	Violão solo	<i>Scordatura</i> como agente ativo na mecânica do instrumento, em diferencial histórico, adotando uma atitude de movimento durante a execução da obra.
Verdades 1º mvt.	1980	Márcio Côrtes (1958 – 1992)	Violão solo	<i>Scordatura</i> como: 1º - agente ativo na mecânica do instrumento  2º- recurso que modifica uma das características primordiais do violão, a de ser um instrumento tonal.

Ilustração 1 - Quadro de obras selecionadas e seus critérios de seleção

As obras acima, em detalhe são: *Three Inventions* (1979), do compositor inglês Reginald Smith Brindle (1917-2003), em três movimentos (1. *To Cage*, 2. *Percussion piece e 3. Change flight*); *Casablanca, a place a story and a kiss* (1995), do compositor boliviano Jaime Mirtenbaum Zenamon (1953), em dois movimentos (1. *Molto lento*, 2. *Vivo - Danza*); *Tarots* (1993), do compositor espanhol Tomás Marco (1942) - uma série de vinte e duas peças, entre as quais elenca-se o 2º mvt. *La Papesse*, como objeto de interesse deste trabalho; *Pictures at an Exhibition* (1981), do compositor russo Modest Petrovich Mussorgsky (1839-1881) arranjado pelo violonista Kazuhito Yamashita (1961) no ano de 1980, em dez movimentos - dos quais se elenca o 8º - *Cum Mortuis in Lingua Mortua*, como objeto de interesse deste trabalho; *Koyunbaba Suite* (1985), do compositor italiano Carlo Domeniconi (1947), em quatro movimentos (1. *Moderato*, 2. *Mosso*, 3. *Cantabile*, 4. *Presto*); *Paisaje Cubano con Campanas* (1986), do compositor cubano Leo Brouwer (1939), em um só movimento; e *Verdades* (1980), do compositor brasileiro Márcio Côrtes (1958 - 1992), em quatro movimentos, sendo o 1º movimento, *Harpa Eólia*, o trecho escolhido para análise nesta dissertação.

As sete obras foram agrupadas em duas categorias, de acordo com o uso do recurso que exploram: trêmolo (4 obras) e *scordatura* (3 obras), sendo destacados os trechos que evidenciam o uso destes recursos, individualmente.

## 2.1 OBRAS QUE UTILIZAM O TRÊMULO

Este item apresenta as quatro obras que contêm o recurso trêmolo sob a perspectiva de técnicas estendidas. Também são contempladas, aqui, informações referentes às peças e à biografia de seus compositores. A apresentação do conceito do trêmolo tradicional e reflexões a respeito do trêmolo estendido, a seguir, servem de parâmetro à discussão de que os últimos constituem-se em extensões do primeiro.

### 2.1.1 Conceituação do trêmolo pelo viés tradicional

O trêmolo é uma técnica usada há muito na história do violão para suprir a carência de sustentação sonora que, pelas características do instrumento, não é possível se alcançar com facilidade, como no canto, em instrumentos de sopro ou cordas friccionadas. Embora a revisão de literatura tenha mostrado o conceito de trêmolo em Pujol, optou-se aqui, pelas definições de Wolff e Stimpson, por serem mais precisas e se complementarem. De acordo com Wolff (2000, s/p), no trêmolo “[...] cada nota de uma melodia é repetida várias

vezes rapidamente, criando parcialmente a ilusão de notas longas sustentadas por um espaço de tempo maior”.

No que diz respeito à mecânica da técnica, Stimpson (1993) afirma que o modelo de execução usual presente no gênero de música clássica consiste em que “[...] o polegar toque as notas mais graves e que os dedos anelar, médio e indicador toquem a mesma nota em uma corda mais aguda [...]” (1993, p. 194). Desta forma, constitui-se uma melodia representada pelas notas superiores tocadas em *uma única corda* (podendo ou não ser alternadas), algo já estabelecido na música do século XIX.

Tudo o mais que se apresente diferente do que acima foi conceituado poderia constituir objeto de investigação para a comprovação de que o recurso analisado possa ser uma extensão do trêmolo tradicional.

Por fim, é importante frisar que o trêmolo definido por esses autores não articula notas alternadas em alturas diferentes, como é o caso da técnica tradicional de trêmolo empregada na ornamentação. Desse modo, não se considera que haja uma equivalência conceitual entre essas técnicas, apesar da mesma terminologia que as define. Assim, por não fazer parte das preocupações concernentes a este trabalho, a técnica de trêmolo, enquanto ornamento, não será discutida.

### **2.1.2 O trêmolo estendido**

Não há um conceito estabelecido na academia que classifique com plena exatidão as várias propostas musicais que geram práticas de execução não convencionais do trêmolo. Nos exemplos que se seguirão, extraídos das obras, é possível notar que os recursos apresentados diferenciam-se do trêmolo tradicional pela sua forma de execução e pela textura produzida.

No entanto, é importante atentar-se para o seguinte: a sonoridade produzida por uma regularidade rítmica, periódica e de proporções iguais, executada em alta velocidade, que diminui os espaços de silêncio entre as notas, gera uma percepção audível de união entre as figuras rítmicas, proporcionando ao ouvinte a ilusão de uma melodia contínua - fator essencial para a caracterização de um objeto sonoro enquanto trêmolo.

Percebe-se assim que recursos relacionados a esta técnica podem produzir texturas diversas (homofônica, monofônica). Em maior ou menor grau, estas se aproximariam da textura homofônica de um trêmolo tradicional. O resultado sonoro inerente a cada um dos “novos recursos”, porém, possui um denominador comum ao trêmolo tradicional: uma textura tremulante e uma capacidade de iludir a percepção em direção a um som contínuo, não

fragmentado. Este denominador comum seria, portanto, o elo que justifica o fato de que o trêmolo estendido se constitui no desenvolvimento do trêmolo tradicional.

### 2.1.3 Three Inventions (1979)

A obra *Three Inventions* foi composta para violão solo. Sua edição mais antiga, encontrada, data de 1979. Foi publicada pela editora *Schott* e é parte integrante de uma série intitulada *Guitarcosmos*, dividida em três volumes. *Three inventions* está contida no volume três, dividida em três partes, sendo a primeira, *To Cage*, a segunda, *Percussion Piece* e a terceira *Change flight*. *Guitarcosmos* apresenta um panorama dos gêneros musicais e das técnicas de escrita desenvolvidas ao longo da história da música ocidental - Idade Média, Barroco e música do séc. XX. Os gêneros desenvolvidos nos períodos Clássico e Romântico não foram contemplados na série, pois o autor considera irrelevante sua contribuição musical com relação à música desses períodos.

Reginald Smith Brindle foi um dos mais importantes compositores ingleses no séc. XX. Dedicou-se a escrever música para vários instrumentos, no entanto, sua produção maior voltou-se ao violão. Seu reconhecimento no meio violonístico se deu, inclusive, pela divulgação de suas peças, feita pelo violonista britânico Julian Bream (1933), músico que recebeu e comissionou obras de Brindle. Algumas dessas obras tornaram-se *standard* do repertório contemporâneo para violão, como as peças *Nocturne*, *El Polifemo de Oro* e a série *Guitarcosmos* aqui discutida.

*Three inventions* insere-se no universo da música contemporânea por conter vários procedimentos de extensão, tanto na concepção mecânica quanto composicional. No entanto, apresentam-se aqui, exemplos pertinentes à aplicação do trêmolo nesta obra.

O exemplo n. 1, abaixo, indica um *cluster*<sup>6</sup> em trêmolo, executado com a “polpa do dedo”.



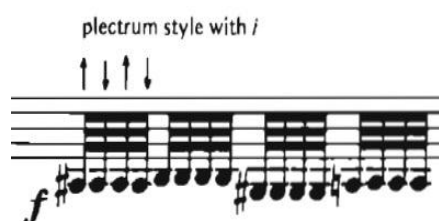
Exemplo n. 1: *Three Inventions*. 3º mvt., módulo 10, p. 24. Trêmolo com a polpa do dedo (“*sonido velado*”).

<sup>6</sup> O *cluster* no violão também é entendido como a sobreposição de intervalos de segunda menor, porém, não necessariamente sobrepostos em sequência. Isto por conta da característica do instrumento, sua disposição intervalar preponderantemente em quartas justas.

Observa-se que este trêmolo não é tradicional na medida em que a digitação empregada diferencia-se do seu uso corriqueiro. Do ponto de vista mecânico, não é possível executar este trecho usando a digitação padronizada (polegar, indicador, médio e anelar). A *nota de performance* sugere a execução com a “carne do dedo”, entendido no livro de Inda (1984) como “*sonido velado*”, um recurso executado por somente um dedo da mão direita.

A textura deste recurso diferencia-se da de um trêmolo tradicional por não apresentar uma linha melódica acompanhada. Trata-se aqui de um bloco de notas que deve soar “tremulante” (gerando uma textura monofônica), e não de uma melodia acompanhada, o que identificaria a textura de um trêmolo tradicional. Paradoxalmente, é também por meio da textura gerada por esse recurso que se torna possível correlacioná-lo ao trêmolo tradicional. Se entendermos que nele estão presentes os elementos descritos no item 2.1.2 - que encerram em si um mesmo caráter sonoro tremulante, peculiar ao trêmolo tradicional - a correlação entre os recursos torna-se imediata.

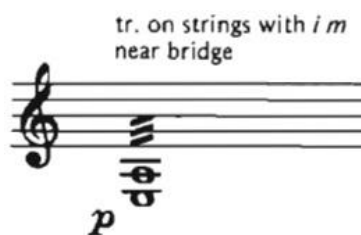
O exemplo n. 2, abaixo, indica a execução do trêmolo por meio de uma mecânica que simula os movimentos de um plectro (ou palheta).



Exemplo n. 2: Three Inventions. 2º mvt. 6º sistema, p. 22. Trêmolo em “*dedilho*” (com o dedo indicador atuando como uma palheta).

O trêmolo aqui é executado com um só dedo, preferencialmente, o indicador da mão direita. Este tipo de trêmolo também é conhecido pela nomenclatura de “*dedilho*”. O recurso difere-se do exemplo n. 1 por produzir uma textura diferente à do “*sonido velado*”, apesar do mesmo número de dedos envolvidos na execução. A textura aqui obtida constitui-se em uma linha melódica sem acompanhamento, (textura monofônica) diferenciando-se, desse modo, do trêmolo tradicional. Contudo, relaciona-se diretamente a ele pelo caráter tremulante e ilusório que proporciona ao ouvinte a sensação de estar ouvindo uma melodia contínua.

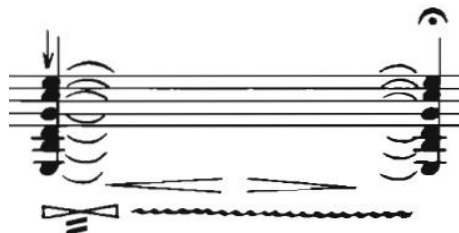
O exemplo n. 3, abaixo, refere-se a outro tipo de extensão.



Exemplo n. 3: Three Inventions. 2º mvt., 3º sistema, p. 22. Trêmolo em notas simultâneas (com os dedos médio e indicador, atuando como palhetas, nas cordas 5 e 6).

Aqui nota-se um trêmolo executado com os dedos indicador e médio, próximo ao cavalete. Do ponto de vista da mecânica, este trêmolo foge do padrão tradicional por ser executado com dois dedos em intervalos harmônicos. Sua textura é monofônica, mas este se classifica como trêmolo estendido por apresentar-se tremulante, textura que induz a um som contínuo.

O exemplo n. 4 refere-se ao trêmolo por uma perspectiva incomum relacionada a este recurso no âmbito do violão erudito: seu uso para a produção de textura similar ao rufo de um instrumento de percussão.



Exemplo n. 4: Three Inventions. 2º mvt., 8º sistema, p. 22. Trêmolo “percutido” (com os dedos polegar e mínimo sobre o tampo do instrumento).

O trêmolo acima difere do trêmolo tradicional principalmente pela ausência de linha melódica e acompanhamento, pois se trata da produção de uma textura tremulante percussiva – aqui não cabe o pensamento em textura monofônica ou homofônica.

No entanto, é esta textura percussiva que explicita os elementos musicais elencados como denominadores comuns para a classificação deste trêmolo estendido: uma textura obtida por uma regularidade rítmica, periódica, de proporções iguais que, ao ser executada em alta velocidade, diminui os espaços de silêncio entre os sons, gerando uma percepção audível de união entre as figuras rítmicas. Estes elementos agregados é que proporcionam ao ouvinte a ilusão de um som contínuo, sendo estes fatores, determinantes para a caracterização de um objeto sonoro enquanto trêmolo.

### 2.1.4 Casablanca (1995)

*Casablanca, a place a story and a Kiss* foi escrita para o duo de violões *Amadeus*, composto pelos violonistas Thomas Kirchhoff e Dale Kavanagh. A edição mais antiga relacionada à obra data de 2002 e foi publicada pela editora alemã *Margaux*. Sua estréia brasileira deu-se no teatro *Chloris Casagrande Justen*, em Curitiba, no dia 25/11/2002 e seus intérpretes, à ocasião, foram os violonistas e professores da EMBAP (Escola de Música e Belas Artes do Paraná) Luiz Cláudio Ribas Ferreira e Mário da Silva.

Jaime Mirtenbaum Zenamon é um compositor nascido na Bolívia e radicado no Brasil desde a década de 1970. Foi responsável por fundar a cadeira de violão na EMBAP, em Curitiba/PR, no ano de 1978. Compositor em atividade, produz música de câmara, orquestral, trilhas sonoras e música para violão.

Contendo características de escrita e concepção estética relacionadas à música tradicional, a inserção desta obra no universo musical contemporâneo se dá principalmente por apontar uma extensão do trêmolo em que o performer não utiliza mais os dedos da mão direita para executá-lo, como é possível constatar ao examinarmos o exemplo n. 5, abaixo.



Exemplo n. 5: Casablanca, compassos 176-178. Uso de utensílios para produção de trêmolo (dois ventiladores de mão).

Neste trecho o compositor se vale do uso de ventiladores de mão como substituto da ação mecânica da mão direita. Assim, a execução do trêmolo se distânciava a níveis consideráveis da técnica tradicional por fazer uso de um objeto para a produção do recurso. Apesar da textura ser monofônica, este é um trêmolo estendido uma vez que a textura obtida também é tremulante e simula uma melodia contínua.

### 2.1.5 Tarots (1993)

A obra *Tarots* foi escrita para violão solo, publicada pela editora *Bèrben* e gravada pelo violonista mexicano, Juan Carlos Laguna. Apresenta um total de vinte e duas peças, cada qual inspirada em uma carta do Tarô, em específico, o Tarot exotérico e seus vinte e dois

símbolos arquétipos, denominados arcanos maiores. Por toda a obra, recursos mecânicos do instrumento são apresentados e explorados com afinco, geralmente, um recurso específico para cada parte constituinte.

Tomás Marco é um compositor e pesquisador nascido em Madri, Espanha. Paralelo aos seus estudos em violino e composição graduou-se também em direito. Foi aluno dos principais compositores e teóricos da música de vanguarda do séc. XX, destacando-se os nomes de Karlheinz Stockhausen, György Ligety, Bruno Maderna, Theodor Adorno e Pierre Boulez. Atuou como professor da disciplina *Novas Técnicas* do Conservatório de Madri e *História da Música* na Universidade Nacional de Educação à Distância. Em 1998, recebeu o título *Doctor Honoris Causa* pela Universidad Complutense de Madrid. Atualmente, dedica-se à composição e à publicação de ensaios, livros e artigos relacionados à música contemporânea.

O trecho escolhido para esta dissertação é o segundo movimento da coleção, denominado *La Papesse*, ou, “A Papisa/A Sacerdotisa”. Abaixo uma ilustração referente ao uso do trêmolo como técnica estendida.



Exemplo n. 6: Tarots, 2º mvt. - La Papesse, compassos 15 e 16. Trêmolo produzido com os dedos polegar e indicador alternados, aos moldes de um plectro.

No exemplo acima, n. 6, o trêmolo é executado com uma mecânica que se difere da tradicional. São usados para executá-lo somente dois dedos – o polegar e o indicador da mão direita, aos moldes de um plectro. Entende-se esta técnica como uma extensão do trêmolo não só pela diferença mecânica de produção, sobretudo, porque a textura deste recurso assemelha-se àquela produzida pelo trêmolo tradicional, já conceituado neste capítulo.

### 2.1.6 Pictures at an Exhibition (1981)

*Pictures at an Exhibition*, ou “quadros de uma exposição”, é uma obra do romantismo tardio. Foi escrita para piano solo (um total de dez movimentos) pelo compositor Modest Petrovitch Mussorgsky, nascido em Kerevo/Rússia. Obra representativa da geração russa, possui arranjos escritos tanto para violão quanto para orquestra.

Seu arranjo mais conhecido para violão solo (o qual constitui a fonte de referência neste trabalho) foi concluído em 1980 pelo violonista japonês Kazuhito Yamashita (Nagasaki, 1961). Sua estréia deu-se pelo autor do arranjo no dia 13/07/1980 no 108º Salão de Concerto da Escola de Violão de Nagasaki/Japão. Em 1981, a obra foi gravada em sua íntegra no Iruma Municipal Hall e a publicação de sua partitura ficou a cargo da editora *Gendai*, que a lançou no mesmo ano.

A obra é permeada de técnicas estendidas por todos os movimentos, resultantes da tentativa de submeter uma música escrita para uma massa sonora que o violão não comporta, sendo impraticável sua execução por muitos violonistas, devido ao seu alto grau de dificuldade.

O trecho selecionado para este trabalho é o 8º - *Cum mortuis in lingua mortua*. Abaixo, um trecho extraído do movimento a título de ilustração.



Exemplo n. 7: Pictures at an Exhibition, 8º mvt. - *Cum mortuis in lingua mortua*, 8º compasso. Trêmolo produzido com o dedo mínimo (“dedilho”).

No exemplo n. 7, acima, o instrumentista se depara com um trêmolo executado pelo dedo mínimo<sup>7</sup> da mão direita, um dedo que não é usado para se tocar o violão e, por essa mesma razão, praticamente nulo no ensino didático e no desenvolvimento mecânico do violão erudito. Essa mecânica diferenciada estende o uso do trêmolo e a textura final obtida por essa execução tem um caráter tremulante e ilusório, de melodia contínua, o que a relaciona diretamente ao recurso, pelo seu viés tradicional.

A título de síntese, o que foi possível identificar de comum em todos os exemplos é o fato destes poderem ser classificados como *trêmolo estendido* na medida em que:

- A mecânica empregada para a execução dos recursos diferencia-se da *standard* do trêmolo ao violão - polegar, anelar, médio e indicador da mão direita.

<sup>7</sup> A sigla *ch*, presente no exemplo n. 7, refere-se à palavra *chico* e significa “algo de pequeno tamanho”, em língua espanhola. Refere-se ao dedo mínimo da mão direita, como é apontado na nota de performance da obra.

- A textura obtida pela execução dos recursos caracteriza-se por uma sonoridade tremulante que cria no ouvinte a ilusão de som contínuo – característica principal da textura de um trêmolo.

Também foram apontadas nos exemplos as diferenças relacionadas a uma classificação de texturas – entre monofônica ou homofônica – na tentativa de evidenciar quais tipos de recursos estendidos mantêm uma relação ainda mais estreita com o trêmolo tradicional (de característica homofônica).

## 2.2 OBRAS QUE UTILIZAM SCORDATURA

Esta parte apresenta as três obras que contêm o recurso *scordatura* sob a perspectiva de técnicas estendidas. Informações referentes às peças e à biografia de seus compositores também estão inclusas. A conceituação da técnica de *scordatura* pelo seu viés tradicional é apresentada como modelo de comparação aos recursos estendidos extraídos das obras. Reflexões a respeito da *scordatura* estendida também são contempladas. Desse modo, propõe-se demonstrar a correlação existente entre *scordatura* estendida e tradicional.

### 2.2.1 Conceituação da *scordatura* pelo viés tradicional

*Scordatura* é um termo italiano aplicado à descrição de um processo de “desafinação” voluntária “[...] de instrumentos de corda, especialmente alaúdes e violinos” por parte de um intérprete (SADIE, 1994, p. 728). Esse processo de afinação alternativa remete a uma afinação diferenciada das cordas soltas do instrumento com relação a uma afinação padrão pré-estabelecida. Ainda segundo Campbell “*Scordatura* é um termo utilizado para designar uma afinação que se utiliza de um conjunto de alturas diferente daquelas consideradas as convencionais de determinado instrumento de corda” (BORGES, apud CAMPBELL, 2004, p. 277).

### 2.2.2 A *scordatura* estendida

Entende-se pelas definições apresentadas no item 2.2.1, que o conceito tradicional de *scordatura* pode ser confundido com o conceito sobre “técnicas estendidas” no que diz respeito à produção de novos recursos. Apesar de ambos referirem-se a procedimentos que visam ampliar as possibilidades técnico-musicais ao longo da história, o pensamento sobre *scordatura* por um viés estendido pode implicar em algumas prerrogativas.

A afinação tradicional do violão estabeleceu-se somente no período romântico, após várias experimentações ocorridas em períodos musicais anteriores. É a partir da padronização de um sistema musical (temperado) que os instrumentos se estabelecem, tanto em sua concepção de construção quanto de técnica. De acordo com Stefan (2010, p. 422) “[...] o violão apresenta-se com uma configuração padrão de número de cordas e afinação já definidas, caracterizada por intervalos, em geral, de 4ª justas, a saber: Mi-lá-ré-sol-si-mi”.

Também uma prática com relação ao uso da *scordatura* tradicional já fora consolidada. Nela, a manipulação da afinação padronizada do violão e procedimentos de ajuste e ampliação de repertório já foram concretizados. Afinações diversas como a terceira corda em fá sustenido (meio tom abaixo), a sexta em ré (um tom abaixo), ou a quinta em sol (um tom abaixo); ou a transcrição musical, são exemplos de procedimentos incorporados ao manuseio da técnica no intuito de possibilitar que o violão simule e/ou abarque a tessitura de outros instrumentos (como o alaúde renascentista, piano, cravo, etc.), ou ainda, seja capaz de executar determinadas harmonias, contrapontos e articulações.

Desse modo, um pensamento sobre técnicas estendidas na *scordatura* poderia ser desenvolvido a partir de duas premissas: afinações diferenciadas da afinação tradicional do violão; ou procedimentos diferenciados da manipulação consolidada do recurso.

### 2.2.3 Koyunbaba Suite (1985)

A palavra *Koyunbaba* é uma junção de palavras de origem turca. *Koyun* significa carneiro e *baba* significa pai, ou guardião. Existem várias especulações acerca do título da obra, no entanto, as duas principais referências são a tradução da palavra por “pastor” e uma referência direta a uma região que deriva seu nome do de um santo turco do séc. XIII, situada ao sudoeste da Turquia. Assim, a junção da figura de um pastor - um ser humano, um guardião – aliada ao ideal de uma terra conhecida por sua riqueza natural - onde mar e terra apresentam-se juntos, em uma mesma paisagem – servem de poética para a concepção idílica da obra.

Para violão solo, *Koyunbaba*, publicada pela editora *Margaux* em 1985, divide-se em quatro movimentos e contém características de música modal. Seus movimentos são escritos sem fórmula de compasso, por notação proporcional, e é possível que isso ocorra a fim de forçar semelhança à música oriental, de forte caráter improvisatório. Recorrentes gravações, inclusa a do autor (a primeira, realizada em 2008), reafirmam esse caráter na execução da peça através de variantes rítmicas e melódicas. Isto se justifica por ser a música

oriental uma das principais fontes de influência nas composições de Domeniconi, e em especial, nesta sua obra.

Carlo Domeniconi é um compositor e intérprete nascido na cidade de Cesena, Itália. Sua atuação artística profissional abrange estilos variados como o clássico e o jazz. Foi aluno na *Berlin University of Arts* e, posteriormente, atuou como professor na referida instituição por mais de vinte anos. Fixou residência na Turquia fundando a cadeira de violão da Universidade de Istanbul. Tornou-se reconhecido no meio violonístico mundial, principalmente por esta sua obra, aqui discutida.

O diferencial em *Koyunbaba suite* é o uso do recurso de *scordatura*. Difere-se do uso tradicional no sentido de alterar a afinação não de uma ou duas, mas de quatro das seis cordas padrão do violão. O exemplo abaixo, n. 8, indica um tipo de afinação que nos remete a um acorde de ré menor e não de mi menor – o último, gerado pela sua afinação *standard*, tradicional.



Exemplo n. 8: *Koyunbaba suite*. Indicação da *scordatura* utilizada para sua execução, presente no início da obra.

Esse tipo de afinação implica uma série de mudanças no raciocínio de execução do instrumento e em sua sonoridade. A afinação alterada nessa proporção produz uma textura que descaracteriza o ideal sonoro relacionado ao violão erudito enquanto que as disposições intervalares geradas por essa afinação saem em muito do padrão mecânico relacionado à tradição do violão. Estabelece-se, assim, uma profunda ruptura na relação músico/instrumento, de tal forma que o arsenal técnico adquirido pelo estudo das técnicas tradicionais não resolve por completo os problemas expostos na obra. Parâmetros cinestésicos são alterados na medida em que a maioria das notas não permanece em suas posições habituais; relações de percepção musical também se afastam da prática comum - o que está codificado na partitura não corresponde à resultante sonora habitual; tensões excessivas nas cordas diferem daquelas empregadas na afinação tradicional, forçando o instrumentista a lidar com recorrentes oscilações durante a execução da obra por meio de ajustes em tempo real,

que lhe exigem uma percepção auditiva bem desenvolvida. Todos esses elementos caracterizam um afastamento considerável da prática instrumental pautada na técnica tradicional do violão.

#### 2.2.4 Paisaje Cubano con Campanas (1986)

*Paisaje Cubano con Campanas*, ou “paisagem cubana com sinos”, foi escrita para violão solo e publicada pela editora *Ricordi* em 1986. Originalmente fora encomendada pela Fundação Gaudeamus como obra de confronto para um concurso internacional de violão. Poeticamente, a composição dessa obra relaciona-se à impressão auditiva dos sinos de carretéis holandeses que o compositor costumeiramente ouvia durante suas recorrentes visitas à Amsterdã.

Leo Brouwer é um compositor e intérprete cubano nascido em Havana. Teve sua formação instrumental ligada à música tradicional espanhola e se aperfeiçoou nos EUA, onde desenvolveu carreira. De volta a Cuba, foi nomeado chefe de departamento do Instituto Cinematográfico de Havana, o posto musical mais alto em seu país. Sua carreira como compositor pode ser dividida em três fases<sup>8</sup>: música de caráter folclórico cubano (1956/1964), música de vanguarda experimental (1964/1980) e “nova simplicidade” (1980/dias atuais). Sua obra para violão é uma das mais expressivas do séc. XX/XXI, podendo-se destacar as seguintes peças: *La Espiral Eterna*, *Canticum e Ditirambo*, *Elogio de la Danza* e a série de paisagens cubanas.

De caráter experimental, *Paisaje Cubano con Campanas* apresenta vários elementos “não tradicionais”, tanto na composição quanto em sua execução mecânica, no entanto, nos concentraremos na apresentação da *scordatura*.

No exemplo abaixo, n. 9, o recurso se torna técnica estendida no momento em que o intérprete, por intervenção mecânica, afrouxa a tarraxa para executar um *glissando* descendente, durante a execução da obra.



Exemplo n. 9: Paisaje Cubano con Campanas. Início do 3º sistema. Uso do recurso *scordatura* sob uma perspectiva de expressão musical e extensão mecânica de execução.

<sup>8</sup> Segundo o pesquisador e violonista Norton Dudeque, a segunda fase ainda contém elementos do folclore cubano e a terceira é classificada por Brouwer como “[...] Hiper-Romantismo Nacionalista, e caracteriza-se pelo retorno às formas tradicionais [...]” (DUDEQUE, 1994, p. 98-99).

Este procedimento aponta para uma extensão na técnica a fim de atender a uma necessidade composicional e expressiva além do corriqueiro. Composicional, no sentido de Brouwer propor o executar de um *glissando* em nota situada na corda solta do violão, para a qual se cria uma nova maneira mecânica de se executar o trecho. Expressiva quando usa da *scordatura* em diferencial histórico, com ela em atitude de movimento, não só previamente afinada e estática, sem intervenção durante a execução da obra, mas agora, como agente ativo que possibilita um ornamento.

### 2.2.5 Verdades (1980)

A obra *Verdades* divide-se em quatro partes e foi titulada com menção honrosa no *I Concurso Brasileiro de Composição de Música Erudita para Piano ou Violão* entre os anos de 1978/1979. Foi escrita para violão solo em 1978 e publicada em 1980 pela editora *Irmãos Vitali S/A*. Seu primeiro registro em vinil foi feito pelo violonista brasileiro Sérgio Assad, em 1980.

Márcio Côrtes, brasileiro, compositor, nasceu na cidade do Rio de Janeiro. De acordo com pesquisa de Rodrigues (2007, p. 2) “Aos 11 anos começou a estudar violão clássico e após dois meses de estudo realizou seu primeiro concerto”. Além de compositor, foi músico ativo, apresentando-se com expoentes da música brasileira - como Guerra-Peixe e Egberto Gismonti. Faleceu em acidente de carro deixando um concerto para violão e orquestra, dez estudos para violão solo e a obra *Verdades*, como seu legado artístico voltado ao instrumento.

Para esta dissertação, o recurso de *scordatura* é o interesse primeiro de estudo com relação à obra, em especial ao seu 1º movimento, *Harpa eólia*, trecho escolhido para análise. No exemplo n. 10, abaixo, a *scordatura* serve de agente estruturador de um discurso que expande o conceito tonal, emanando uma textura baseada em oscilações de frequência que geram microtons.



Exemplo n. 10: Harpa Eólia. 1º sistema. *Scordatura* como: 1 - agente ativo na mecânica do instrumento, 2 - recurso que modifica uma das características primordiais do violão, a de instrumento tonal.

Esta prática estende a própria morfologia do violão, estabelecido como um instrumento tonal. Desse modo, aproxima-o a outro instrumento de corda dedilhada, a *cítara indiana*. Esta faz do uso de frequências não temperadas sua razão de existência enquanto instrumento que se relaciona a um sistema musical não temperado, aproximando-se, desse modo, à música oriental. Aqui também, como em *Paisaje Cubano con Campanas*, o afrouxar das tarraxas caracteriza uma extensão do recurso. A técnica se apresenta como um agente ativo na mecânica do instrumento, podendo-se pensar então em uma execução que parte da sua própria manipulação, por exigência de uma composição só capaz de se concretizar a partir da manipulação, em tempo real, do recurso.

Este capítulo deteve-se na seleção e apresentação de sete obras que contêm os recursos de trêmolo e *scordatura* pela perspectiva de técnicas estendidas. Aliada a uma apresentação dos compositores e suas respectivas obras, foram descritas as implicações composicionais e mecânicas inerentes aos trechos extraídos das partituras, no intuito de demonstrar a relação dos recursos elencados com o seu viés tradicional. A partir do terceiro capítulo, as discussões acerca do ensino do trêmolo e da *scordatura* sob a perspectiva de técnicas estendidas será ampliado com base na revisão de literatura e por meio da análise das obras previamente apresentadas.

### CAPÍTULO III

#### APLICAÇÃO PEDAGÓGICA DO TRÊMOLO E DA *SCORDATURA* ESTENDIDAS

Este capítulo apresenta uma aplicação pedagógica da *scordatura* e do trêmolo sob a ótica de técnicas estendidas tendo como ferramenta metodológica a análise das obras previamente apresentadas no Capítulo II.

No Capítulo I desta dissertação pôde-se observar que pesquisadores como Daldegan (2009), apontam em seus trabalhos o ensino de técnicas estendidas a alunos com pouca experiência. Entretanto, aqui não se inclui o ensino dessas técnicas a este perfil de aluno em virtude do repertório escolhido para estudo. Diferente tanto na escolha quanto no propósito musical das peças criadas para os alunos de Daldegan, o repertório aqui elencado não teve o compromisso primeiro de ser uma coleção de peças de caráter estritamente educativo - embora possa se sujeitar confortavelmente ao ensino de técnicas estendidas. O repertório constitui-se de obras de maior porte, escritas com propósito puramente artístico/estético - não como estudos que visam resoluções de problemas específicos de alguma ordem. Mediante isso, é necessário que o aluno possua um conhecimento prévio das formas de execução e composição da música de caráter tradicional, como subsídio teórico e prático. Isso deve possibilitar a compreensão e a incorporação do repertório aqui apresentado em sua prática diária de estudos, gerando como consequência, a ampliação de seu cabedal técnico/artístico.

### 3.1 DIFICULDADES QUE ENVOLVEM O ESTUDO DE TÉCNICAS ESTENDIDAS

Algumas dificuldades permeiam o tratamento didático de conceitos e práticas novas, surgidas no cenário musical contemporâneo. Isso constitui um desafio diário para intérpretes no que concerne à prática da execução e compreensão musical, como apontado por Tokeshi e Copetti (2005), em relação ao violino. Do mesmo modo, isso ocorre no violão. A velocidade com que as propostas composicionais contemporâneas surgem, com novos experimentos que geram técnicas estendidas, coloca compositores e intérpretes diante uma realidade que exige mudanças, por vezes desconfortáveis, no seu modo de operar musicalmente.

Outra dificuldade está ligada aos métodos de ensino, pois a elaboração de manuais didáticos que tratem de técnicas estendidas ao violão é incipiente e uma tarefa ainda a ser ampliada. Só recentemente, uma pedagogia da performance apoiada em uma concepção e prática própria, acerca de técnicas estendidas ao violão contemporâneo, tem sido desenvolvida por pesquisas no meio acadêmico.

Levantam-se nesta dissertação, portanto, alguns elementos que poderão vir a contribuir para fazer avançar os estudos no campo da pedagogia da performance, mais especificamente no ensino da *scordatura* e do trêmolo na contemporaneidade.

### 3.2 LIMITAÇÕES APRESENTADAS PELOS MÉTODOS VIGENTES

Atualmente, ainda predomina a publicação de métodos/manuais didáticos que centralizam suas discussões no conhecimento teórico-prático e no ensino das técnicas próprias da “escola”<sup>9</sup> tradicional de violão”, desenvolvida no fim do século XIX por Francisco Tárrega e registrada por seu aluno, Emílio Pujol. Nesta mesma linha, seguem os métodos de importantes violonistas/pedagogos como Julio Sagreras, Isaias Sávio, Scott Tennant, Jorge Cardoso. Mesmo os métodos desenvolvidos com o intuito de atender à demanda musical posterior à estética clássico-romântica – sendo o mais relevante deles o do violonista uruguaio Abel Carlevaro – ainda se valem de discussões que tentam dar conta de problemas musicais próximos das características da música tradicional ocidental. Por conseguinte, encontram-se consideravelmente afastados da produção musical de caráter contemporâneo, principalmente no que tange as discussões sobre técnicas estendidas.

Por outro lado, como exposto na revisão de literatura, existem autores contemporâneos que têm desenvolvido trabalhos voltados ao ensino do violão, direcionados às técnicas estendidas. David Hawkins (2009) formulou um método que contempla estudos contemporâneos para resolver problemas detectados em obras de maior porte, também de caráter contemporâneo. Amilcar Inda (1984) comprometeu-se com o registro e o ensino destas ao elaborar um compêndio contendo várias técnicas de execução de recursos recém-inventados e ainda não incorporados na maioria dos manuais didáticos. Nesse livro, o autor apresenta de início a técnica tradicional do instrumento e dirige-se paulatinamente ao ensino de técnicas mais “modernas”. Nota-se com isso um respeito à tradição, sua valorização, mas principalmente, a incorporação da música contemporânea ao cabedal técnico e teórico tradicional, o que amplia a cultura musical do performer. Todavia, essa não é a regra do que se encontra em materiais de ensino do violão.

No que diz respeito às técnicas de *scordatura* e trêmolo em particular, pode-se perceber que, atualmente, os recursos ainda são estudados pelo seu viés tradicional, sendo praticamente ignoradas as transformações ocorridas ao longo do tempo - facilmente percebidas ao se analisar obras contemporâneas que contenham essas técnicas. Isso porque,

---

<sup>9</sup> Nesta dissertação o termo “escola”, quando empregado, refere-se ao conjunto de práticas e preceitos teóricos que dão unidade/identidade a uma determinada prática musical.

grande parte do material de ensino do violão foi desenvolvido em períodos anteriores à produção musical considerada “contemporânea”, pós 1945, e buscava atender à música produzida em seu próprio tempo. Mesmo que o trêmolo, por exemplo, tenha sofrido transformações durante o século XX, mecanismos de como estudar este recurso não foram amplamente considerados como objetos relevantes de estudo.

### 3.3 OBJETIVOS DO ENSINO DA *SCORDATURA* E DO TRÊMULO ESTENDIDOS

Entende-se que o contato com a música contemporânea realça a compreensão de que conceitos e práticas são forjados ao longo da história, sofrendo mutações de acordo com as necessidades e gosto de cada tempo. Pode-se pensar então como objetivo geral que o ensino da *scordatura* e do trêmolo estendidos amplie a visão de mundo do aluno, estimulando-lhe a consciência de que nada é definitivo, imutável ou estático. Também é importante destacar que o domínio destas técnicas objetiva conferir ao estudante maior liberdade artística e a ampliação de sua área de atuação profissional.

Como objetivo mais específico, espera-se que o aluno possa tocar de modo fluente qualquer música contemporânea que contenha tais recursos. Como consequência, uma situação de conforto psicológico se instaura, caso lhe seja solicitado lidar com a execução de repertório em que essas técnicas apareçam.

Do ponto de vista técnico/musical, o exercício com o trêmolo objetiva desenvolver a habilidade da mão direita para maior controle de dinâmicas, separação de vozes e coordenação motora. Particularmente importante é este último item, que proporciona uma melhora considerável na execução de outras técnicas - como arpejos ou escalas que usem de digitação em três dedos, anelar médio e indicador.

Já o trabalho com a *scordatura* tem como objetivo específico desenvolver a percepção musical e cinestésica do aluno com relação ao seu instrumento. Seu trabalho também objetiva possibilitar-lhe transitar por diversos campos sonoros possivelmente inexplorados - aqueles não restritos à música de caráter tonal.

### 3.4 O ENSINO

O processo de ensinar um instrumento inclui elementos como: planejamento, relação entre professor e aluno, conteúdos, procedimentos (exposição dialogada, seminários, exercícios práticos), materiais didáticos (manuais, partituras) e avaliação. Por outro lado, a forma de se aprender cada uma das técnicas será apresentada em separado, pois deverá variar

de acordo com as suas idiossincrasias. Considerações de ordem geral, como a relação do contexto analítico com o histórico e o técnico-interpretativo (BORÉM, 2006, p. 47), ou mesmo questões relacionadas à disciplina, tipos de material didático ou avaliação que envolve o ensino de um instrumento não serão aqui desenvolvidas pela opção de centrar o ensino na análise dos exemplos.

Os exemplos a serem aqui trabalhados foram apresentados no Capítulo II com a finalidade de conceituar e comprovar a ligação existente entre recursos tradicionais e estendidos. Todavia, este capítulo impõe que os mesmos exemplos sejam reapresentados com o propósito de discutir o ensino das técnicas neles contidas. Visto que elas se encontram escritas em notação tradicional, é provável que o aluno não as reconheça como estendidas em um primeiro contato com a obra. Para minimizar esse problema, a exposição oral e/ou exemplificação prática de cada um dos exemplos a serem estudados, feita pelo professor, aliada à observação da partitura, feita pelo aluno, são atitudes complementares desejáveis.

### 3.5 O ENSINO DO TRÊMULO ESTENDIDO

Como discutido na abertura deste capítulo, o estudo do trêmulo estendido carece de uma habilidade do aluno na execução da técnica pelo seu viés tradicional. Tal habilidade inclui no mínimo:

- Expor claramente uma linha melódica, separando-a do acompanhamento por um controle de níveis de intensidade sonora
- Executar de forma confortável o recurso em andamento igual ou superior a 108 pulsos por minuto, tendo como referência a unidade de tempo do compasso para a marcação das pulsações
- Conferir ao ritmo um caráter de “leveza”/”fluidez”, por meio de três aspectos: respeito à duração integral dos valores positivos (corte de notas inexistente), execução regular das pulsações empregadas no andamento escolhido, equilíbrio de peso entre os dedos indicador, médio e anelar, obtido pela mesma velocidade inferida no ataque destes às cordas
- Gerar uma unidade sonora musical compacta e uniforme, por meio de uma unidade tímbrica, sendo esta conseguida pelo ataque dos dedos indicador, médio e anelar, em uma mesma região na corda, senão em um mesmo ponto estabelecido em seu comprimento.

Considerando-se que o professor tem um aluno com os pré-requisitos acima expostos, a proposta de ensino da técnica de trêmolo, dentro do conceito de técnica estendida apresentado neste trabalho, será desenvolvido nos 4 subitens a seguir.

### 3.5.1 Trêmolo em *Three Inventions*

Nessa obra são identificados trêmolos produzidos de quatro maneiras distintas em sua mecânica: com a polpa do dedo; com o dedo indicador, aos moldes de um plectro; em notas simultâneas, com os dedos indicador e médio aos moldes de um plectro; e com os dedos polegar e mínimo em atitude de percussão. Desse modo o professor tem em mãos, em uma só peça, uma variedade de trêmolos estendidos que, em maior ou menor grau de dificuldade, podem servir de preâmbulo ao ensino desta técnica. É difícil precisar este grau de dificuldade, visto que cada indivíduo responde fisicamente e de uma maneira muito particular a cada estímulo sensorial que lhe é apresentado. Para esta obra em particular, um critério referente à quantidade de dedos envolvidos na execução da técnica poderia ser um fator determinante para a escolha de qual das técnicas presentes seria a mais indicada para seu aluno.

O primeiro exemplo em *Three Inventions* é a execução de um *cluster* em trêmolo.

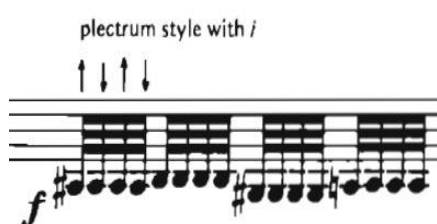


Exemplo n. 11: *Three Inventions*. 3º mvt., módulo 10, p. 24. Trêmolo com a polpa do dedo (“*sonido velado*”).

No exemplo n. 11, acima, o professor pode explicar sobre a mecânica de execução do recurso dizendo que esta se dá pela fricção da polpa de um dedo qualquer da mão direita - pois não há indicação específica na nota de performance - em sentido paralelo aos trastes do violão. Atentar que este trêmolo é preferencialmente executado pelo dedo médio da mão direita, na região do instrumento denominada *sul tasto* (sobre o espelho). Discussões sobre a textura são altamente recomendadas, visto que este é um dos elementos fundamentais para a classificação destes recursos como técnica estendida de trêmolo. Assim, é importante dizer que a textura resultante da técnica estudada no exemplo acima tem como principal característica uma sonoridade opaca e de baixa intensidade - por isso, este tipo de trêmolo é comumente nomeado como *sonido velado*. Poeticamente é possível fazer alusão desta técnica à seção de cordas friccionadas de uma orquestra, ao executar em pianíssimo um determinado

trecho musical que se utilize de trêmolo. Por fim, o professor pode executar o recurso e solicitar que o aluno repita lentamente os movimentos, realizando as necessárias intervenções corretivas e orientando-o em como estudar em casa.

No exemplo n. 12, abaixo, o compositor propõe o executar de um grupo de notas repetidas. Estas podem ser feitas por meio da alternância do dedo indicador da mão direita, em sentido perpendicular à corda.



Exemplo n. 12: Three Inventions. 2º mvt. 6º sistema, p. 22. Trêmolo em “dedilho” (com o dedo indicador atuando como uma palheta).

Trata-se da execução do trêmolo aos moldes de um plectro, técnica também conhecida por *dedilho*. Com relação à textura, a tendência é que se produza uma sonoridade mais brilhante do que opaca, pois é comum que se articule esse recurso com bastante uso de unha e na região do instrumento denominada por *sul ponticello*<sup>10</sup>.

Essa textura brilhante se obtém no violão devido à unha possuir uma densidade maior em relação à polpa dos dedos, que permite extrair os harmônicos mais altos, referentes à nota fundamental pulsada. A execução do trêmolo em *sul ponticello* também corrobora essa textura, pois é a região que propicia de antemão um som mais brilhante, isto, por concentrar a maior tensão proveniente das cordas. Ao se pulsar a terça parte da extensão de uma corda, por exemplo, a tensão é relativamente menor, por conseguinte, o som se apresenta mais “escuro”.

A propensão em executar esse tipo de trêmolo pela mecânica previamente explicada se dá principalmente por duas razões: o uso da unha propicia menor atrito entre o dedo e a corda e a tensão elevada impede que sua amplitude seja muito extensa após ser atacada. Essa conjuntura se torna um fator facilitador no momento da execução e é particularmente importante por atender a um critério fundamental na caracterização do recurso trêmolo: um grau de velocidade relativamente alto, suficiente para que se produza uma percepção de unidade métrica e melódica entre as notas repetidas.

Uma vez que este exemplo é o primeiro a tratar da técnica de *dedilho*, é importante que o professor discorra para o aluno sobre esse conceito. Assim, a simulação de um plectro na execução do violão erudito está ligada a uma extensão do pensamento

<sup>10</sup> A região *sul ponticello* é também conhecida por ‘região do cavalete’.

composicional sobre a “morfologia” do instrumento e suas formas de execução. Ao se deslocar do contexto primeiro em que se encontra o uso do plectro na produção musical - do seu uso na execução de música escrita para alaúdes medievais ou, atualmente, do seu emprego na execução de “violão popular” – para o ambiente do violão erudito, estamos de fato estendendo a técnica deste.

Todavia, é preciso que o professor alerte o aluno para o seguinte: se por um lado essa mecânica que simula o uso de um plectro é qualitativamente diferente da mecânica empregada no trêmolo tradicional - o que nos dá a clara impressão de não existir uma ligação direta com este último - devemos entender que o uso de plectros é pertinente a instrumentos correlacionados ao violão e sua história. Mais que isso, que o trêmolo tradicional seria uma reformulação desse tipo de execução de trêmolo por meio de plectros - uma vez que, adicionado à linha melódica do trêmolo em si, aparece uma segunda voz em acompanhamento.

Discussões de caráter histórico podem ser feitas pelo professor ao se apontar que nos séculos XX e XXI, simular plectros no âmbito do violão erudito para a produção do trêmolo já não é em si mesmo algo que se caracterize como um recurso técnico estendido “inovador”, mas que deveria ser relacionado sim a um pensamento de transformação histórica do recurso. Para o conhecimento do aluno é importante que lhe seja informado que o trêmolo obtido por um plectro caracteriza-se como uma técnica estendida por meio do deslocamento de contextos musicais - quando passamos a incorporar ao nosso fazer musical o fazer musical inerente a outros modos de produção - mas, fundamentalmente, por reincorporar à execução do violão erudito um *modus operandi* antigo, que fora reformulado e que não está presente na literatura *standard* de métodos de estudo do violão clássico<sup>11</sup>.

No exemplo n. 13, abaixo, Brindle especifica em qual região deve ser tocado este recurso. Logo, as discussões já apresentadas ao aluno com relação aos porquês de uma execução do trêmolo na região *sul ponticello*, confirmam-se em pertinência.

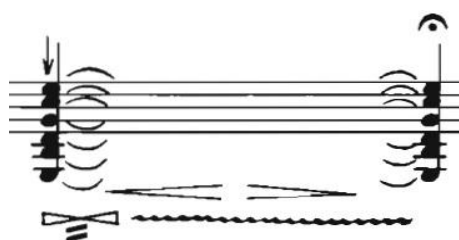


Exemplo n. 13: Three Inventions. 2º mvt., 3º sistema, p. 22. Trêmolo em notas simultâneas (com os dedos médio e indicador, atuando como palhetas, nas cordas 5 e 6).

<sup>11</sup> A palavra “clássico” aqui se refere a assim denominada “época de ouro do violão”, séculos XVIII e XIX.

A mecânica empregada para a execução desta técnica também se dá por meio da imitação de um plectro. No entanto, por se tratar de um intervalo, é importante que o professor alerte o aluno sobre as dificuldades de execução, uma vez que é preciso que se toquem duas cordas ao mesmo tempo. A demonstração prática dessas dificuldades, feita pelo professor, também é desejável. Este tipo de proposta musical, a execução de um recurso que exige um grau de velocidade relativamente alto, em dinâmica *piano*, demanda um domínio técnico elevado do instrumentista. Uma forma de se tocar este trêmolo consiste em unir o dedo médio sobreposto ao indicador, firmando o pulso e movimentando bem levemente o braço direito, em sentido diagonal às cordas e em atitude de alternância, ora atacando-as com as unhas, ora com a polpa dos dedos.

O exemplo n. 14, abaixo, representa com propriedade a postura conceitual que classifica um recurso não pelo seu agente mecânico, mas sim, pela textura resultante.



Exemplo n. 14: Three Inventions. 2º mvt., 8º sistema, p. 22. Trêmolo “percutido” (com os dedos polegar e anelar sobre o tampo do instrumento).

O professor pode enfatizar que a periodicidade métrica e o andamento veloz são duas das três constantes que caracterizam um trêmolo e que estas também estão presentes neste exemplo. Caso o aluno não se atente para uma ausência de linha melódica, o professor pode informá-lo que esta é a terceira constante na textura de um trêmolo tradicional, mas que aqui, pela técnica não ocorrer nas cordas do violão e sim em seu corpo, esta constante torna-se ausente, bem como um dos fatores que caracteriza este trêmolo como estendido.

Com relação à execução, Brindle é bastante detalhista. A nota de performance apresentada na última peça do caderno *Guitarcosmos* vol. III (1979, p. 42) indica que o executante deve bater no corpo do violão com os dedos polegar e mínimo da mão direita, próximo ao cavalete, alternando-os de modo a produzir vários golpes rápidos, facilitados por uma movimentação veloz do punho em sentido de rotação. Com essas características, a textura gerada não poderia ser diferente daquela relacionada a uma sonoridade percussiva, podendo ser associada ao rufar de um tambor.

### 3.5.2 Trêmolo em Casablanca

Para o ensino do trêmolo produzido por um objeto estranho ao violão, como no exemplo abaixo, n. 15, em que Zenamon recorre a um ventilador de mão, é importante que o professor traga para a sala de aula esse instrumento. Desse modo, o aluno pode testar na prática o procedimento com o uso do material adequado. O professor pode iniciar sua explanação dizendo que nessa obra, o autor indica o uso de ventiladores de mão para a execução de partes da composição que necessitam de uma melodia contínua, escrita em notas longas, permeadas pelo símbolo tradicional de execução de trêmolo.



Exemplo n. 15: Casablanca, compassos 176-178. Uso de utensílios para produção de trêmolo (dois ventiladores de mão).

Em seguida, pode comentar que a variedade tímbrica que este trêmolo fornece é grande e depende de alguns fatores: densidade e tipo de material das hélices, local e níveis de pressão exercidos por estas em relação às cordas. Por meio da experimentação o aluno pode vir a perceber que, dependendo do uso desses fatores durante a execução, potencializam-se determinadas frequências subjacentes à nota pura, obtendo-se assim sonoridades que podem fazer alusão a sons gerados por dispositivos eletrônicos. O acoplar de novos materiais às hélices - cartolinas ou papéis bem colados por sobre seu corpo - também geram novas modificações no timbre - texturas mais fáceis de serem percebidas em um primeiro contato com a técnica.

Com relação à mecânica de execução o professor pode atentar que a velocidade com que as hélices passam pela corda em muito diferem da velocidade dos dedos de um intérprete, mesmo que este seja hábil, sendo impossível por meio da técnica tradicional do trêmolo chegar a uma resultante sonora próxima a desta proposta estendida. Com relação às dificuldades no manejo da técnica, o aluno precisa estar ciente de que este recurso se torna particularmente difícil de executar por conta da alta velocidade com que as hélices giram. É possível que as cordas se partam ou as hélices se quebrem, dependendo do grau de pressão exercido pelo intérprete nas cordas, no momento da execução. Sugere-se então que no

processo de aprendizado inicial o aluno segure o ventilador apoiando o pulso da mão direita sobre o cavalete do instrumento e regule milimetricamente o contato com as cordas através da pressão do dedo indicador da mesma mão, no intuito de obter o total controle das hélices.

Aqui como em todos os demais exemplos anteriores, aconselha-se que o professor estimule o aluno a exercitar a técnica com precisão, sugerindo uma rotina de trabalho diário.

### 3.5.3 Trêmolo em Tarots

No exemplo abaixo, n. 16, o professor tem a oportunidade de apresentar ao aluno o trêmolo estendido gerado pela alternância dos dedos polegar e indicador da mão direita.



Exemplo n. 16: Tarots, 2º mvt. - La Papesse, compassos 15 e 16. Trêmolo produzido com os dedos polegar e indicador da mão direita alternados, aos moldes de um plectro.

Pode dizer que este recurso em específico não apresenta nenhum padrão pré-estabelecido relacionado à sua textura e que o aluno pode conseguir uma ampla gama de timbres, dependendo da região da corda em que pulsa, pois, diferente dos outros tipos de trêmolo aqui já discutidos, sua execução mecânica é relativamente mais simples - e é justamente por isso que implica menos restrições com relação à área de toque. Com relação à mecânica de execução, o professor pode dizer que este trêmolo executa-se preferencialmente com os dedos polegar e indicador da mão direita, em toque livre e ataque frontal; e que as notas correspondentes à semínima podem ser articuladas por um toque de apoio, em sentido lateral, executadas pelo dedo anelar. Esse tipo de articulação potencializa a compreensão auditiva da textura geral da peça, que consiste em um trêmolo na voz inferior, sempre contraposto a uma segunda linha melódica imitativa, a qual, por vezes, faz o papel de apoio “harmônico”. Outra maneira de potencializar essa textura é manter a dinâmica do trêmolo em constante relação de subordinação à melodia superior, ou seja, tocando-a com menor intensidade.

A escolha desse tipo de articulação não parece ser aleatória. Ao se analisar a peça evidencia-se que esta subordinação do trêmolo à melodia superior advém das escolhas de uma escrita intencional por parte do autor. Ao escrever um trêmolo nas cordas mais graves do instrumento o compositor já impõe um caráter mais “obscuro” à melodia - potencializado pelo seu âmbito que não ultrapassa as cinco primeiras posições do violão. O trêmolo torna-se por assim dizer, um “murmúrio” que sustenta um discurso melódico quando tocado junto à voz

superior. Em termos técnico-mecânicos, essa articulação não favorece o aluno por dificultar a execução do trêmolo, pois geralmente torna-se menos exequível este recurso quando em alta velocidade e em dinâmica de *piano*.

O uso do pulso da mão direita na execução é optativo, no entanto, ao se articular o dedo polegar e indicador, mantendo sempre contato entre suas falanges distais e admitindo uma postura de rotação do pulso, constata-se que a execução deste tipo de trêmolo torna-se mais fácil.

### 3.5.4 Trêmolo em *Pictures at an Exhibition*

No exemplo abaixo, n. 17, o professor pode alertar o aluno de que aqui se encontra a fórmula mecânica mais difícil de executar entre todos os tipos de trêmos estendidos, pois a constituição física do dedo mínimo da mão direita não propicia seu uso. Isto se deve tanto por sua pouca mobilidade e força quanto pela disparidade em relação ao seu tamanho, se comparado aos outros dedos da mão direita. Discussões históricas com relação à performance podem ser levantadas ao se afirmar que, usado como dedo de apoio no tampo do violão para a execução de repertório anterior ao século XX, o abandono desta prática não foi suficiente para que fosse incorporada à técnica do violão moderno a sua utilização.



Exemplo n. 17: *Pictures at an Exhibition*, 8º mvt. - *Cum mortuis in lingua mortua*, 8º compasso. Trêmolo produzido com o dedo mínimo (“dedilho”).

Ou ainda, que por este arranjo de Yamashita, constata-se que as necessidades composicionais se impuseram sobre a técnica mecânica do instrumento. Na tentativa de estender os processos composicionais, deslocando para o universo sonoro de um violão uma música orquestral - um procedimento típico da transição entre os séculos XX e XXI - o arranjador deparou-se com problemas mecânicos que impuseram a adição do dedo mínimo ao aparato conceitual da técnica de mão direita.

A execução deste tipo de trêmolo implica em algumas prerrogativas que devem ser explanadas pelo professor, como por exemplo, a necessidade do violonista deixar a unha

do dedo mínimo em um comprimento que supra a carência de paridade em relação ao dedo anelar, isto para os violonistas que tocam com a posição de mão direita aos moldes da técnica “tarreguiana”. Para aqueles que não usam essa posição e adotam uma postura em que o dedo anelar se posiciona muito mais próximo à 1ª corda – pulso baixo, dedo polegar mais afastado das cordas, inclinação para a direita – o professor poderia alertar que o comprimento da unha dever ser menor, pois, nessa posição, naturalmente o anelar entra em concordância de altura com o dedo mínimo. Quanto à articulação do dedo, esta funciona do seguinte modo: fere-se a corda somente com a unha, em ataque frontal e apoiado, movimentando o dedo pela 1ª articulação (a que liga o dedo ao dorso da mão). A falange distal deve estar relaxada no momento do ataque - de modo que propicie menor atrito entre a corda e o dedo, a fim de resvalar o toque com maior facilidade. Esta medida propicia seu apoio imediato na corda superior. O segundo ataque - complementar e em sentido contrário - deve ser feito ferindo a nota, mas desta vez, com a falange distal firme. Esse tipo de trêmolo é conhecido atualmente pela nomenclatura de *dedilho* e a textura resultante dessa ação mecânica é “brilhante”, monofônica e de característica tremulante.

### 3.6 O ENSINO DA *SCORDATURA* ESTENDIDA

Como discutido na abertura deste capítulo, o estudo da *scordatura* estendida carece de uma habilidade do aluno na execução da técnica pelo seu viés tradicional. Isto quer dizer que este seja capaz de executar transcrições escritas para violão a partir de instrumentos de maior tessitura, de afinar notas em intervalos diatônicos ou cromáticos - intervalos relacionados à música de caráter tonal - e de manipular o recurso pela sua forma já consolidada, ou seja, afinar de maneira diferenciada da afinação padrão do violão as seguintes cordas:

- 3ª (Sol/3) para Fá sustenido/3 - (meio tom abaixo)
- 6ª (Mi/2) para Ré/2 – (um tom abaixo)
- 5ª (Lá/2) para Sol/2 – (um tom abaixo)

Considerando-se que o professor tem um aluno com os pré-requisitos acima expostos, a proposta de ensino da técnica *scordatura*, dentro do conceito de técnica estendida apresentado neste trabalho, será desenvolvido nos 3 subitens a seguir.

### 3.6.1 *Scordatura* em Koyunbaba

No exemplo n. 18, abaixo, a *scordatura* identificada tem por característica ser estática. Suas cordas são previamente afinadas e permanecem inalteradas, voluntariamente, durante toda a execução da obra. Esta aplicação da técnica na preparação do instrumento a relaciona com a *scordatura* tradicional, no que diz respeito à manipulação do recurso consolidada pela história.



Exemplo n. 18: Koyunbaba suite. Indicação da *scordatura* utilizada para sua execução, presente no início da obra.

Portanto, ao identificar esse caráter estático, o aluno poderia entender que a discussão sobre a mecânica de execução da *scordatura* se resumiria à ideia de que a técnica é executada por meio de outras técnicas - arpejos e ligados - e não por ela mesma. No entanto, estaria deixando de lado a ideia mais relevante com relação ao desenvolvimento técnico-mecânico que esta obra pode proporcionar a quem a estuda: a relação cinestésica entre performer e instrumento.

Nesse sentido, é importante o professor demonstrar que essa relação, bem verdade, já presente na tradição do uso da *scordatura*, torna-se estendida em Koyunbaba. Ao se propor uma *scordatura* tradicional, é comum que na maioria das vezes se altere a afinação de uma só corda em sentido descendente à nota real correspondente a ela. Na obra de Domeniconi, quatro das seis cordas têm suas notas alteradas, em sua maioria em sentido ascendente à nota real. Isto gera uma afinação de característica diferente das afinações tradicionais, estabelecendo uma afinação “mais tensa”, quando se pensa sobre as implicações físicas ocorrentes nas cordas.

Desse modo, questões como o controle do grau de velocidade empregado na execução, ou a quantia de pressão a ser utilizada nos dedos da mão direita na hora do ataque podem ser trabalhados no aluno, pois são alterados sensivelmente com relação ao uso da afinação padrão. Cordas mais tensas resultam em pouca amplitude de vibração. Isso as mantém mais próximas a uma situação de repouso, o que facilita a execução, por propiciar

uma resposta rápida ao ataque dos dedos. Assim, maior desenvoltura da mão direita é o resultado obtido no estudo desta obra, pois cria uma situação propícia ao aumento da velocidade de execução, gerando pelos fatores descritos, uma sensação tátil diferente daquela relacionada ao toque em uma afinação tradicional.

A grande quantidade de notas deslocadas para posições não habituais no espelho, ocorrida por muitas cordas reafinadas, também se caracteriza como um ganho no estudo da relação cinestésica do aluno para com o instrumento. Se em um primeiro momento esta relação pode ser encarada como empecilho ou desestímulo para a execução, em um segundo momento o domínio das posições das notas no braço do violão, e a flexibilização de suas referências, tornam o aluno mais hábil frente ao desafio de integrar-se ao seu instrumento. Também tem como mérito torná-lo mais confiante em si e no trabalho que desenvolve em busca de ser um violonista profissional.

Outros pontos importantes no estudo da *scordatura* em Koyunbaba referem-se à percepção e leitura musicais. Também aqui há uma relação com a *scordatura* tradicional, uma extensão de seu uso. O som real, emitido pela execução da obra é anotado, na verdade, no sistema superior. Crie-se uma analogia do seguinte tipo: pense-se em articular, por exemplo, a palavra carro. O resultado sonoro desse ato seria pronunciar uma palavra um tanto quanto diferente. No caso, o que se ouve de igual na peça, entre o que é tocado/articulado e escutado é, na verdade, a estrutura rítmica da obra. As alturas sonoras diferem na grafia entre os sistemas, logo, o resultado entre as posições em que os dedos tocam o braço do violão e as notas que se ouvem/lêem são diferentes.

Por fim, é importante esclarecer ao aluno uma questão relevante com relação à grafia. Domeniconi aponta por *scordatura* a própria afinação tradicional do violão, e não a afinação diferenciada que escolheu para compor sua obra. Isto se justifica por uma simples questão: historicamente adotou-se chamar por *scordatura* uma espécie de “guia de dedilhado”, ou seja, toda a vez que o intérprete fosse tocar uma música afinada de modo diferente do padrão, ainda assim a leria como se estivesse grafada de “modo tradicional”. É uma prática, no violão, que remonta o período renascentista, quando a música publicada era escrita em um tipo de notação denominada *tablatura* - grafada por números no sistema italiano, letras no sistema francês, e um modelo híbrido no sistema espanhol. Independente da afinação em que o instrumento se encontrava, tocar as músicas e transpô-las a outras “tonalidades” era uma prática fácil, pois não se liam alturas de notas absolutas e sim, dedilhados – cordas e posições em que os dedos deveriam atacar ou pressionar o espelho do instrumento. De certo modo, a *scordatura* de Koyunbaba também se presta a ser um “guia de

dedilhado”, artifício que o autor provavelmente julgou ser a maneira mais fácil de ler sua composição. Tendo sido escrita em notação tradicional, sua leitura é feita então como se fosse em tablatura. Isso facilita sobremaneira a execução por minimizar a disparidade entre o que se lê e o que se toca, mas também, por essa mesma razão, se torna um fator que minimiza a exploração do recurso pelo seu viés estendido.

### 3.6.2 *Scordatura* em Paisaje Cubano con Campanas

No exemplo abaixo, n. 19, a *scordatura* se apresenta como um recurso ativo que possibilita a execução de um ornamento.



Exemplo n. 19: Paisaje Cubano con Campanas. Início do 3º sistema. Uso do recurso *scordatura* sob uma perspectiva de expressão musical e extensão mecânica de execução.

Do ponto de vista mecânico este trecho exige do aluno somente o afrouxar da tarraxa da 6ª corda, que contém a nota fá, em harmônico. No entanto, uma execução satisfatória está sujeita a três elementos correlatos: a percepção musical do intérprete, sua resposta cinestésica, referente ao movimento de afrouxar a tarraxa, e uma boa condição do mecanismo desta, caracterizada tanto pelo grau de precisão com que o botão responde à movimentação quanto pela ausência de ruídos ao ser movimentada.

Se existe alguma dificuldade inerente a este recurso, esta se apresenta com relação à sincronia dos elementos citados anteriormente no momento mesmo da execução. Estes elementos devem convergir na busca de uma reafinação precisa da sexta corda em direção à nota Mi, o que na prática, nem sempre é fácil. Todavia, uma vez que a afinação a ser alcançada constitui-se em intervalo tonal, maiores dificuldades de execução não se apresentam para o aluno já experiente no manejo da *scordatura* pelo seu viés tradicional.

Detectou-se no decorrer deste trabalho, a possibilidade de aplicação do trêmolo na segunda seção desta obra de Brouwer. Embora deslocado de seu contexto de discussão, o trecho será aqui analisado por ser um exemplo relevante de aplicação de uma técnica (trêmolo), em substituição a outra (arpejo) e por apresentar uma alternativa de articulação que, além de mudar substancialmente a percepção auditiva da passagem, pode ser importante para o desenvolvimento mecânico de alunos.

No exemplo n. 20, abaixo, nota-se um trecho que apresenta as características de um trêmolo escrito em notação tradicional. A digitação sugerida por Brouwer na execução da nota si (polegar, médio, polegar, indicador), repetida nas cordas 4 e 2, pode ser feita de maneira diferenciada, com outro propósito musical que esteja mais de acordo com o recurso técnico identificado e sua textura resultante.

Exemplo n. 20: Paisaje Cubano Con Campanas. Compassos 1-3, p. 2. Arpejos que podem ser articulados como trêmolo (“arpejo-tremolado”).

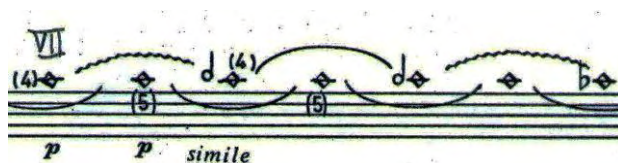
Ao se articular a nota si (solta) na corda sol (4<sup>a</sup> posição), pode-se empregar o mecanismo de trêmolo ao se tocar a primeira nota pelo dedo polegar - na quarta corda - a segunda pelo dedo médio, a terceira pelo dedo indicador e a quarta pelo anelar. A diferença substancial dessa proposta reside no caráter de *legato*<sup>12</sup> com que a passagem será percebida. O dedo polegar da mão direita é o mais pesado, logo, uma articulação de notas que tenha seu uso repetido tende a ser percebida como mais “dura” ou “pesada” e isso, particularmente, não é interessante para o recurso de trêmolo, que tem como característica principal, o *legato* entre as notas. Desse modo a digitação sugerida por Brouwer está de acordo com os arpejos que se seguem, não com o trêmolo em si. É notório que a coordenação entre a articulação de quatro dedos exige maior destreza do que entre dois, no entanto, a resultante sonora da proposta acima tende a ser mais correlacionada ao ideal sonoro de um trêmolo, logo, preferencialmente adotada. Esse tipo de articulação em trêmolo (polegar, médio, indicador, anelar) pode ser usado em toda a segunda seção, com pequenos ajustes, nos momentos em que serão necessárias somente articulações de três notas. Assim, mantém-se um raciocínio de elo entre a parte do trêmolo e do arpejo, possivelmente idealizado pelo autor, pela digitação sugerida.

<sup>12</sup> A articulação em *legato* é preferencialmente adotada em trechos musicais que necessitam de um caráter de fluidez ou leveza.

### 3.6.3 Scordatura em Verdades

Esta peça já foi objeto de estudos de Rodrigues (2007), em relação à *scordatura*. Um dos avanços a ser considerado neste trabalho reside na discussão conceitual que identifica o recurso como técnica estendida derivada da *scordatura* tradicional. Cumpre também trazer aqui, como parâmetro para enriquecer a aplicação pedagógica da técnica a alunos de violão, alguns elementos discutidos previamente no Capítulo II desta dissertação.

O exemplo abaixo, n. 21, indica a execução de harmônicos pelo uso de *scordatura*.



Exemplo n. 21: Harpa Eólia. 1º sistema. *Scordatura* como: 1 - agente ativo na mecânica do instrumento, 2 - recurso que modifica uma das características primordiais do violão, a de instrumento tonal.

A técnica é tocada por meio do afrouxar das tarraxas em tempo real de execução da obra. A desafinação voluntária do harmônico de Lá, presente na 4ª corda, causa “[...] um estranhamento na escuta devido ao batimento das frequências” (RODRIGUES, 2007. p. 4), ao soar em conjunto com o harmônico de lá, da 5ª corda. Esta sonoridade “estranha” constitui-se em uma textura que foge ao ideal sonoro tradicional do violão, instaurando de imediato uma música que se pode remeter a uma composição microtonal, apesar da obra não sê-la.

Ao se deparar com uma afinação que amplia o conceito tonal, o estudante se vê forçado a apurar sua audição no intuito de conseguir afinar intervalos precisos em meio a uma textura que apresenta ao ouvido intervalos diferenciados da gama cromática - intervalos menores que um semitom. O auxílio do professor em um primeiro momento é imprescindível, tanto para mostrar essas gradações sonoras quanto para tentar corrigi-las no aluno. Todavia, a tendência é que o próprio resolva essas questões com o passar do tempo, por meio de uma prática ativa.

À guisa de conclusão deste capítulo, é importante frisar que o ensino das técnicas de *scordatura* e trêmolo pelo viés estendido caracteriza-se como um desafio diário, tanto para professores de instrumento comprometidos com a execução de música contemporânea ao violão, quanto para alunos que assumem o compromisso de se habilitarem nestas técnicas. A temática foi aqui discutida na esperança de se contribuir com apontamentos que possam levar a uma maior reflexão sobre o ensinar musical voltado ao violão contemporâneo.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Esta dissertação tratou da aplicação pedagógica da *scordatura* e do trêmolo sob o viés de técnicas estendidas. Para tanto, uma revisão de literatura sobre técnicas estendidas em geral, *scordatura*, trêmolo e pedagogia da performance foi feita. O esforço de conceituar estes recursos pelo viés tradicional e estendido, bem como seu estudo comparativo e análise, realizados no segundo e terceiro capítulos, respectivamente, permitem tecer algumas considerações que podem orientar professores no ensino das técnicas aqui discutidas.

A primeira constatação foi a de que o conceito que envolve o termo *técnicas estendidas* se encontra em aberto – embora seja compreendido usualmente como “tudo aquilo que não é tradicional”. Devido ao pouco distanciamento histórico em que pesquisadores da atualidade se encontram com relação a esse objeto, aliado à diversidade das interações que podem caracterizar uma extensão técnica, torna-se inviável uma definição taxativa do conceito sobre as técnicas estendidas atualmente. Interações dessa magnitude exigem um pensar profundo e sedimentado, o que ainda não ocorreu dado o pouco tempo despendido no estudo científico dessa temática – somente há aproximados 15 anos, pesquisadores formulam e desenvolvem um pensamento metódico sobre o conceito. Desse modo, elencar como técnica estendida um conceito que se refira à reformulação das técnicas de composição e execução já há muito incorporadas ao aparato teórico de músicos, denominado por “técnica tradicional”, é justificável, pois foi encontrado na revisão de literatura autores que corroboram esse pensamento.

À revelia de uma postura que considera como técnica estendida somente recursos inéditos, aqueles não ligados a uma tradição instrumental/composicional, observou-se que o conceito que se refere a uma ligação estreita com os recursos tradicionais em música é o que mais se aproxima ao termo “técnicas estendidas<sup>13</sup>” e à prática instrumental, conforme observado nas obras estudadas nesta dissertação. Em todas as peças foram identificados, para além dos recursos de *scordatura* e trêmolo, novos recursos que são, em realidade, reformulações de técnicas mecânicas e composicionais já conhecidas do repertório do instrumento - salvo raras exceções, como é o caso da *scordatura* como agente ativo que possibilita a execução de um *glissando* a partir de uma corda solta, identificado na obra de Leo Brouwer.

---

<sup>13</sup> Aqui, bem entendido, como “técnicas que são extensões de técnicas tradicionais”.

Outro ponto a mencionar relaciona-se à palavra “efeito”. Por falta de uma adequação mais precisa, que identificasse com maior propriedade os “novos recursos” criados por meio de atitudes exploratórias nos campos da composição e exploração de novos timbres, tornou-se comum entre os pesquisadores classificar as transformações dos recursos tradicionais por essa nomenclatura.

Mais um fator observado foi o de que se tem tentado classificar as extensões dos recursos tradicionais a partir do agente mecânico que o produz, ao invés de levar em conta a textura obtida por diversos agentes mecânicos que geram, em suma, uma mesma percepção auditiva. Um exemplo claro refere-se ao trêmolo.

O tipo de proposta composicional, execução de trêmolo aos moldes de um plectro, dá-se por uma mecânica denominada atualmente por *dedilho*. Essa nomenclatura está presente em métodos de ensino relacionados à tradição do instrumento, especificamente no método de Emílio Pujol (1956). No entanto, a definição do conceito de *dedilho* em Pujol refere-se a um “movimento alternado de dois dedos” (PUJOL, p. 90) e no século XXI refere-se à execução do trêmolo feito por um só dedo, aos moldes de um plectro e preferencialmente executado pelos dedos indicador ou mínimo da mão direita.

A discussão sobre essa nomenclatura é relevante no sentido de que se constata que a diferença entre o conceito de *dedilho* estabelecido por Pujol e a sua variedade estabelecida neste início de século XXI constitui, não em uma transformação histórica, mas em uma sobrecarga desnecessária de nomenclaturas sobrepostas ao próprio conceito de *trêmolo*, pois *dedilho* é, fundamentalmente, trêmolo. Acredita-se que não justifica mais denominar os recursos ampliados da técnica de trêmolo por *dedilho* e nem classificá-los por “efeito”.

De características idênticas à execução do trêmolo aos moldes de um plectro em uma só corda – já desnecessariamente conceituado por *dedilho* – o conceito de IMALT, proposto pelo violonista brasileiro Alexandre Atmarama, carrega em si mais uma classificação, somente por valer-se, dessa vez, da execução do trêmolo em cordas simultâneas. No conceito do autor, essa “nova técnica” constitui na execução de grupos de notas (duas ou mais) pela alternância dos dedos mencionados, em sentido perpendicular às cordas do violão. Em última análise, é o mesmo que tocar um *dedilho*, ou melhor colocado, um trêmolo aos moldes de um plectro.

Conclui-se que, independente do agente mecânico que executa a ação - quer seja um ou dois dedos, em qualquer ordem, ou até mesmo um ventilador de mão, como na obra de Zenamon - a classificação de um recurso poderia basear-se primordialmente pela textura gerada e não pelo seu agente. Do contrário, devemos passar a lidar com uma infinidade de

nomenclaturas, tão volumosas quanto o número de possibilidades de execução mecânica que o homem for capaz de produzir por meio de sua imaginação composicional.

Nesta dissertação compreende-se que tais classificações adotadas pela academia se apresentam como tentativas de fazer avanços nas áreas da pesquisa e da taxonomia dos recursos técnicos musicais. Acredita-se que é do ato de pensar e experimentar continuamente que se produz ciência. Se um pensamento crítico acerca da taxonomia de técnicas estendidas aqui se apresenta, é devido ao fato de que este trabalho também tem o compromisso de buscar contribuir com o pensamento acadêmico em relação ao léxico destas técnicas.

Com relação à aplicação pedagógica do trêmolo e da *scordatura* no ensino do violão, pode-se dizer que a sistematização apresentada no Capítulo III deste trabalho é inédita, pois trata destes recursos por um viés estendido. Como toda pesquisa, esta também é passível de acréscimos e ajustes depois de concluída. Assim, desdobramentos em várias direções são aconselháveis, tanto para avançar a teoria como a prática sobre os temas aqui discutidos, ressaltando que esse é um trabalho que exige interdisciplinaridade e esforço comum. Por fim, aponta-se a necessidade de pesquisas sobre a gênese e a taxonomia das técnicas estendidas; de incluir no ensino do violão brasileiro uma cultura que vise o desenvolvimento do aluno no repertório contemporâneo para violão; e de se formular novos métodos que contemplem não só as técnicas de *scordatura* e trêmolo estendidos, mas as demais utilizadas nos novos procedimentos de composição e execução do instrumento.

## REFERÊNCIAS

ALMEIDA, Cosme Luís de; MELLO, Luiz Henrique Rossatto de. **Casablanca op. 77 de Jaime Zenamon**. Disponível em <<http://www.embap.pr.gov.br/modules/conteudo/conteudo.php?conteudo=29>>. Acesso em 29/04/2010.

ATMARAMA, Alexandre. **A técnica do IMALT**. Disponível em <[http://www.violao.org/topic/3253-a-tecnica-do-imalt/page\\_\\_hl\\_\\_imalt\\_\\_fromsearch\\_\\_1](http://www.violao.org/topic/3253-a-tecnica-do-imalt/page__hl__imalt__fromsearch__1)>. Acesso em 02/05/2008.

\_\_\_\_\_. **IMALT**. Disponível em <[http://www.violao.org/topic/10541-imalt/page\\_\\_hl\\_\\_imalt\\_\\_fromsearch\\_\\_1](http://www.violao.org/topic/10541-imalt/page__hl__imalt__fromsearch__1)>. Acesso em 23/05/2010.

BATISTA, Cleuton. **A clarineta na contemporaneidade: técnicas estendidas e performance eletroacústica**. 2009. 90 f. Dissertação (Mestrado em Música) – Escola de Música e Artes Cênicas, Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2009.

BORÉM, Fausto; SANTOS, Rafael dos. Práticas de performance “erudito-populares” no contrabaixo: técnicas e estilos de arco e *pizzicato* em três obras da MPB. In: CONGRESSO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA, 14., 2003, Porto Alegre. **Anais...** Porto Alegre: Luciana Del Ben, 2003. s/p.

BORÉM, Fausto. Por uma unidade e diversidade da pedagogia da performance. **Revista da ABEM**, Porto Alegre, V. 13, n. 14, p. 45-54, 2006.

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**. 2007. 122 f. Artigo (Mestrado em Música) – Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2007.

BRANCO, Cláudia Castelo. O piano preparado e estendido no Brasil. In: CONGRESSO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA, 16., 2006, Brasília. **Anais...** Brasília: ANPPOM, 2006. p. 770-774.

BURMESTER, Haroldo Roger Benghi. Música instrumental no *seicento* italiano: aspectos estéticos para abordagem da forma livre. In: XX Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música, 20., 2010, Florianópolis. **Anais...** Florianópolis: Editora, 2010. p. 932-936.

CARINCI, Enrico Joseph; RAY, Sonia; OLIVEIRA, Fábio Fonseca de. Técnica estendida na bateria: trajetórias e perspectivas. In: X SEMINÁRIO DE PESQUISA EM MÚSICA DA UFG, 20., 2010, Goiânia. **Anais...** Goiânia: SEMPEM, 2010. p. 95-101.

CERQUEIRA, Daniel Lemos. **Princípios pedagógicos da performance musical**. São Luís: Edição do autor, 2010.

DALDEGAN, Valentina. Criação de repertório de música contemporânea com técnicas estendidas para o ensino da flauta transversal a crianças iniciantes. In: Simpósio de Cognition

e Artes Musicais – Internacional, 5., 2009, Goiânia. **Anais...** Goiânia: SIMCAM, 2009. p. 168-182.

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

FERNÁNDEZ, Eduardo. **Técnica, mecanismo, aprendizaje: una investigación sobre llegar a ser guitarrista**. Montevideo: Ediciones ART, 2000.

FREITAS, Thiago Colombo de. Práticas interpretativas no repertório contemporâneo para violão. In: CONGRESSO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA, 20, 2010, Florianópolis. **Anais...** Santa Catarina: ANPPOM, 2010. p. 1327-1330.

HARDER, Rejane. Algumas considerações a respeito do ensino de instrumento: trajetória e realidade. **Revista Opus**. v. 14, n. 1, p. 127-142, 2008.

HAWKINS, David. **Modern techniques via classical guitar studies**. Tese (Doutorado). Mississipi: The University of Southern Mississippi, 2009.

HENRIQUE, Luís L. **Instrumentos musicais**. 4. ed. Lisboa: oficinas de A. Coelho Dias S.A, 2004.

HOUAISS, Antonio. **Dicionário Houaiss**. Rio de Janeiro: Editora Objetiva, 2003.

INDA, Amilcar Rodrigues. **Varias posibilidades sonoras en la guitarra contemporânea**. Uruguay: Imprenta matutina S.A, 1984.

ISHII, Reiko. **The development of extended piano techniques in twentieth-century american music**. 2005. 114 f. Tese (Doutorado em Música) - The Florida State University, College of Music, Florida, 2005.

KAMPELA, Arthur. **Exoskeleton, for viola alla chitarra**. Disponível em <<http://www.kampela.com/compositions.htm>>. Acesso em 12/06/2010.

\_\_\_\_\_. **Percussion Study IV (“Exoskeleton”) for viola alla chitarra**. Disponível em <<http://www.youtube.com/watch?v=vrnzck8mb10>>. Acesso em 02/05/2011.

\_\_\_\_\_. **Arthur Kampela on Contact!**. Disponível em <<http://www.youtube.com/watch?v=R0XshLJbtZ0>>. Acesso em 24/12/2010.

\_\_\_\_\_. **Lecture in ANPPOM 2011**: Palestra na ANPPOM de 2011. Disponível em <<http://www.youtube.com/watch?v=O-QxBJL0L6w>>. Acesso em 23/11/2011.

KUBALA, Ricardo Lobo; TOKESHI, Eliane; BIAGGI, Emerson Luiz de. Três peças para violino e viola de Silvio Ferraz: criação, interpretação e técnica expandida na música brasileira do século XXI. In: CONGRESSO ANUAL DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PÓS-GRADUAÇÃO E PESQUISA EM MÚSICA, 20., 2010, Florianópolis. **Anais...** Florianópolis: ANPPOM, 2010. p. 1286-1292.

LAZO, Alejandro. **Contemporary mexican classical guitar music at the turn of the twenty-first century**: selected compositions 1988-2003. 2008. 56 f. Tese (Doutorado em Música) - Faculty of the School of Music, The University of Arizona, Arizona, 2008.

LIMA, Daniel de. **Progressão dos conjuntos em Paisaje Cubano con Campanas, de Leo Brouwer**. Disponível em <http://www.embap.pr.gov.br/modules/conteudo/conteudo.php?conteudo=30>>. Acesso em 02/05/2010.

LUNN, Robert Allan. **Extended techniques for the classical guitar**: a guide for composers. 2010. 86 f. Tese (Doutorado em Música) – Graduate School of the Ohio State University, The Ohio State University, Ohio, 2010.

MEIRINHOS, Eduardo. **Fontes manuscritas e impressas dos 12 estudos para violão de Heitor Villa-Lobos**. 1997. 2 volumes. Dissertação (Mestrado em Musicologia) – Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1997.

ONOFRE, Maria Leopoldina L. C.; ALVES, J. Orlando. A técnica expandida e a utilização do silêncio como elementos de articulação na peça *Fra I Testi Dedicati Alle Nubi* de Salvatore Sciarrino. In: CONGRESSO ANUAL DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PÓS-GRADUAÇÃO E PESQUISA EM MÚSICA, 20., 2010, Florianópolis. **Anais...** Florianópolis: ANPPOM, 2010. p. 1593-1599.

PARKER, John; STHAEL, Monica. **Dicionário Password**. 4. ed. São Paulo: Martins Editora Livraria Ltda, 2010.

PAULINYI, Zoltan. Uso da técnica *Sotto Le Corde* como elemento surpreendente e inovador em obra para violino solo de Flausino Vale. In: CONGRESSO ANUAL DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PÓS-GRADUAÇÃO E PESQUISA EM MÚSICA, 20., 2010, Florianópolis. **Anais...** Florianópolis: ANPPOM, 2010. p. 1338-1342.

PONTES, Vânia Eger; PÓVOAS, Maria Bernadete C. Execução de técnicas expandidas ao piano sob um enfoque ergonômico - Twin Suns de George Crumb. In: CONGRESSO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA, 20., 2010, Florianópolis. **Anais...** Florianópolis: ANPPOM, 2010. p. 1331-1337.

PUJOL, Emílio. **Escuela razonada de la guitarra, vol. I**: basada en los principios de la técnica de Tárrega. Argentina: Ricordi, 1956.

QUEIROZ, Luis Ricardo Silva. A formação do violonista: aspectos técnicos, interpretativos e pedagógicos. In: CONGRESSO ANUAL DA ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE EDUCAÇÃO MUSICAL, 19., 2010, Goiânia. **Anais...** Goiânia: ABEM, 2010, p. 197-209.

RAY, Sonia. Editorial. **Música HODIE**, Goiânia, v. 11, n. 2, p. 5-6, 2011.

RODRIGUES, Fernando Augusto. **Verdades**: uma linguagem contemporânea - Análise de Superfície da Obra de Márcio Côrtes. Disponível em <http://www.embap.pr.gov.br/modules/conteudo/conteudo.php?conteudo=30>>. Acesso em 15/04/2010.

SADIE, Stanley. **The Groove Concise Dictionary of Music**. 3 ed. London: The Macmillan Press Ltda, 1994.

SIDON, Ashley Sandor. **Extended techniques for string instruments as applied to twentieth-century cello repertoire**. 2004. 86 f. Tese (Doutorado em Música) - College-Conservatory of Music, University of Cincinnati, Cincinnati, 2004.

SKROCK, Everaldo. **Violão preparado**. Disponível em <<http://www.embap.pr.gov.br/modules/conteudo/conteudo.php?conteudo=29>>. Acesso em 08/06/ 2010.

STEFAN, Gilberto de Souza. Aplicações da *scordatura* como técnica estendida no ensino do violão moderno. In: CONGRESSO ANUAL DA ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE EDUCAÇÃO MUSICAL, 19., 2010, Goiânia. **Anais...** Goiânia: ABEM, 2010. p. 417-427.

\_\_\_\_\_. O uso do trêmolo como técnica estendida no violão contemporâneo. In: CONGRESSO ANUAL DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PÓS-GRADUAÇÃO E PESQUISA EM MÚSICA, 20., 2010, Florianópolis. **Anais...** Florianópolis: ANPPOM, 2010. p. 1244-1249.

STIMPSON, Michael. **La Guitarra**: una guía para estudiantes y profesores. Madrid: Ediciones Realp S.A., 1993.

TOFFOLO, Rael Bertarelli Gimenes. Considerações sobre a técnica estendida na performance e composição musical. In: CONGRESSO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA, 20., 2010, Florianópolis. **Anais...** Florianópolis: ANPPOM, 2010. p. 1280-1285.

TOKESHI, Eliane; COPPETTI, Rafaela. Técnica expandida para violino: classificação e avaliação de seu emprego na música brasileira. In: CONGRESSO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA, 15., 2005, Rio de Janeiro. **Anais...** Rio de Janeiro: ANPPOM, 2005. p. 318-323.

TOKESHI, Eliane. Técnica expandida para violino e as variações opcionais de Guerra Peixe. **Música Hodie**, Goiânia, v. 3, n. 1/2, p. 52-58, 2003.

VASCONCELOS, Marcus A. Varela. **Recursos idiomáticos em scordatura na criação de repertório para violão**. 2002. 162 f. Dissertação (Mestrado em Artes) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, São Paulo, 2002.

WEILAND, Renate Lizana; VALENTE, Tamara da Silveira. Aspectos figurativos e operativos da aprendizagem musical de crianças e pré-adolescentes, por meio do ensino de flauta doce. **Revista da ABEM**, Porto Alegre, v. 17, p. 49-57, 2007.

WOLFF, Daniel. Aperfeiçoando a execução do trêmolo. **Periódico da Associação Gaúcha do Violão**, Porto Alegre v. 1, n. 4, s/p, 2000.

**PARTITURAS**

BRINDLE, Reginald Smith. **Three inventions**. Para violão solo, contido no terceiro volume da série Guitarcosmos. London: Schott, 1979.

BROUWER, Leo. **Paisaje Cubano con Campanas**. Para violão solo. Milan: Ricordi, 1986.

CÔRTEZ, Márcio. **Verdades**. Para violão solo. Rio de Janeiro: Irmãos Vitale, 1980.

DOMENICONI, Carlo. **Koyunbaba Suite: Pour Güitarre**, op. 19. Para violão solo. Berlin: Margaux, 1985.

MARCO, Tomás. **Tarots**. Para violão solo. Ancona: Bèrben, 1993.

ZENAMON, Jaime Mirtenbaum. **Casablanca, a place, a story and a kiss**. Para duo de violões. Berlin: Margaux, 2002.

YAMASHITA, Kazuhito. **Pictures at an Exhibition**. Para violão solo. Nagasaky?: Gendai, 1981.