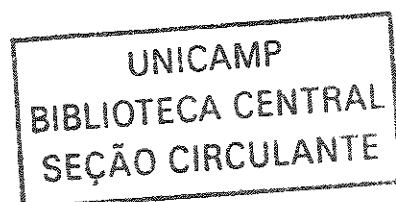


Universidade Estadual de Campinas
Instituto de Artes

**RECURSOS IDIOMÁTICOS EM *SCORDATURA* NA
CRIAÇÃO DE REPERTÓRIO PARA VIOLÃO**

MARCUS ANDRÉ VARELA VASCONCELOS

Natal
2002

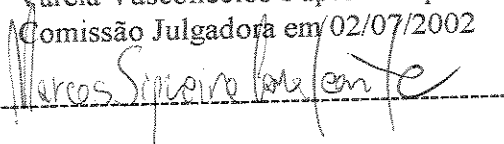


2003046 14

Universidade Estadual de Campinas
Instituto de Artes

***RECURSOS IDIOMÁTICOS EM SCORDATURA NA
CRIAÇÃO DE REPERTÓRIO PARA VIOLÃO***

Este exemplar é a redação final da
dissertação defendida pelo Sr. Marcus André
Varela Vasconcelos e aprovada pela
Comissão Julgadora em 02/07/2002



Dissertação apresentada ao Curso
de Mestrado em Artes do Instituto
de Artes da UNICAMP, como
requisito parcial para a obtenção
do grau de Mestre, sob a
orientação do Prof. Dr. Marcos
Siqueira Cavalcante.

Marcus André Varela Vasconcelos

Natal
2002

UNIDADE	BC
Nº CHAMADA	T/UNICAMP
	V441r
V	EX
TOMBO BC/	62180
PROC.	124103
C	☐
D	☒
PREÇO	R\$ 11,00
DATA	13/02/03
Nº CPD	

CM00180094-7

BIBD.285554

V441r

Vasconcelos, Marcus André Varela.

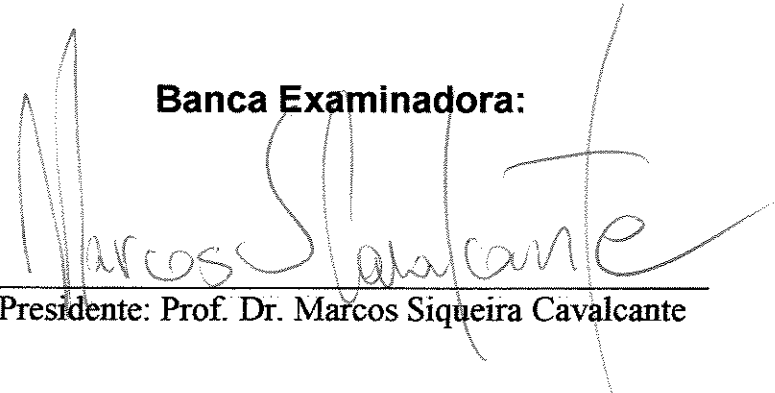
Recursos idiomáticos em *scordatura* na criação de repertório para violão / Marcus André Varela Vasconcelos.
Natal : UNICAMP/UFRN/MINTER, 2002.

Orientador : Marcos Siqueira Cavalcante.

Dissertação (mestrado) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes.

1. Violão. 2. Violão - História. 3. Afinação (Música)
4. Composição (Música). I. Cavalcante, Marcos Siqueira.
- II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Artes.
- III. Título.

Banca Examinadora:



Presidente: Prof. Dr. Marcos Siqueira Cavalcante

Prof. Dr. Esdras Rodrigues Silva

Prof. Dr. Nelson Cavalcanti de Almeida

Natal, julho de 2002

para Theo

Agradecimentos

A Cristina e Theo pelo diário cultivo dos sonhos.

À minha mãe, Dinorah Varela, por sua dedicação sem limites.

À CAPES pelo apoio financeiro, especialmente nos meses de setembro a dezembro de 2001.

A Cleide Dorta Benjamim pela serena claridade.

A meu orientador, prof. Marcos Cavalcante, pelo aprendizado e amizade conquistados.

Aos colegas do *minter*, pela cumplicidade.

Aos professores da UNICAMP envolvidos neste projeto, especialmente a Claudiney Carrasco, Ricardo Goldemberg, Adriana Kayama, Lenita Nogueira e José Roberto Zan.

A Daniele Gugelmo e Guilherme pela acolhida na chegada em Campinas.

A Michael Hedges, Julia Cameron, Olivier Messiaen e Carlo Domeniconi pela contagiante inspiração.

"So many tunings, so little time..."

Resumo

O propósito deste trabalho é demonstrar alguns caminhos para a utilização expressiva de *scordaturas*, através da análise de sua aplicação na composição de peças para violão solo, enfatizando alguns recursos presentes no idiomatismo deste instrumento, os quais podem ser aproveitados de modo a permitir efeitos musicalmente peculiares. A história da afinação do violão é retomada com o propósito de auxiliar a compreensão do papel do instrumento no pensamento musical de diferentes épocas, tendo a afinação como elemento de organização e disponibilidade das alturas.

Abstract

The purpose of this work is to provide some ways to the expressive application of *scordatura*, by the analysis of its employment in the composition of solo guitar pieces, stressing some resources available on the instrument's idiomatism, which can be used to allow peculiar musical effects. The history of the guitar tuning is revisited with the purpose of helping the understanding of the instrument's role in the musical thought of different times, being the tuning an element of pitch organization and availability.

Sumário

INTRODUÇÃO	11
1. UMA BREVE HISTÓRIA DA AFINAÇÃO DO VIOLÃO	13
1.1. A Vihuela	15
1.2. A Guitarra de quatro ordens	20
1.3. A Guitarra de cinco ordens	27
1.4. A Guitarra de seis ordens	44
2. VIOLÃO MODERNO E AFINAÇÕES ALTERNATIVAS	51
2.1. Delimitação do estudo	55
2.2. História recente do uso de <i>scordaturas</i>	58
2.3. Uma classificação das possibilidades de afinação	62
2.3.1. Afinações abertas	64
2.3.2. Afinações com disposição intervalar ordenada	67
2.3.3. Afinações com cordas em uníssono	73
2.3.4. Afinações derivadas de escalas	74
2.3.5. Afinações derivadas de outros instrumentos	75
2.3.6. Afinações reentrantes	76
3. RECURSOS IDIOMÁTICOS E <i>SCORDATURAS</i>	79
3.1. Idiomatismo instrumental	80
3.2. Afinação tradicional: coerência e lógica internas	83
3.3. Recursos idiomáticos e <i>scordaturas</i>	92
3.3.1. <i>Campanela</i>	93
3.3.2. Ligados com cordas soltas	103
3.3.3. Uníssono em cordas adjacentes	111
3.3.4. Harmônicos naturais	114
3.3.5. Arpejos com notas cruzadas em reentrância	118
3.3.6. Acordes	119
CONCLUSÃO	126
PARTITURAS	129
<i>Miríade</i>	130
<i>Agreste</i>	139
<i>Insônia</i>	146
<i>Instante</i>	150

<i>Prelúdio da Suíte 1 para Violoncelo (Bach)</i> - - - - -	152
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS - - - - -	156
CITAÇÕES ORIGINAIS - - - - -	158

Introdução

O violão é um instrumento extremamente presente na cultura brasileira. Tal presença talvez seja comparável apenas à sua popularidade na Espanha e nos Estados Unidos. Nestes três países, o violão ocupa uma posição de destaque no cenário musical, embora em contextos tão distintos que o próprio instrumento assume configurações físicas diferentes.

Apesar destas diferenças, qualquer iniciante em suas primeiras aulas sobre o instrumento, aprende que o violão, além de suas partes constituintes, possui seis cordas, afinadas nas notas *mi, lá, ré, sol, si, mi*. Esta afinação, na maior parte dos casos, é tida como um elemento fixo inerente ao instrumento, assim como o cavalete, por exemplo.

Durante todas as etapas da formação de um violonista, este orienta-se visual, mecânica, auditiva e musicalmente com base nesta afinação, com a qual aprende a ler e escrever para o instrumento, realizar acordes e, em suma, fazer música. Somos levados, portanto, a compreender o violão como um meio instrumental capaz de produzir música a partir das relações espaciais que as notas assumem com a afinação tradicional. Esta implica em uma disponibilidade determinada das notas no decorrer do braço do instrumento. Aprendemos a associar cada um dos espaços disponíveis no braço com uma nota específica, ditada pela afinação.

O que aconteceria se mudássemos a afinação? Certamente alteraríamos as relações das notas disponíveis e, em consequência, o resultado sonoro seria igualmente transformado. Poderíamos criar sob novas perspectivas, realizar efeitos originais e ampliar a concepção do instrumento enquanto ferramenta produtora de sons.

Muitas pessoas estão começando a descobrir as possibilidades de reafinar o violão para compor, tanto no ambiente acadêmico quanto no informal. Porém, há uma certa resistência em alguns segmentos do universo violonístico. Alguns intérpretes recusam-se a reafinar o instrumento no palco ou levar mais de um violão para um concerto. Alguns regulamentos de concursos de composição para violão, como o da prestigiada GFA (Guitar Foundation of America), informam ao candidato que não serão aceitas peças em outras afinações.

Em contrapartida, alguns fatores têm encorajado a prática da *scordatura*. Hoje é possível comprar cordas avulsas de boa qualidade, de diferentes níveis de massa e tensão, contribuindo para que se possa construir conjuntos propícios para afinações diferentes. Além disso, a tablatura, recurso gráfico utilizado no passado, e que indica a posição das notas no braço do instrumento, vem ganhando espaço entre os violonistas. O uso da tablatura em conjunto com a notação tradicional permite uma boa leitura em qualquer afinação.

Entendemos que o emprego de *scordaturas*, ou seja, afinações diferentes da tradicional, é bastante compensatório, apesar de algumas dificuldades referentes à escrita, leitura e performance, pois enriquece enormemente o campo da composição para violão, através de propostas originais e recursos inovadores.

Neste trabalho, estaremos analisando esses recursos, verificando de que maneiras a mudança de afinação influencia no idiomatismo do violão. Para tanto, iniciaremos demonstrando a trajetória da afinação na história do instrumento, buscando entender os fatores que levaram ao estabelecimento da afinação tradicional.

CAPÍTULO 1

Uma breve história da afinação do violão

O instrumento que hoje conhecemos como violão é resultante de modificações sofridas por outros instrumentos de cordas dedilhadas no decorrer do tempo. Alguns destes instrumentos são conhecidos apenas através de representações figurativas ou descrições encontradas em escritos antigos. Como exemplos podemos citar o *nefer* egípcio, o *tanbur* (ou *cithara*) romano, o *'ud* árabe, bem como outros instrumentos, oriundos de culturas distintas como os gregos e os hititas.

Apesar de sabermos da existência de diversos instrumentos na Idade Média, as origens do violão podem ser traçadas com maior propriedade a partir do século XVI. Desta época em diante podemos encontrar instrumentos que permaneceram até nossos dias, bem como música escrita para ser executada com eles. Estes instrumentos são a vihuela e a guitarra, cada qual com uma trajetória particular no decorrer do processo histórico. Enquanto o primeiro teve um período curto de apogeu, o segundo sofreu transformações sucessivas que culminaram com o surgimento do instrumento que hoje conhecemos como violão moderno.

Neste capítulo, contando com a valiosa contribuição de diversos autores que dedicaram esforços para contar a história do violão, estaremos enfocando as diferentes afinações envolvidas neste processo histórico. As diversas maneiras de se afinar as cordas têm constituído um aspecto fundamental para a criação e interpretação, influenciando no estilo, na técnica, na sonoridade e guiando a escolha da linguagem e dos materiais na música para instrumentos de cordas dedilhadas.

1.1. A Vihuela

A vihuela¹ era um instrumento grande, se comparado com outros instrumentos de cordas dedilhadas da época, como a guitarra. Possuía um longo braço contendo 10 ou 11 trastes feitos de tripa, que podiam ser ajustados de acordo com a tonalidade da peça a ser executada. As cordas eram dispostas em seis ordens², geralmente duplas, afinadas em uníssono, cujo comprimento da corda vibrante variava de 72 a 79 centímetros. As laterais eram ligeiramente côncavas e o tampo frontal continha diversas aberturas decoradas por rosetas internas, esculpidas na madeira.

Não havia apenas um tipo de vihuela. A descrição acima refere-se ao instrumento mais comumente utilizado na Espanha, onde ela floresceu, no século XVI. Segundo James Tyler³, um dos mais respeitados estudiosos da história do violão, autores da época faziam referência a vihuelas de tamanhos e número de ordens diferentes. Juan Bermudo, autor de um tratado⁴ sobre instrumentos da época, em 1555, descreve o *discante*, uma vihuela aguda com seis ordens, além de outra maior com sete ordens. Francisco Pachero refere-se a um outro instrumento com oito ordens. O único exemplar de vihuela que sobreviveu até hoje, encontrado no Institute de France, em Paris, é maior que o descrito anteriormente, possuindo seis cordas simples.

¹ Na Espanha do século XVI, havia três tipos de vihuelas: a *de mano*, objeto de nosso estudo, era tocada com os dedos, a vihuela *de arco* era friccionada com arco e a vihuela *de peñola* era tocada com plectro ou palheta.

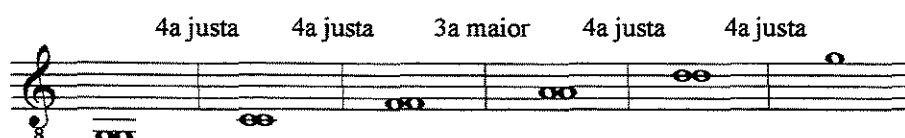
² As ordens são grupos de cordas, que podem ser formados por uma, duas ou mais cordas, geralmente postas a vibrar ao mesmo tempo pelo ataque de um dedo da mão direita.

³ TYLER, J. *The Early Guitar*. London: Oxford University Press, 1980. p.23.

⁴ *Libro primo de la declaración de instrumentos*. Foi publicado inicialmente em 1549 e expandido em 1555. Tratava de teoria da música, polifonia e performance em instrumentos de teclado e de cordas dedilhadas, como a *vihuela*, a guitarra e a *bandurria*.

Acredita-se tratar-se de um instrumento *baixo*, utilizado em grupos, juntamente com outras vihuelas.

Uma vez que não havia um sistema fixo de afinação na época, a altura das notas era relativa. Para Grunfeld⁵ esta afinação era, teoricamente, similar à do alaúde renascentista, ou seja, G₁ C₂ F₂ A₂ D₃ G₃:⁶



Ambos os instrumentos possuíam ordens duplas, sendo que no alaúde as duas ordens mais graves eram afinadas em oitavas, o que não ocorria na vihuela. O motivo para a presença das cordas duplas era o de aumentar o volume e a projeção do som. A primeira ordem da vihuela, chamada de *chanterelle*, era simples. A maioria das peças escritas na época podiam ser executadas em ambos os instrumentos, dada a semelhança no número de ordens e na afinação.

As vihuelas respeitavam uma relação de intervalos entre suas ordens. A altura de cada corda solta variava de acordo com a afinação das demais, dentro da relação intervalar proposta. Esta relação era, da ordem mais grave para a mais aguda: 4ª justa, 4ª justa, 3ª maior, 4ª justa e 4ª justa. Se compararmos à relação intervalar da afinação tradicional do violão moderno, bastaria descer a terceira corda em um semitom, para fá sustenido:

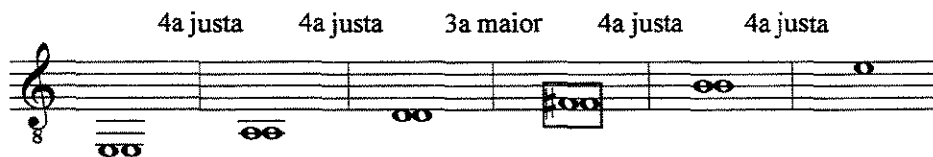
⁵ GRUNFELD, Frederic V. *The Art and Times of the Guitar*. an illustrated history of guitars and guitarists. New York: Da Capo Press, 1974. p.75.

⁶ Para indicar as afinações usaremos a notação anglo-saxônica, na qual cada nota corresponde a uma letra diferente: A=lá, B=si, C=dó, D=ré, E=mi, F=fá, G=sol. O número após a letra indica a altura da nota na escala geral.

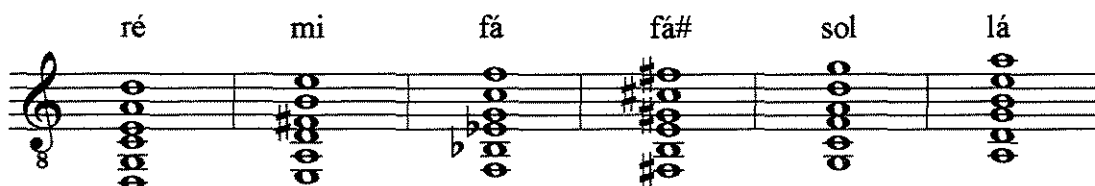
Afinação do violão moderno



Afinação da vihuela



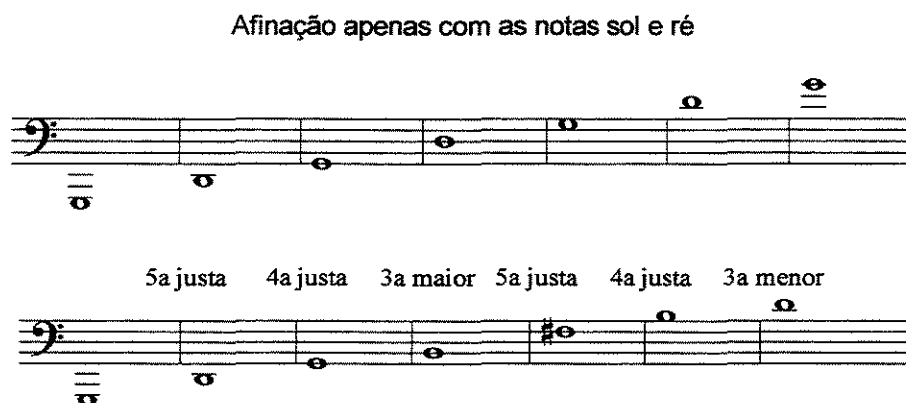
Os vihuelistas escolhiam a altura das cordas em função das dimensões e possibilidades de seu instrumento. Em seu livro *El Maestro*, publicado em 1536, Luys Milán⁷ aconselhava que se afinasse a primeira corda o mais agudo possível, e depois as demais, segundo a relação intervalar já mencionada. Ressaltava igualmente que se tomasse cuidado para não afinar um instrumento grande muito agudo, nem um instrumento pequeno muito grave, pois as cordas haveriam de acomodar sua afinação de acordo com altura ideal, conforme as dimensões do instrumento. Luys de Narváez, vihuelista espanhol, utilizou em seus *Seys Libros del Delphin*, seis afinações diferentes, todas com base na mesma relação intervalar⁸:



⁷ Ver WADE, Graham. *Traditions of the classical guitar*. London: John Calder, 1980. p.32.

⁸ DUDEQUE, Norton. *História do violão*. Curitiba: Editora da UFPR, 1994. p.11.

Há também relatos de instrumentos com outras afinações, como na *Declaración de instrumentos* de Juan Bermudo, de 1555, na qual o autor cita uma vihuela de sete ordens com as seguintes afinações (as alturas não são absolutas):⁹



Antes da adoção do temperamento igual, sistema que divide a oitava em 12 semitons iguais, a afinação das notas da escala diatônica era um sério problema para os músicos e teóricos da época. Joan Myers¹⁰, em seu artigo sobre a técnica da Vihuela (1968) diz o seguinte:

Para o músico do século dezesseis, os semitons eram desiguais, e alguns não eram mesmo utilizados, *incantabiles*. O temperamento Pitagoreano, com suas notas iguais, terças elevadas e quintas perfeitas, ainda era o sistema de afinação preferido na Espanha em meados do século dezesseis... Os intérpretes devem ajustar seu instrumento de modo que possam obter os semitons exatos para a peça que estão tocando.¹¹

Este ajuste, segundo instruções de livros e métodos da época, como os de Milán e Bermudo, podia ser feito de algumas maneiras. Era importante escolher os semitons corretos para cada tonalidade ou modo com o qual se estivesse lidando. A maneira

⁹ Apenas as relações intervalares eram fornecidas. As alturas são deduzidas pelos autores modernos.

¹⁰ MYERS, J. Vihuela technique. *Journal of the Lute Society of America*, v. 1, p. 15, 1968.

¹¹ Todas as citações originais em língua estrangeira podem ser consultadas nos anexos ao final deste trabalho.

mais segura (e também mais trabalhosa) era mover determinados trastes um pouco mais para a direita ou para a esquerda, a fim de atingir a afinação correta. Bermudo fornecia diagramas matemáticos para que se atingisse tal precisão na afinação, o que só era mesmo posto em prática pelos vihuelistas mais experientes. Por exemplo: se tivermos uma vihuela afinada em lá (ADGBEA) e a música estiver no modo frígio, o quarto traste do instrumento irá controlar os semitons *dó sustenido* (1ª e 6ª ordens), *sol sustenido* (2ª ordem), *ré sustenido* (3ª ordem) e *fá sustenido* (5ª ordem). Todos estes semitons devem ser afinados um pouco mais alto para este modo, de acordo com o sistema de Pitágoras. Desta forma, movendo o traste levemente na direção do cavalete, pode-se controlar ao mesmo tempo todos estes semitons.

Por causa do idiomatismo¹² de vários instrumentos de corda, como a vihuela, é possível obter em cordas distintas notas enarmônicas com alturas diferentes, como *ré bemol* (na 4ª corda, 6º traste) e *dó sustenido* (na 3ª corda, 2º traste)¹³.

Outra maneira de obter estas delicadas diferenças nos semitons, contudo sem a devida precisão, era modificar a pressão dos dedos na corda ou pressioná-la em local mais próximo ou distante do traste correspondente ao semitom em questão. De modo geral, os vihuelistas muito valorizavam uma boa afinação.

A vihuela, cuja tradição ou período de maior atividade compreende desde 1536 a 1576,¹⁴ foi um instrumento muito próximo do violão moderno, considerando-se a semelhança entre o número de ordens e a afinação de ambos. Foi o primeiro instrumento relacionado ao violão a ter um repertório solo digno de atenção. Músicos,

¹² Característica própria que diz respeito, entre outras coisas, à disponibilidade das notas no instrumento, gerando, por exemplo, a possibilidade de se encontrar notas com alturas iguais em várias posições no braço do instrumento.

¹³ Para uma vihuela afinada em lá.

¹⁴ WADE, op. cit., p.11.

estudiosos e compositores que o levaram a sério, preocuparam-se com sua técnica e buscaram transmitir seus conhecimentos e sua música através de métodos. As obras para vihuela publicadas na Espanha no século XVI eram de considerável dificuldade técnica, com texturas em contraponto, além de serem musicalmente belas e atraentes ao ouvido.

1.2. A Guitarra de Quatro Ordens

Enquanto a vihuela teve um período de existência curto na história da música, a guitarra, sua contemporânea, iniciou sua trajetória, pelo menos do modo como a conhecemos, na metade do século XVI, e foi sofrendo modificações até hoje. É o instrumento mais diretamente relacionado com o violão, que ainda é chamado de guitarra na maior parte do mundo. Trata-se, portanto, do ancestral direto do violão moderno.

Na verdade os dois termos, guitarra e violão, devem ser entendidos como referentes a um mesmo instrumento. Em nosso país usamos o termo *violão* para designá-lo a partir de 1870, quando as modificações sofridas deixaram-no com uma configuração muito semelhante à atual. Por conseguinte, usaremos o termo *guitarra* quando estivermos nos referindo ao instrumento em períodos anteriores a 1870. Esta diferenciação é um caso particular do Brasil. Em Portugal, por exemplo, o violão ainda é chamado de guitarra, assim como em todos os países de língua espanhola.

A guitarra não pode ser definida como um instrumento com medidas fixas, uma vez que sofreu modificações importantes no decorrer do tempo. Costuma-se denominar a guitarra de acordo com o número de ordens que possuía, relacionando cada um

destes instrumentos a um determinado período da história da música. Assim, temos a guitarra de quatro ordens como renascentista, a de cinco ordens como barroca e a de seis como guitarra clássica. Na figura¹⁵ abaixo, é possível comparar alguns destes instrumentos com o violão moderno:

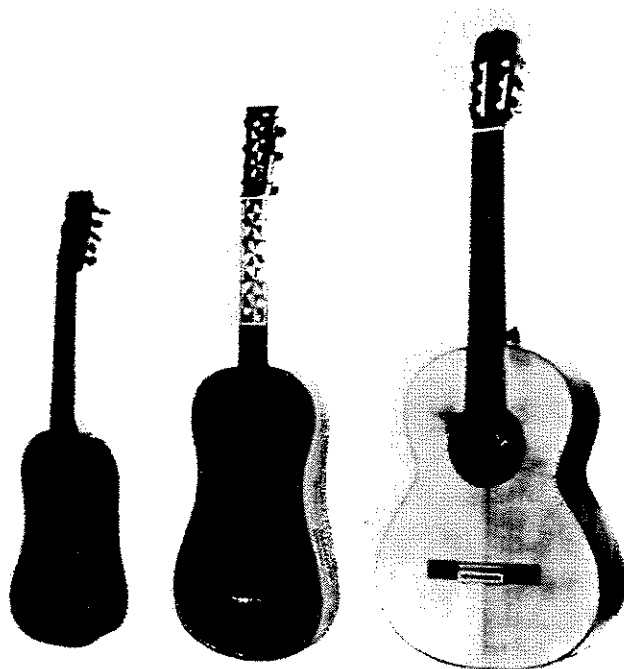


Figura 1

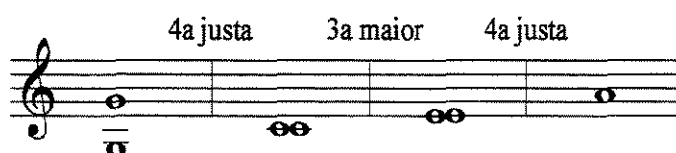
A guitarra de quatro ordens era um instrumento pequeno. Bem menor que a vihuela, possuía apenas uma abertura frontal e a parte posterior geralmente curva, como o alaúde. As cordas eram distribuídas em quatro ordens, sendo apenas a primeira constituída por uma corda simples. O número de trastes variava em torno de oito. Estes eram feitos de tripa e amarrados ao redor do braço. A quarta ordem era geralmente constituída por duas cordas separadas por um intervalo de oitava, sendo este procedimento chamado de bordão.

¹⁵ Figura 1: Da esq. para a dir.: uma guitarra do séc. XVI feita por Belchior Dias, outra do séc. XVII e o violão moderno. Fitzwilliam Museum, Cambridge. Ver TURNBULL, H. *The Guitar from the Renaissance to the present day*. Westport: The Bold Strummer, 1991.

As afinações mais comuns para a guitarra de quatro ordens foram descritas por Juan Bermudo¹⁶ e eram denominadas de *temple viejo* e *temple nuevo*:



Temple viejo



Temple nuevo

A primeira delas era mais usada para tocar no estilo *rasgueado*, utilizado para acompanhamentos, no qual as cordas eram tocadas deslizando-se rapidamente os dedos para baixo ou para cima. A segunda era preferida para as músicas em estilo *punteado*, mais melódico, com o instrumento como solista.

Apenas a ordem superior, mais grave, é modificada entre ambas, gerando intervalos distintos entre a terceira e quarta ordens. Na França, este procedimento de baixar ligeiramente uma ordem (geralmente a mais grave), é conhecido como *cordes avallées*.

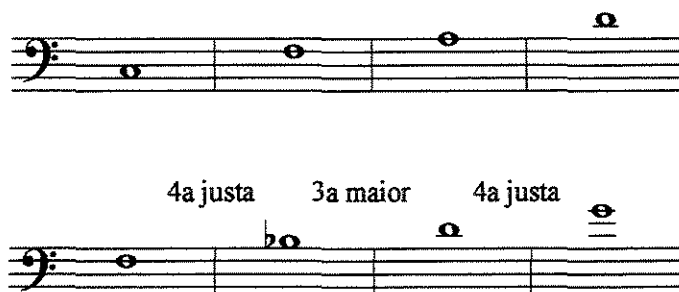
Era costume utilizar-se apenas uma corda na primeira ordem, dada a dificuldade de se encontrar duas cordas mais agudas com a mesma espessura, que proporcionassem uma afinação precisa em uníssono para todos os trastes.

¹⁶ *Declaración de instrumentos*, 1555

O italiano Scipione Cerreto, em seu escrito *Della Pratica Musicale*, de 1601, fornece uma afinação um tom acima da *temple viejo*, que não faz uso de bordão, gerando o que se chama de afinação *reentrante*,¹⁷ pois a quarta ordem passa a ser mais aguda que as duas anteriores:



A exemplo da vihuela, também havia guitarras de tamanhos ou naipes distintos. Michael Praetorius em seu livro *Syntagma Musicum*, de 1619, refere-se a duas afinações, as quais, se encaradas como alturas absolutas, dão a idéia de pertencerem a instrumentos maiores:¹⁸



Bermudo afirmou que a guitarra era uma vihuela sem as cordas extremas (1ª e 6ª). A afinação da vihuela era GCFADG. A primeira destas afinações descritas por Praetorius é o único registro cuja descrição combina exatamente com o relato de Bermudo, pois as notas são exatamente CFAD.

¹⁷ Há, ainda hoje, instrumentos com quatro cordas afinadas de modo reentrante, como o *cuatro* venezuelano.

¹⁸ TYLER (New Grove) sugere que a fonte de tal afinação, indicada por Praetorius seja uma tradução para o inglês de uma obra de Adrian Le Roy, de 1551, feita por James Rowbotham, em 1569, à qual este intitulou *An Instruction to the Gitterne*. Segundo Tyler, a indicação da clave de dó na quarta linha, feita por Rowbotham, pode estar equivocada, pois a clave deveria estar na segunda linha, o que deixaria a afinação idêntica à *temple nuevo*, de Bermudo.

Outra fonte da qual podemos extrair informações diferentes sobre a afinação da guitarra de quatro ordens é o livro editado por Phalèse e Bellère em 1570, *Hortulus Citharae*, o qual foi traduzido e interpretado por Daniel Hartz (1963)¹⁹ e depois por Dobson, Segerman e Tyler (1974)²⁰. Ambos os estudos revelaram divergências na afinação, no que diz respeito às oitavas exatas dos bordões, na terceira e quarta ordens do instrumento:

Afinação indicada por Phalèse e Bellère (1570)



Segundo Daniel Hartz (1963)



Segundo Dobson, Segerman e Tyler (1974)

As observações feitas pelos autores em 1974 são mais aprofundadas e detalhadas, o que nos leva a crer que o segundo exemplo seja mais preciso. Tyler (1975) afirma que tal afinação sugerida por Hartz seria impossível sem cordas modernas.

Na França, outro instrumento com quatro ordens, chamado de *cittern*, ocupava importante espaço no século XVI. Muitas vezes confundida com a guitarra, a *cittern* possuía características distintas. Entre elas destaca-se o fato de possuir ordens triplas²¹. Apesar de não ser considerada ancestral do violão, é interessante observarmos alguns aspectos de sua afinação e o modo como influenciam na música escrita para este instrumento.

¹⁹ HEARTZ, D. *An Elizabethan tutor for the guitar*. Galpin Society Journal, v. 16, p. 3-21, 1963.

²⁰ DOBSON, C., SEGERMAN, E. & TYLER, J. *The Tunings of the Four-Course French Cittern and of the Four-Course Guitar in the 16th Century*. Lute Society Journal, v.16, p. 17-23, 1974.

²¹ Na Colômbia existe um instrumento usado até hoje, denominado *triple*, que utiliza cordas triplas. Temos também o exemplo da viola caipira brasileira, que, em certos locais, utiliza 3 cordas na ordem superior.

Baseados em tablaturas de Adrian Le Roy e de Robert Ballard, de 1564-1565, pesquisadores chegaram a diferentes conclusões sobre a disposição das cordas e sobre as oitavas dentro de uma mesma ordem:

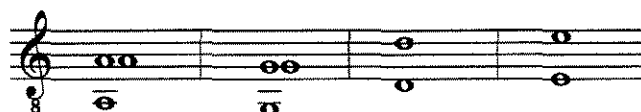
Afinação para *cittern* francesa utilizada por Adrian Le Roy e Robert Ballard



Segundo Johannes Wolf (1919)



Segundo Hélène Charnassé (1963)



Segundo Dobson, Segerman e Tyler (1974)

Ao analisar as tablaturas, utilizando a afinação proposta por Wolf, Charnassé percebeu que, em certas peças, a melodia mudava bruscamente de registro, passando pelas ordens mais graves. Além disso, a harmonia apresentava-se fora das regras normais, com acordes finais em segunda inversão, por exemplo. Contudo, para resolver tais problemas, utilizando a afinação proposta por ela, seria necessário aplicar uma técnica especial, na qual, em algumas passagens, apenas uma corda de determinada ordem seria tocada. Assim seria possível tirar proveito das características reentrantes da afinação, buscando as cordas agudas das ordens superiores em passagens melódicas, ou os baixos, quando necessário. Este procedimento, segundo Tyler (1980, p.62), era usado também na guitarra:

Sobre a disposição das cordas em uma guitarra antiga, é aconselhável colocar a corda de oitava superior da quarta ordem na posição de 'fora', na qual o polegar possa atingir a corda aguda antes do *bordão*. Isto permite que se possa tocar apenas a corda aguda quando necessário (em uma passagem em *campanela*, por exemplo), ou ambas as cordas juntas quando um baixo for necessário. Muitas das passagens aparentemente ambíguas em algumas das tablaturas tornam-se claras quando percebemos que certas notas podem ser tocadas na quarta ordem.

Tyler refere-se principalmente à guitarra de cinco ordens, mas acrescenta em uma nota que o procedimento também se aplica à guitarra renascentista:

É aconselhável arranjar as cordas em oitava do instrumento de quatro ordens deste modo igualmente, pois a escolha de notas acima ou abaixo eliminaria muitos dos acordes curiosos em segunda inversão encontrados em tablaturas para este instrumento, particularmente em cadências.

Este modo de afinar e dispor as cordas na guitarra (ou na *cittern*) permitia que passagens melódicas fossem criadas em cordas distintas, com acentuações rítmicas influenciadas pelo toque mais forte do polegar, que era o responsável pelas notas agudas na ordem de cima. Estamos, portanto, diante de um recurso idiomático, utilizado em decorrência do modo de se afinar o instrumento.

Segundo Wade, a tradição da guitarra de quatro ordens durou de 1549 até 1570, mas há evidências de que o instrumento continuou sendo utilizado durante os séculos 17 e 18, principalmente para executar música popular em estilo *rasgueado*.

Para Wade (1980, p.55), o violão moderno, seu "bisneto", não consegue reproduzir a música escrita para a guitarra sem destruir os timbres e a atmosfera da música. E acrescenta:

... aprimorar a música transcrevendo-a para o violão clássico é destruir a natureza de seu apelo; é anátema maior para um intérprete moderno executar uma peça completa sem tocar na quinta e sexta cordas. A sustentação maior das notas no violão do século vinte também toma os sons rítmicos em *staccato* do instrumento menor e os transforma em padrões melódicos mais ricos. Em outras palavras, transcrição da guitarra de quatro ordens para seu descendente moderno é talvez o mais infrutífero e destrutivo de todos os tipos de modificação instrumental.

1.3. A Guitarra de Cinco Ordens

A guitarra de cinco ordens, conhecida como guitarra barroca, tem sua origem geralmente relacionada à guitarra de quatro ordens. Esta teria sofrido uma modificação, através da adição de uma nova ordem de cordas, acima da quarta, dando origem deste modo a este instrumento, seu descendente direto.

Considerando-se que um só instrumento, a guitarra, vem sofrendo modificações até nossos dias, podemos traçar uma linha cronológica ligando a guitarra renascentista até o violão moderno. Contudo, sabe-se que instrumentos com cinco ordens já existiam desde o final do século XV, conforme podemos constatar em fontes iconográficas²². A obra de Miguel de Fuenllana, *Orphenica Lyra*, de 1554 contém peças para *vihuela de cinco ordens*, e o livro de Juan Bermudo, *Declaración de instrumentos*, de 1555, faz referência várias vezes à guitarra de cinco ordens.

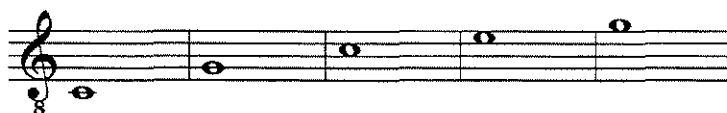
Se pensarmos a história numa perspectiva evolucionista, faz-se necessário o estabelecimento de um marco para o surgimento da quinta ordem, que é então atribuída ao espanhol Vicente Espinel (1551-1624). Grunfeld (1969, p.98) escreve sobre o episódio:

Juan Bermudo, mesmo antes do nascimento de Espinel, já havia escrito sobre guitarras com cinco cordas. Porém, Espinel deu à quinta ordem o benefício de sua considerável influência e grande charme pessoal como musicista, poeta e propagandista.

²² Como exemplo podemos citar a gravura de Marcantonio Raimondi, de 1510, que retrata um homem com uma *viola da mano*, de cinco ordens, o que pode ser constatado pelo cravelhal. Esta mesma gravura ilustra a capa do livro *El Maestro*, de Luís de Milan, de 1536.

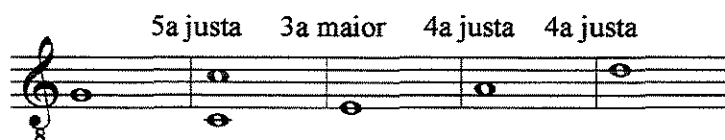
Com relação à afinação das cinco ordens, o registro mais antigo é de Miguel de Fuenllana, que em 1554, em *Orphenica Lyra*, apresenta peças para uma vihuela de cinco ordens, afinadas como as cinco primeiras cordas do violão moderno.

Juan Bermudo, em 1555, afirma que para se criar uma guitarra de cinco ordens era necessário acrescentar uma outra ordem mais aguda, acima da primeira. Fornece uma afinação nova, que segundo Tyler era a seguinte:



Para acomodar bem uma afinação aguda como esta, o instrumento proposto por Bermudo deveria ser pequeno, do tipo conhecido na Itália como *chitarriglia*.

Outro relato de um modelo de afinação para o instrumento foi encontrado num desenho de Jacques Cellier²³, de 1585, cuja disposição das notas reproduzimos abaixo:



Há divergências entre alguns autores quanto à interpretação correta das indicações de Cellier, embora todos concordem que, à exceção da primeira ordem, as demais deveriam ser afinadas aos pares. Sylvia Murphy²⁴ escreveu:

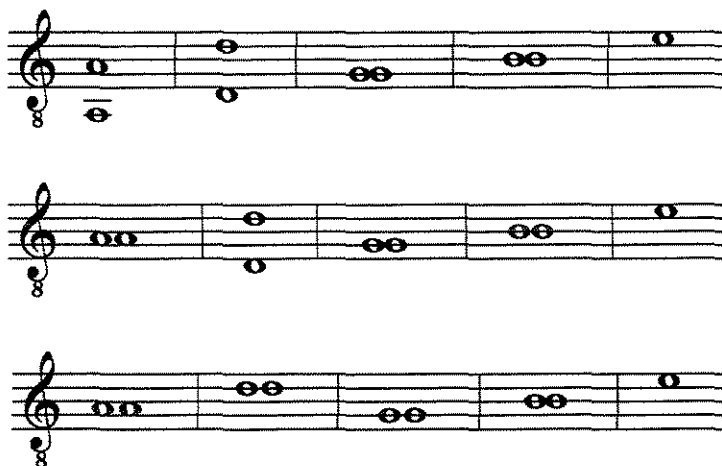
Alguns autores têm sugerido que esta ilustração deveria ser interpretada como Gg cc' ee aa d'. Será mostrado, todavia, que a prática de se afinar a quinta ordem mais aguda que a terceira e a quarta continuou pelo menos até o final do século dezessete. Não há razão para supor, portanto, que Cellier tenha simplesmente deixado de mencionar a existência de uma corda em oitava mais grave na quinta ordem; certamente ele indica que as duas cordas da quinta ordem foram afinadas em uníssono.

²³ *Recherches de plusieurs singularities, par François Merlin ... portraictes et escrites par Jacques Cellier...* (Bibliothèque National, Paris, Ms. Fr. 9152).

²⁴ MURPHY, Sylvia. *The Tuning of the five-course guitar*. Galpin Society Journal, v. 23, p. 49-63, aug. 1970.

Para Tyler (1980, p.38), a terceira ordem deveria ser afinada em fá, não em mi, pois as relações intervalares propostas no desenho não combinam com nenhuma tablatura já encontrada para o instrumento, nem com as afinações que utilizam a nota ré na primeira ordem.

A afinação mais comum para a guitarra barroca era mesmo com as cinco ordens correspondentes às cinco primeiras cordas do violão moderno, ou seja, da quinta para a primeira ordem: A₁ D₂ G₂ B₂ E₃. As ordens eram formadas por cordas duplas, à exceção da primeira, que era simples. Contudo, havia três maneiras predominantemente usadas de se dispor as oitavas nas duas ordens superiores, com ou sem o uso de bordões:



A escolha de cada uma destas afinações dependia do tipo ou estilo de música que se desejasse compor ou executar, além de fatores relacionados às cordas de tripa, utilizadas na época. A seguir procuraremos analisar mais detalhadamente cada uma destas afinações, bem como os fatores que influenciaram em sua utilização.

1) Afinação com bordões na quarta e quinta ordens:



Esta afinação era preferida para executar música no estilo *rasgueado*, no qual os dedos deslizavam rapidamente pelas cordas em ataques para baixo e para cima. Devido à presença das duas notas mais graves, os acordes ficavam mais cheios e a extensão do instrumento era ampliada. A sonoridade mais completa dos acordes era ideal para o acompanhamento do canto ou de outros instrumentos, finalidade principal deste estilo de se tocar a guitarra. A possibilidade de executar blocos de acordes com padrões rítmicos em estilo *rasgueado* era considerada por muitos como responsável pelo verdadeiro idioma da guitarra.

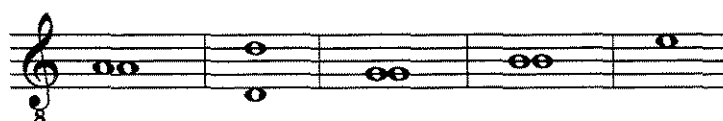
Adepto desta afinação, Juan Carlos Amat, em 1596, publicou seu método, conhecido como *Guitarra Española*, no qual desenvolveu um sistema baseado em números para representar desenhos de acordes, encontrados no braço do instrumento. Amat criou um círculo de 24 acordes (12 maiores e 12 menores), no qual indicava a posição das casas e quais dedos deveriam ocupá-las em cada acorde. Ele imaginou o método para auxiliar os amadores a utilizar a guitarra como instrumento acompanhante. O próprio Amat, médico de profissão, também era amador.

O sistema criado por Amat viria a ser depois complementado e aperfeiçoado, dando origem ao chamado sistema *alfabeto*, que por muito tempo foi utilizado pelos guitarristas. Substituindo os números de Amat por letras, o sistema também tinha por finalidade representar e indicar determinados acordes, encontrados no braço do instrumento, a exemplo da cifragem popular atual. O primeiro autor a utilizar o sistema foi Girolamo Montesardo, em 1606. Em seu método, indicava especificamente a

afinação com bordões nas duas ordens superiores. Outros autores²⁵, posteriormente propuseram modificações e adições ao sistema, como Foscarini, com seu *alfabeto dissonante*, Calvi, com o *alfabeto falso*, e Ricci, com o sistema chamado de *lettere tagliate*.

Esta afinação também gerou música no estilo *punteado*, ou seja, obras que exploravam as habilidades do instrumento como solista, e não como acompanhante. Como exemplo temos o livro de Francisco Guerau, de 1694, segundo Tyler (1980, p.52), um dos raros no século 17 a não fazer qualquer uso de acordes em rasgueado. No século 18, principalmente na França, esta afinação também gerou diversos trabalhos desta natureza.

2) Afinação com bordão apenas na quarta ordem:



Para que possamos compreender melhor certas escolhas referentes à afinação, é necessário levantar alguns pontos importantes sobre o uso, a disposição e as características das cordas de tripa usadas na época.

Sabemos que, quando o instrumento era afinado com bordões, ou seja, com ordens constituídas por cordas em oitavas distintas, a corda mais aguda ficava à esquerda, se olhássemos o instrumento de frente. Isto significa que estas cordas eram feridas antes que as graves, quando atacadas de cima para baixo. Na técnica de mão direita, o polegar é o dedo geralmente responsável por tal movimento, ficando na maior parte das vezes encarregado das cordas situadas mais acima, enquanto os demais

²⁵ Ver TYLER (1980, p. 66-72)

realizam movimento no sentido contrário, tocando principalmente as cordas da parte de baixo do instrumento. As diferenças entre a técnica atual e a da época não inviabilizam esta proposição.

Para tocar em *rasgueado*, a disposição das cordas não tem influência, uma vez que o som gerado pelo ataque quase simultâneo de todas as cordas é o mesmo, em qualquer caso. Contudo, para peças em *punteado*, nas quais as ordens ou cordas eram muitas vezes tocadas individualmente, a disposição e qualidade das cordas exercia papel muito importante.

Vimos que era possível realizar o *punteado* com a presença dos bordões, chegando até o ponto de tocar apenas a corda aguda da ordem, evitando o toque nas cordas graves.

No século XVII as cordas mais graves produziam um som muito pobre em harmônicos, sem sustentação e sem profundidade de timbre. Donald Gill, em seu artigo, *The Stringing of the five course baroque guitar*²⁶, escreve o seguinte:

... os baixos planos de tripa disponíveis para a guitarra até então construída produziam um som pobre. Isto é facilmente comprovado em instrumentos reproduzidos. Uma corda oitavada é necessária na quarta e quinta ordens para produzir uma boa sonoridade. Ainda assim, a quinta grave não tem brilho e enfatiza a incompletude do instrumento. A escrita de música em *punteado*, executada 'à maneira do alaúde' conforme a prática no início do século 17, meramente mostrava estas deficiências. Obviamente a quinta corda grave foi freqüentemente descartada.

Deste modo, muitos guitarristas optaram por afinar a quinta ordem com duas cordas agudas, o que resultou na afinação que agora analisamos. Entre os que escolheram esta afinação podemos destacar: Francesco Corbetta, Robert de Visée e Santiago de Murcia.

²⁶ GILL, D. *The Stringing of the five course baroque guitar*. Early Music. v. 3, n. 4, p. 370-71, oct. 1975.

Afinada desta forma, a guitarra permitia que fossem conciliados os dois estilos, *rasgueado* e *punteado*, com resultados agradáveis. Era possível realizar passagens utilizando-se notas agudas nas duas ordens superiores, em *campanela*,²⁷ e também valer-se da corda mais grave na quarta ordem em cadências e seções rítmicas com acordes em rasgueado. Além disso, a presença da corda grave fornecia a fundamental, impedindo que certos acordes cadenciais soassem invertidos.

Era importante escolher bem a corda grave, mais fina e leve ou mais grossa e pesada, de acordo com a predominância de estilo. Alguns trechos, como este de Corbetta²⁸, perdiam muito de seu efeito se o som do bordão fosse muito forte:



Os números indicam a ordem em que a nota era tocada.

Percebe-se facilmente a presença de muitas notas originadas nas ordens superiores. As notas *ré*, executadas na quarta ordem solta, teriam seu efeito melódico prejudicado se junto com elas soasse, predominantemente, a nota correspondente ao bordão, uma oitava abaixo. Donald Gill²⁹ comenta:

Na prática, uma guitarra de cinco ordens afinada com um *bordão* fino e plano e com a corda aguda oitavada à esquerda pode gerar um considerável grau de ambivalência quanto à afinação exata da quarta ordem; em passagens em *campanela* a corda oitavada pode ser enfatizada pelo polegar fazendo com que o efeito não seja desperdiçado.

²⁷ Recurso idiomático que consiste em executar passagens escalares em cordas distintas, imitando o som de sinos. O recurso será explicado detalhadamente no terceiro capítulo.

²⁸ *La Guitarre Royale*. Paris, 1671.

²⁹ GILL, op. cit.

3) Afinação totalmente reentrante e sem bordões:



Por causa da sonoridade inconveniente dos bordões nas peças em estilo *punteado*, alguns guitarristas decidiram-se por eliminá-los totalmente, o que resultou na afinação mostrada acima.

Esta afinação permitia grande utilização de *campanelas*, dada a possibilidade de se encontrar facilmente no braço do instrumento notas melódicas em graus conjuntos em cordas diferentes. Tyler³⁰ escreve sobre o tema:

Um idiomatismo típico era aquele ao qual Sanz denominou 'campanelas' (pequenos sinos): tantas cordas soltas quanto possível eram empregadas para as notas de passagens escalares, de modo que as notas continuassem soando, uma misturando-se à próxima à maneira de uma harpa ou sinos.

Se reordenássemos as cordas, da mais grave para a mais aguda, teríamos as notas *sol*₂, *lá*₂, *si*₂, *ré*₃, *mi*₃, resultando em um âmbito apenas de sexta maior entre os registros extremos das cordas soltas. Esta limitação na tessitura do instrumento, dada pela afinação, permitiu, por outro lado, a criação de um repertório único, de uma escrita altamente idiomática, sem similares entre os demais instrumentos da época. Tyler (1980, p.41) escreveu:

Afinada de modo reentrante, a guitarra é um instrumento de registro contralto ou tenor, o qual, ao contrário do violão moderno ou do alaúde, não possui notas graves para utilizar. Por este motivo, a maioria dos guitarristas antigos devem ter considerado a guitarra como um instrumento bem distinto do alaúde, com seus estilos e idiomas próprios e peculiares.

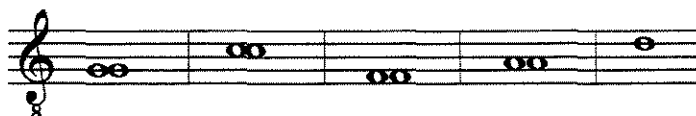
³⁰TYLER, J. *Guitar, 4: The five-course guitar*. New Grove Dictionary of Music and Musicians, v. p.557.

Entre os compositores-guitarristas que utilizavam este tipo de afinação reentrante, podemos citar: Gaspar Sanz, Ludovico Roncalli e Luis de Briceño. Vejamos um exemplo da escrita de Sanz:³¹



Os números indicam as ordens nas quais as notas eram tocadas.

Afinação similar aparece no livro de Marin Mersenne, de 1636, *Harmonie Universelle*, no qual o autor dedica uma seção à guitarra. Porém, a afinação indicada por Mersenne está um tom abaixo da utilizada por Sanz e Roncalli:



Podemos considerar os três tipos de afinação vistos anteriormente, derivados da sequência *lá, ré, sol, si, mi*, como escolhas tradicionais para a guitarra barroca. Gaspar Sanz³² fornece uma visão interessante sobre as opções existentes para o guitarrista da época:

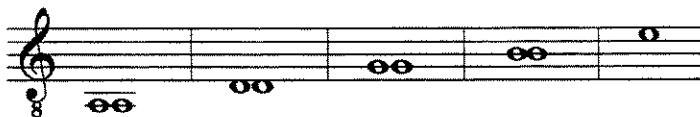
Existem várias maneiras de dispor as cordas, pois aqueles Mestres em Roma afinam a guitarra apenas com cordas finas, sem colocar qualquer bordão na quarta ou quinta. Na Espanha é o contrário, pois alguns utilizam dois bordões na quarta, e outros dois na quinta, e pelo menos, ordinariamente, um em cada ordem. Estes dois métodos de dispor as cordas são bons, mas para efeitos diferentes, porque aquele que quer tocar a guitarra para fazer música ruidosa, ou acompanhar-se do baixo com algum *tono* ou *sonada*, é melhor com bordões na guitarra do que sem eles; porém se alguém deseja *puntear* (tocar notas separadas) com primor e doçura, e usar das *campanelas*, que é o modo moderno com que agora se compõe, não se saem bem os bordões, mas apenas cordas delgadas, tanto nas quartas como nas quintas, como tenho grande experiência; e esta é a razão, porque para fazer os trinados, ligados e outras galanterias de mão esquerda, o bordão impede, por ser uma corda grossa e outra delgada, e a mão não

³¹ *Canarios, Instrucción de música*, (1674). Extraído de TYLER (New Grove Dictionary)

³² *Instrucción de música*, 1674. Extraído de MURPHY, op. cit.

pode pressionar igualmente e controlar uma corda grossa como a duas finas; e além disso, com bordões, se formas a letra, o acorde E, que é *D lasolre*, na música, a quinta corda solta irá resultar numa quarta abaixo e confundirá o baixo principal, causando uma imperfeição conforme ensina o contraponto; e assim podes escolher qual dos dois modos mais gostas, de acordo com tua intenção ao tocar.

Havia ainda outros modos de dispor as cordas utilizando-se a mesma seqüência de notas. Conforme nos informou Sanz, na Espanha usava-se também uma afinação com bordões duplos nas duas ordens superiores, para música em estilo *rasgueado*:



A informação sobre outra disposição com as ordens em uníssono é também creditada a Sanz³³. Sua escolha também estaria vinculada ao estilo *rasgueado*:



Foram utilizadas também, ainda com a mesma seqüência de notas, afinações com ordens triplas para as notas *lá* e *ré*. Na França, Michel Corrette³⁴, em 1763, refere-se às '*guitarres à la Rodrigo*', cuja afinação era a seguinte:



³³ GILL, op. cit.

³⁴ TYLER, James. *The Early Guitar*, p. 54-55.

Em Portugal, Manuel da Paixão Ribeiro, em seu livro *Nova arte de viola*, de 1789, nos fornece a seguinte afinação:



Nos dois casos com ordens triplas, a disposição das cordas era tal que as cordas agudas ficavam acima das graves na mesma ordem, de modo que eram atingidas primeiro no ataque do polegar.

Com exceção dos primeiros exemplos, citados como registros mais antigos sobre a afinação das cinco ordens, podemos dizer que os demais correspondem a variações de uma mesma afinação padrão, diferindo apenas no modo de se dispor as cordas e oitavas nas duas ordens superiores. Contudo, estas diferenças representavam mudanças sensíveis no resultado sonoro, influenciando decisivamente no estilo de música executado com a guitarra barroca, como vimos anteriormente.

Utilizar seu instrumento de acordo com uma das variantes da afinação padrão não era o único caminho para os guitarristas barrocos. Era também possível lançar mão de uma quantidade razoável de *scordaturas*³⁵, afinações diferentes da tradicional. Boyden e Stowell³⁶ explicam:

Um termo aplicado largamente aos alaúdes, guitarras, violas e à família do violino, para designar uma afinação diferente daquela estabelecida e tida como normal. A *scordatura* foi introduzida no início do século 16 e desfrutou de uma aceitação particular entre 1600 e 1750. Ela oferecia novas cores, timbres e sonoridades, possibilidades harmônicas alternativas e, em alguns casos, a ampliação da extensão do instrumento. Podia também auxiliar na imitação de outros instrumentos e facilitar a execução de composições inteiras ou tomar possíveis várias passagens envolvendo grandes intervalos, cruzamentos intrincados de cordas ou trechos não convencionais em cordas duplas.

³⁵ [*descordato, discordato*] (It., de *scordare*: ‘desafinar’; Fr. *Discordé, discordable, discordant*; Ger. *Umstimmung, Verstimmung*). BOYDEN, David D. & STOWELL, Robin. *Scordatura*, verbete. New Grove Dictionary, v.22 p. 890.

³⁶ Ibid.

Para James Tyler³⁷, os primeiros exemplos de *scordatura* para guitarra datam de 1632³⁸, com o trabalho de G.P. Foscari, *I quattro libri della chitarra spagnola*. Foscari utilizava uma afinação com os intervallos: 3ª menor – 4ª justa – 3ª maior – 3ª menor (sem considerar a disposição das oitavas). Isto nos daria algo semelhante a esta disposição de notas, todas pertencentes ao mesmo acorde, com a fundamental no centro (no caso, sol maior):



Tyler acrescenta que há um considerável número de fontes nas quais há indicações de *scordaturas* para guitarra, com cerca de 20 variantes encontradas. Entre elas a mais comum contém a seguinte disposição intervalar (do grave para o agudo): 3ª maior – 4ª justa – 4ª justa – 4ª justa. Vejamos dois exemplos com esta disposição, cada um mantendo algumas notas da afinação padrão:



Entre os compositores que se utilizavam de *scordaturas*, um dos mais criativos foi o francês François Champion. Seu primeiro trabalho, *Nouvelles Decouvertes sur la*

³⁷ TYLER, J. New Grove Dictionary. *Scordatura*, p.893.

³⁸ Sabemos que existiam afinações diferentes já na época da guitarra de quatro ordens. Porém, para o instrumento renascentista, não se podia afirmar existir uma afinação padrão. Tyler pode estar se referindo aos primeiros exemplos a empregar o termo *scordatura* para designar afinações diferentes das variantes tradicionais, mais aceitas e utilizadas para a guitarra barroca.

Guitarre,³⁹ publicado em 1705, possuía peças em oito afinações diferentes, contando com a tradicional. O livro conta com cerca de 45 páginas, mas a cópia fornecida por seu sobrinho para a Bibliotheque Royale em 1748 tem peças manuscritas adicionais, perfazendo um total de 112 páginas. A obra completa possui 124 peças, das quais as primeiras 71 foram escritas empregando sete diferentes *scordaturas*, às quais Campion denominava *accords nouveaux*.⁴⁰

Todas as afinações tinham como característica comum a presença da nota *sol* na terceira ordem, que era a referência dada como ponto de partida pelo compositor para que o guitarrista reafinasse seu instrumento. O uso de bordões e a disposição das oitavas são motivo de divergências entre autores, uma vez que o compositor não os indica por escrito. Hélène Charnassé⁴¹ comenta:

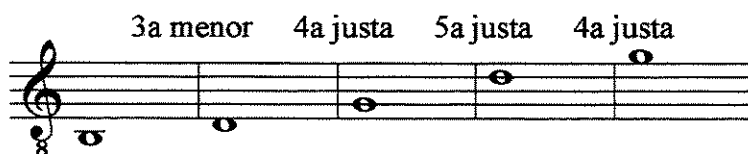
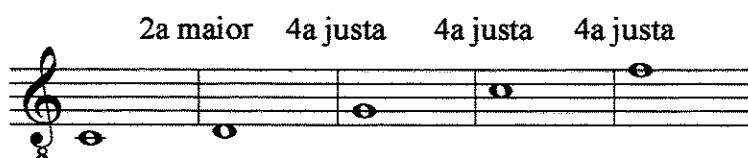
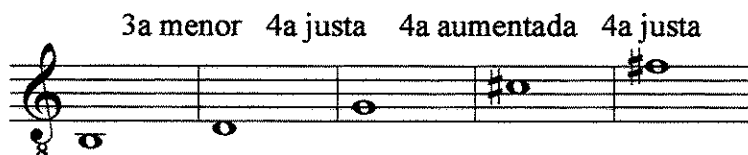
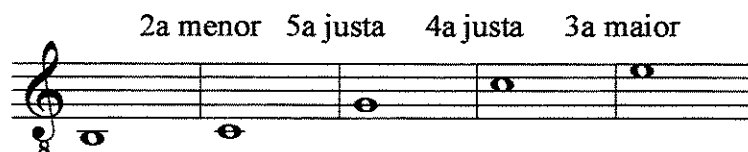
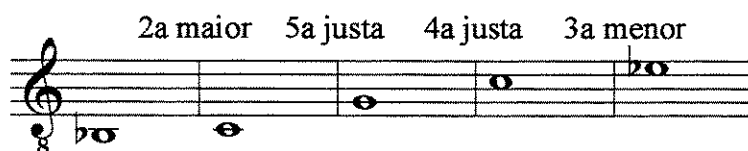
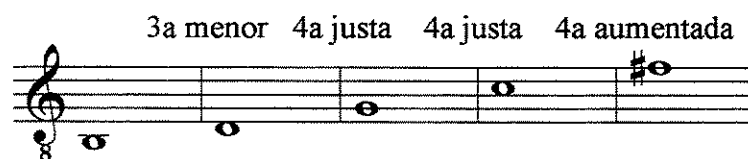
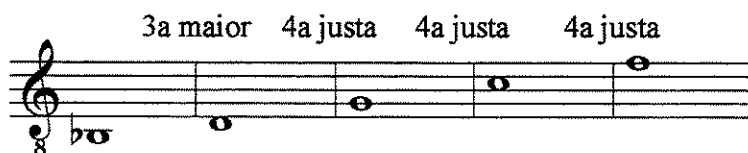
É curioso que um autor como Campion não forneça, neste compêndio, mais que nas obras teóricas que publicou posteriormente, a menor indicação sobre a disposição das cordas da guitarra.

Para Charnassé, a tablatura em *Nouvelles Decouvertes* só é inteligível se considerarmos as duas ordens graves com cordas em oitavas. A ausência de passagens em *campanela* também aponta para uma disposição não reentrante. As sete afinações alternativas ou *scordaturas* empregadas por Campion, com seus respectivos intervalos entre as ordens, eram as seguintes:

³⁹ *Novas Descobertas sobre a Guitarra*. As informações sobre a obra de Campion aqui contidas foram obtidas com base na transcrição para tablatura moderna, feita por Donald Sauter, que, por sua vez, trabalhou a partir do original de 1748 e do facsimile de Minkoff (1977).

⁴⁰ Novas afinações.

⁴¹ CHARNASSÉ, H. *Sur l'accord de la guitare*. Recherches sur la Musique Française Classique. Vol 7, 1967. p.35-36.



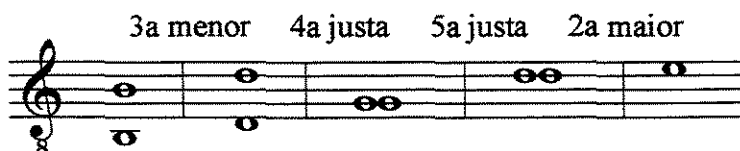
Segundo a autora, Campion era dono de uma personalidade forte, que dominou o campo da guitarra no primeiro terço do século XVIII na França. Suas obras levaram o instrumento a seus limites extremos, através da complexidade da escrita e da utilização de *scordaturas*.

São também da França outros exemplos interessantes do uso de *scordaturas*. Em 1690, Nicolas Derosier⁴² publica um breve método para guitarra, no qual indica uma afinação realmente *sui generis*:



Três características nesta afinação chamam a atenção por sua peculiaridade: a presença de bordões nas três ordens inferiores, o registro bastante agudo das notas e o fato de as ordens extremas possuírem notas de mesma altura.

O também francês Robert de Visée, em seu *Livre de Guitarre dédié au Roy*, de 1682, introduz um *accord nouveau* para a última suíte. Existem sensíveis diferenças na interpretação desta afinação por alguns autores. Para Charnassé⁴³ a disposição era com bordão na quinta ordem e a primeira em *mi*:



Para Norton Dudeque⁴⁴, não há bordão na quinta ordem, enquanto a primeira é afinada em *sol*:



⁴² CHARNASSÉ, H. op. cit.

⁴³ *Ibid.*, p. 33.

⁴⁴ DUDEQUE, op. cit. p. 38.

Este tipo de divergência demonstra a dificuldade de se obter dados acurados sobre certas afinações e, conseqüentemente, interpretar corretamente a música, a partir de algumas tablaturas antigas.

Porém, para os músicos da época, com o instrumento apropriadamente afinado, a leitura a partir da tablatura tornava-se fluente, pois os guitarristas estavam bem familiarizados com os signos e símbolos que indicavam a posição das notas no braço, o ritmo e os ornamentos. Tyler acrescenta:

Há muitas vantagens em ser capaz de ler tablatura. Primeiramente, ela reflete o mais claramente possível as intenções do compositor, um detalhe tão freqüentemente ignorado na performance atual de música antiga. Em segundo lugar, a habilidade neste tipo de leitura libera o intérprete de ter que confiar totalmente nas poucas e quase sempre distorcidas versões de música para guitarra encontradas em edições modernas. E em terceiro lugar, ela oferece um método muito eficiente para grafar música, que economiza tempo e espaço; ao contrário da notação na pauta, na qual o músico ao ler uma nota deve interpretar onde colocar seus dedos no instrumento. A tablatura simplesmente lhe diz onde!⁴⁵

A representação espacial do braço do instrumento fornecida pela tablatura, que indica precisamente as cordas e as casas nas quais os dedos devem posicionar-se, favorecia a utilização de *scordaturas*, pois o guitarrista estava apto a ler de pronto em qualquer afinação desejada pelo compositor. Deste modo, era relativamente comum que estes se aventurassem a experimentá-las em algumas de suas peças. Além daqueles aqui já citados, assim o fizeram também autores como Francisco Corbetta, Giovanni Battista Granata, Bottazzari e Jakob Kremberg⁴⁶. Este último usou seis diferentes afinações em um de seus livros.

Por volta da metade do século XVIII a tablatura foi sendo aos poucos substituída pela notação moderna. Esta mudança gerou também a necessidade do

⁴⁵ *The Early Guitar*, p.63.

⁴⁶ Ver TYLER, J. *New Grove Dictionary*. v. 22, p. 893.

estabelecimento de alturas fixas para as cordas do instrumento. Não era mais suficiente indicar a relação intervalar desejada entre as cordas. As notas escritas no pentagrama deveriam soar exatamente na altura pretendida.

O gradual desaparecimento da tablatura significou o abandono do uso de *scordaturas*, pois a nova notação tornava a tarefa de ler e executar música em outras afinações muito difícil. Além disso, o idioma gerado pela alternância de notas em cordas diferentes nas afinações reentrantes, principalmente entre o polegar e o indicador, dependia em grande parte da orientação visual fornecida pela tablatura.

Paralelamente, o problema da sonoridade das cordas graves foi reduzido pela criação de um novo tipo de corda revestida (*overspun string*), que apresentava um timbre mais interessante, maior confiabilidade e durabilidade. A afinação padrão com bordões na quarta e quinta ordens passou a ser a escolha principal dos guitarristas. Houve grande popularização do sistema *alfabeto*, que fazia uso dos bordões e dependia de uma afinação fixa, o que ajudou ainda mais no estabelecimento desta escolha, principalmente na França, onde um grande número de métodos foi publicado entre 1763 e 1800 utilizando esta afinação.

Todas estas mudanças, ocorridas a partir da metade do século XVIII, marcaram a transição para um novo estilo, encerrando o período característico da guitarra barroca. Para atestar a importância e a forte identidade deste instrumento, transcrevo a seguir um trecho de Harvey Turnbull:⁴⁷

A posição da guitarra barroca é única na história antiga do instrumento; em nenhum outro período ele teve sua individualidade mais afirmada. No século dezesseis, a guitarra foi encoberta pelo alaúde e pela vihuela, e a influência da música destes é evidente em seu repertório. No século dezenove os compositores guitarristas também

⁴⁷ TURNBULL, H. *The Guitar from the Renaissance to the present day*. Westport: The Bold Strummer, 1991. p. 60-61.

mantiveram suas obras próximas do desenvolvimento musical em geral. A guitarra barroca, contudo, situa-se entre os dois extremos da utilização do instrumento para produzir arte musical pura e como um meio para acompanhamento arpejado. Nesta combinação de *rasgueado* e *punteado* ela conquistou pela primeira vez uma identidade própria no universo musical...

As diferentes afinações, sejam elas apenas variações na disposição de oitavas nas duas ordens superiores, ou resultantes de modificações intervalares mais profundas, originárias do universo das *scordaturas*, foram indubitavelmente responsáveis pelo idioma único deste instrumento. Tyler escreveu:

A música para a guitarra de cinco ordens tão discutida até agora pode ser considerada como o repertório 'clássico' para o instrumento do final do Renascimento e do período barroco. Em geral, esta música requeria as afinações reentrantes características, que foram tão importantes para os estilos e idiomatismos do período, e que fizeram da guitarra barroca um instrumento tão especial.⁴⁸

1.4. A Guitarra de Seis Ordens

A partir da metade do século XVIII, uma série de modificações no contexto musical da época atingiram em cheio a guitarra, transformando-a completamente. Foi o período da guitarra clássica.

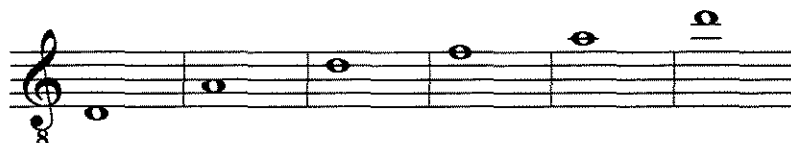
Vimos anteriormente que a tablatura foi abandonada e substituída pela notação moderna. Esta mudança acarretou o desaparecimento das afinações reentrantes e a fixação da afinação, com o concomitante abandono do uso de *scordaturas*. A notação moderna começou a ser utilizada na França e na Itália, inicialmente mantendo convenções da escrita para violino. Só depois a notação passou a representar as reais possibilidades do instrumento, como a escrita em partes ou vozes separadas. A clave de sol tornou-se padrão para a guitarra, com as notas soando uma oitava abaixo,

⁴⁸ *The Early Guitar*. p. 52.

procedimento que dura até hoje. Para Tyler⁴⁹, o uso da clave de sol é um resquício do registro agudo que a guitarra possuía no passado.

As modificações trazidas pelos novos estilos Rococó, e principalmente Clássico, com sua clareza tonal e fraseológica, suas progressões harmônicas simples e bem definidas, modulações e uso de melodia acompanhada, exigiam da guitarra uma afinação que permitisse executar tais passagens com maior eficiência. Além disso, a opção então estabelecida pelo uso dos bordões e a evolução na fabricação das cordas acabaram levando à adição de uma sexta ordem à guitarra, uma quarta abaixo do *lá* da quinta corda.

No período da guitarra barroca já havia guitarras com seis ordens, como aquela descrita por Joseph Majer⁵⁰ em 1741, cuja afinação era a seguinte:



A julgar pela estranha afinação, este instrumento não parece ter sido uma extensão da guitarra de cinco ordens, pois desrespeita a relação intervalar anteriormente estabelecida.

A guitarra de seis ordens com afinação em quartas, derivada da guitarra barroca, estabeleceu-se na Espanha, por volta de 1780. Nesta época Antonio Ballesterro publicou aquele que seria o primeiro livro para o instrumento, intitulado *Obra para guitarra de seis órdenes*. A afinação utilizada por ele era:

⁴⁹ *The Early Guitar*. p.53.

⁵⁰ Dois autores fazem referência a este instrumento: Graham Wade (1980, p.96) e H. Turnbull (1991, pp. 22 e 62)



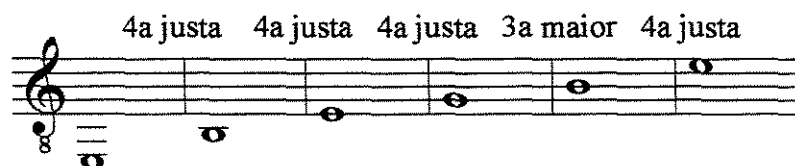
Notemos a presença das ordens duplas, com a sexta em oitavas e a primeira simples. Outros compositores, como Fernando Ferandière, J. Rubio, Francisco Moretti e A. Abreu, utilizaram esta disposição de ordens, que parece ter sido mais comum na Espanha.

Apesar da citada publicação, Ballesteros não foi o primeiro a utilizar as seis ordens no instrumento. Porém, a autoria de tal transformação na guitarra permanece incerta⁵¹.

Na França e na Itália os guitarristas preferiam utilizar uma disposição com cordas simples, o que foi possível através do melhoramento conseguido na fabricação das cordas de tripa, que passaram a proporcionar maior volume ao instrumento. Além da impossibilidade de se determinar quem adicionou a sexta corda à guitarra, é igualmente difícil saber qual das duas disposições surgiu primeiro, ordens duplas ou cordas simples.

Sabemos que a afinação com cordas simples acabou por prevalecer, tornando-se quase unanimidade a partir de 1820. Em sua defesa, o Italiano residente em Paris, Giacomo Merchi, advogava que as cordas simples eram mais fáceis de afinar e proporcionavam uma sonoridade mais clara e homogênea. Foi então que a afinação tomou a configuração que até hoje se utiliza como padrão:

⁵¹ Ver TURNBULL *op. cit.* p. 62 e 64; DUDEQUE, *op. cit.* p. 53; GRUNFELD, *op. cit.* p.148.



Aproveitemos então para traçar um quadro cronológico-comparativo demonstrando resumidamente as transformações sofridas pela afinação desde o começo de nossa narrativa:

Data	Afinação	Características ou modificações
1536 a 1576	4a justa 4a justa 3a maior 4a justa 4a justa	Afinação da vihuela, similar à do alaúde renascentista.
1549 a 1570	4a justa 3a maior 4a justa	<i>Temple nuevo</i> . Guitarra de quatro ordens. Bordão na ordem superior e mesmos intervalos das cordas internas da vihuela.
1596 a 1690	4a justa 4a justa 3a maior 4a justa	Afinação da guitarra de cinco ordens, cuja disposição das oitavas nas 2 ordens superiores podia ser de 3 formas. Mesmos intervalos da anterior com uma ordem grave a mais.
1780 a 1840	4a justa 4a justa 4a justa 3a maior 4a justa	Seis ordens duplas com bordão na ordem superior. Mesmos intervalos da anterior com uma ordem grave a mais.
1800 até hoje	4a justa 4a justa 4a justa 3a maior 4a justa	<i>Afinação tradicional</i> . Seis ordens simples.

A principal vantagem da afinação tradicional, estabelecida desde 1800, é a sua lógica na apresentação e disponibilidade das notas, que podem configurar-se, através

de desenhos da mão esquerda, em escalas e acordes variados, utilizados para executar a música do novo estilo recém-instaurado e de outros que haveriam de surgir. O idiomatismo derivado da afinação, tema principal deste trabalho, será assunto do terceiro capítulo.

Todos os fatores anteriormente citados, responsáveis pela transformação da guitarra barroca no instrumento de seis cordas, ocorreram simultaneamente. Desta forma, a mudança profunda na notação, as exigências musicais do novo estilo, a evolução na fabricação das cordas e a adição de uma outra corda mais grave contribuíram igualmente para o surgimento de um novo instrumento, a guitarra de seis ordens, que posteriormente, daria origem ao violão moderno.

Para chegar a ser reconhecida como tal, a guitarra ainda sofreria modificações importantes, ocorridas principalmente no século XIX. Entre elas a criação do leque interno, o que significou uma sensível melhoria no volume e na sonoridade, a fixação dos trastes, a separação entre o braço e o corpo, a utilização de tarraxas, que facilitaram a afinação, alterações na ponte e no braço e mudanças estruturais que definiram as novas dimensões gerais do instrumento.

Com relação à afinação tradicional, esta permaneceu durante todas estas transformações, solidificando-se com o passar dos anos e tornando-se a referência no aprendizado da técnica e da leitura no violão moderno. Na música erudita, alguns compositores lançaram mão de alterações, que se tornaram comuns, como a sexta corda afinada em *ré* (geralmente usada para peças no tom de *ré* maior ou menor) ou, mais raramente, a sexta em *ré* e a quinta em *sol*. Na música popular, outras afinações desenvolveram-se, associadas a gêneros como o *blues*, ou tornaram-se comuns em regiões geográficas, como no caso do Havaí.

Recentemente, o violão tem assistido a um renascimento da utilização de *scordaturas*, talvez resultante de uma busca por novas possibilidades expressivas para o instrumento. Trataremos deste tema no capítulo seguinte.

A guitarra vem sofrendo modificações há pelo menos quatro séculos. O processo de desenvolvimento do instrumento deu-se de forma bastante gradual. Porém, não devemos encará-lo como evolutivo, no sentido de considerar o instrumento atual um melhoramento dos anteriores. Sabemos que, já no século XVI, havia um instrumento, do qual não se conhece o nome, de medidas similares ao violão atual e com exatamente a mesma afinação!⁵² Este instrumento foi relatado por Bermudo em 1555. Se esta conformação fosse superior, teria sido óbvio seu estabelecimento e sua escolha pelos guitarristas da época. Wade escreveu:

Central para a significância de cada instrumento em desenvolvimento é o uso que os compositores de uma determinada sociedade fazem deste e como seu potencial expressivo pode ser liberado para os propósitos musicais de seu tempo.

Um instrumento em qualquer período histórico é tão bom quanto a música escrita para ele, tanto quanto as últimas gerações estiverem envolvidas.⁵³

Muitas vezes esta falsa concepção de progresso nos faz negligenciar a arte do passado, ou considerá-la inferior. Na verdade, esta arte reflete a concepção de uma época, cujas idéias ajudaram a formar nosso conhecimento sobre o mundo, tomando parte no processo que hoje chamamos de tradição.

Tyler⁵⁴ enfoca esta questão de forma brilhante, no que diz respeito à história do violão. Encerramos o capítulo com suas palavras:

⁵² Ver TURNBULL. op. cit., p. 81.

⁵³ WADE. op. cit., p. 57

⁵⁴ *The Early Guitar*. p.58.

Nós aprendemos que as mudanças na guitarra foram resultantes de mudanças no estilo e abordagens da música; que o instrumento moderno não é o produto de um 'desenvolvimento' ininterrupto e da busca pela 'perfeição', mas simplesmente uma ferramenta que reflete nossa abordagem atual da música, uma abordagem que, como todas as outras no passado, também se modificará. Pelo estudo dos instrumentos, estilos e técnicas do passado, podemos descobrir muitas idéias úteis que têm estado perdidas até agora, e que, retomadas, podem renovar, revigorar e, espero para muitos, apontar direções para o futuro.

CAPÍTULO 2

Violão moderno e afinações alternativas

No capítulo anterior acompanhamos a trajetória da afinação no decorrer da história dos instrumentos aparentados ao violão, num processo que culminou com o estabelecimento da chamada afinação *tradicional*, por volta de 1800. A mesma altura e disposição de notas permanece até hoje, 200 anos depois, como sólido referencial. A afinação tradicional teve sua posição ainda mais fortificada com o advento do violão moderno, creditado ao luthier espanhol Antonio Torres Jurado, no final do século XIX.

A partir de então, o violão teve sua popularidade expandida e sua técnica de performance aperfeiçoada pelo trabalho de Francisco Tárrega. Ele estabeleceu as bases da técnica moderna, dando continuidade ao trabalho de grandes guitarristas clássicos, como Carulli, Giuliani, Sor, Carcassi e Aguado. O aprendizado do instrumento passou a ser cada vez mais sistematizado, num processo cuja técnica e escrita desenvolveram-se tendo a afinação tradicional como pedra fundamental.

A concretização da identidade moderna do violão tornou possível a expansão de seu repertório, bem como sua introdução no meio acadêmico, angariando-lhe um reconhecimento sem precedentes. O maior responsável por tais conquistas foi Andrés Segovia, o qual dedicou a vida à divulgação do instrumento, despertando o interesse de compositores e público, estimulando muitos alunos a desenvolver carreiras profissionais relacionadas ao violão.

Segovia testemunhou algumas das diversas transformações engendradas por compositores, violonistas e luthiers, como propostas de caminhos alternativos para o instrumento, a partir da metade do século XX. A abordagem da música, à qual se referia Tyler (final do capítulo 1), já estava sofrendo profundas alterações. O declínio do sistema tonal abriu caminho para as vanguardas. Os tradicionais acordes em terças

cediam lugar a novos meios de organização das alturas. John Schneider, autor do livro *The Contemporary Guitar: the search for new sounds since 1945*, comenta:

A importância crescente do timbre como elemento composicional na música do século vinte, e particularmente desde 1945, tem persuadido compositores e intérpretes a reavaliar o papel do instrumento musical como entidade produtora de som; como resultado, a técnica e o vocabulário dos instrumentos tradicionais têm sido consideravelmente estendidos. ...Tanto para o violão quanto para a guitarra elétrica, este reexame resultou em um universo sonoro inteiramente novo: um universo de experimentação, cujos sons estão sendo agora incorporados na linguagem musical existente, durante esta, que é a segunda Era de Ouro do violão.⁵⁵

Com relação à construção, novidades na forma, material e estrutura surgem a cada dia nas luthierias, atendendo às demandas expressivas de compositores e intérpretes. Uma parte dos luthiers, em vez de seguir o caminho tradicional, procura imprimir sua marca distintiva nos instrumentos que fabrica, dotando-lhes de características singulares, que influenciam na sonoridade e na estética. Por exemplo: aberturas em outros locais do tampo, das laterais, ou até mesmo no fundo, inovações na estrutura interna, formatos inusitados do corpo e variação no número de cordas.

O violão de 8 cordas vem ganhando espaço na preferência dos intérpretes, por sua extensão ampliada, podendo-se optar por duas cordas extras graves ou então uma em cada registro.

No campo sonoro, uma nova gama de sons com e sem altura definida têm sido utilizados, explorando todas as possibilidades que o instrumento pode oferecer. O ataque dos dedos nas cordas torna-se às vezes literal, percutindo, friccionando, puxando, esticando. Golpes na madeira do tampo, fundo e laterais trazem, somando-se às demais invenções, dificuldades na notação.

⁵⁵ SCHNEIDER, John. *The Contemporary guitar: the search for new sounds since 1945*. Berkeley, 1985.

Para indicar com clareza as intenções ao intérprete, a escrita requer uma série de novos símbolos que, muitas vezes, adicionam páginas à partitura, pela necessidade de uma *bula*⁵⁶ que oriente a execução da obra. Em determinados trechos, os símbolos sozinhos não são suficientes, havendo necessidade das chamadas *notas de performance*, nas quais as intenções e procedimentos técnico-mecânicos são detalhados por escrito pelo compositor.

Como já havíamos mencionado, houve um renascimento do interesse pelo uso de *scordaturas*, fenômeno que se observa atualmente na música erudita e também na popular. No terreno do chamado violão clássico, uma obra do italiano Carlo Domeniconi tornou-se imensamente popular, ao ponto de John Williams⁵⁷ considerá-la a *leyenda* do violão atual. Trata-se de *Koyunbaba*, op.19, obra em quatro movimentos, cuja afinação: $D_1A_1D_2A_2D_3F_3$, permitiu ao compositor obter efeitos e sonoridades impressionantes, através da exploração do uso idiomático de ligados, campanelas, harmônicos e arpejos.

Diversos outros compositores, violonistas ou não, vêm lançando mão do recurso de mudar a afinação das cordas do instrumento em busca de novos efeitos sonoros. Esta mudança pode ocorrer seguindo critérios diferentes. Em *Koyunbaba*, Domeniconi simplesmente alterou os intervalos entre as cordas, modificando a relação entre as notas no braço do violão.

Jorge Antunes, em *Sighs* (1976) foi além. Para executar o segundo movimento desta obra, de modo a atingir as alturas propostas, é necessário utilizar um violão

⁵⁶ Tabela que relaciona sinteticamente os símbolos com sua execução.

⁵⁷ Violonista australiano, radicado na Inglaterra. Foi aluno de Segovia e é tido como um dos mais brilhantes intérpretes da atualidade.

afinado com quatro quintas e duas segundas cordas, se pensarmos nas cordas fabricadas para a afinação tradicional. A afinação é a seguinte:



Procedimento semelhante utilizou Dusan Bogdanovic, violonista e compositor iugoslavo, em algumas peças de seu álbum *In the midst of winds*, para as quais o instrumento foi afinado apenas com cordas agudas.

É possível também lançar mão de quartos de tom, microtons, ou qualquer outro sistema de afinação alternativo, diferente do estabelecido na prática comum da música ocidental. Assim o fez o sueco Sven-David Sandström em *Surrounded* (1972). Nesta peça, partindo da afinação tradicional, abaixa-se a segunda corda para uma altura situada exatamente entre o *lá* sustenido e o *si*, eleva-se a quarta do mesmo modo, entre *ré* e *mi* bemol, e abaixa-se a sexta entre *mi* e *ré* sustenido. As demais permanecem na altura original.

Há ainda a possibilidade de mudar a afinação durante a peça, o que exige boas tarraxas por parte do violão e um bom ouvido por parte do intérprete. Como exemplo temos a peça *Verdades* (1978), de Márcio Côrtes. Este tipo de procedimento é arriscado, pois a afinação pode ceder após a mudança, prejudicando a execução.

2.1. Delimitação do estudo

Como vimos, as possibilidades de afinação são muitas. No âmbito de cada um dos critérios mencionados, há uma gama imensa de opções. Não haveria como, no

escopo deste trabalho, abarcá-las todas. Deste modo, delimitaremos o campo de estudo, tendo como foco afinações que façam uso das seguintes características:

1) *Violão de seis cordas simples*

Mesmo a par das possibilidades geradas pelo acréscimo de cordas extras ao instrumento, aumentando bastante o número de combinações de notas e a extensão, utilizaremos como referência o violão moderno comum, com seis cordas simples.

2) *Jogo de cordas comumente utilizado na afinação tradicional*

As afinações estudadas serão geradas a partir de alterações na altura das cordas, que estarão dispostas na ordem tradicional, sem que haja qualquer substituição ou repetição na disposição das cordas no instrumento. Abre-se a possibilidade de utilizar cordas com níveis de tensão ou espessura diferentes, não necessariamente pertencentes ao mesmo pacote ou conjunto fabricado em série.

3) *Sistema de afinação temperado ocidental moderno*

As notas estarão afinadas de acordo com o sistema utilizado na chamada prática comum da música ocidental, ou seja, em um dos doze sons da escala cromática temperada. Desta forma, qualquer sistema não baseado no temperamento igual de doze sons, tal como quartos de tom ou microtons, estará descartado de nosso estudo.

4) *Afinação fixa durante toda a obra*

As afinações estudadas e utilizadas nas composições serão fixas para cada peça, não sofrendo alterações durante o decorrer de cada obra abordada.

5) *Variação da extensão de cada corda situada dentro de um âmbito de quinta justa*

Uma vez que estaremos trabalhando com as cordas na seqüência usual, é necessário delimitar um âmbito aceitável dentro do qual cada corda poderá ter sua altura alterada, seja para o grave, seja para o agudo. O próprio instrumento impõe algumas limitações. Apertar as cordas para além da tensão obtida na afinação tradicional traz riscos ao violão, podendo levar a danos no braço e no cavalete. Deste modo, utilizaremos o limite máximo de um tom a mais, em relação à afinação padrão, para cada corda, no registro agudo. Esta limitação pode ser compensada através da utilização de um capotasto, que mantém a relação intervalar entre as cordas, permitindo a transposição imediata da altura no agudo para intervalos maiores. Com relação ao registro grave, a limitação é de natureza puramente qualitativa. Se folgarmos demais as cordas, acabaremos prejudicando a qualidade do som resultante. A diminuição na tensão das cordas resulta em perda de sustentação e de harmônicos naturais. Neste caso, trabalharemos dentro de um âmbito de quarta justa para o grave em cada corda. O âmbito total, considerando as alterações máximas para o grave e para o agudo será, portanto, de quinta justa, com algumas possíveis exceções.

Todas estas escolhas foram pensadas levando-se em conta sua aplicabilidade e a facilidade de acesso às afinações estudadas, na prática. Qualquer pessoa que

possua um violão comum e queira aventurar-se no terreno da *scordatura* precisará apenas girar um pouco suas tarraxas para descobrir um novo universo de possibilidades.

Além de compositores do meio acadêmico, assim têm feito muitos violonistas e guitarristas ligados à música popular, dos quais também estaremos aproveitando idéias criativas no campo das afinações.

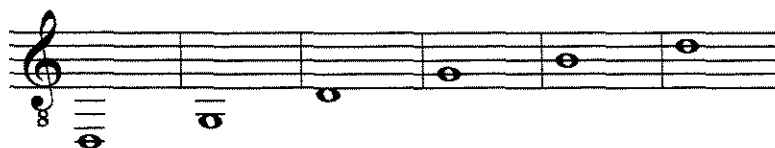
2.2. História recente do uso de *scordaturas*

Na música popular, o recente interesse pelas chamadas *afinações alternativas* tem suas raízes no *blues*, gênero originário dos Estados Unidos. Na década de 1920, músicos como Robert Johnson e Blind Willie Johnson começaram a fazer experiências com afinações abertas,⁵⁸ nas quais as cordas soltas geralmente resultavam em um acorde maior ou menor. Estas afinações facilitavam a execução com o *slide*,⁵⁹ pedaço cilíndrico de vidro ou metal, encaixado no dedo mínimo, que era deslizado sobre as cordas, gerando efeitos em *glissando*. Notas simples, duplas ou em blocos eram produzidas em paralelismo pelo braço através do uso do *slide*. Enquanto notas melódicas deslizavam pelo braço, eles tinham à disposição a fundamental do tom em uma das cordas graves, que lhes servia de apoio harmônico. Algumas destas afinações *abertas* eram as seguintes:

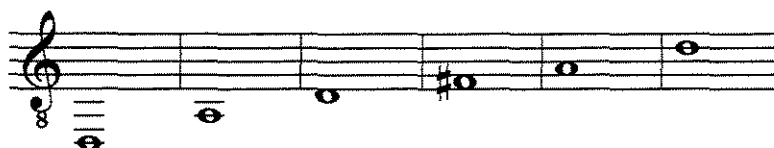
⁵⁸ O termo pode ser visto com mais detalhes neste capítulo. Ver páginas 64 a 67.

⁵⁹ Também conhecido como *bottleneck*, cuja tradução literal seria ‘pescoço de garrafa’, pois a parte superior de garrafas de vidro era encaixada no dedo e utilizada com este fim.

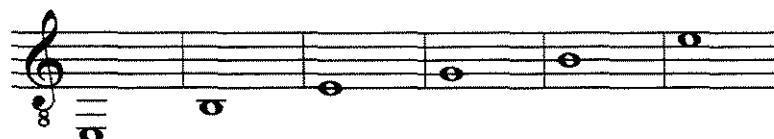
Afinação em Sol maior (open G)⁶⁰



Afinação em Ré maior (open D)



Afinação em Mi menor (open E minor)



Acredita-se que os *blues men* americanos possam ter assimilado e transformado técnicas e procedimentos oriundos do Havaí. A primeira afinação acima, em sol, por exemplo já era utilizada pelos havaianos, para tocar a guitarra no chamado estilo *slack key*. Elizabeth Tatar, autora de um artigo sobre o assunto, explica:

O termo *slack key*, utilizado pelos havaianos para descrever um estilo de se tocar o violão, na verdade refere-se a sua afinação. As seis cordas são afrouxadas (em inglês, *slackened*) a alturas básicas de uma tríade maior, embora a disposição de tríade seja evitada nas cordas graves. Os registros graves fornecidos pelas tonalidades de dó, sol ou fá maior parecem ter preferência... No tom de sol maior, por exemplo, uma afinação comum seria D G D G B D, chamada de “taro patch”.⁶¹

Além da afinação, uma forma diferente de *slide* era usada por eles para tocar a guitarra havaiana, chamada de *steel guitar*. Uma barra de metal era pressionada sobre as cordas, que eram elevadas para que não houvesse o ruído gerado pelo contato com

⁶⁰ Esta disposição de notas, excetuando-se a sexta corda, é idêntica à da chamada afinação *Rio Abaixo*, utilizada na viola caipira em algumas regiões do Brasil. A viola caipira possui cinco ordens, com bordões nas três superiores. Ver CORRÊA, Roberto. *Arte de pontear viola*. Brasília/Curitiba: Edição do autor, 2000. p.33.

⁶¹ KANAHELE, George S. (Ed.) *Hawaiian Music and Musicians: an Illustrated History*. Honolulu: University Press of Hawaii, 1979. p. 353.

os trastes. O instrumento ficava na horizontal, geralmente sobre as pernas do executante, que ficava sentado. A barra era manipulada pelos dedos polegar e médio da mão esquerda, ficando o indicador responsável pelo apoio na borda superior do objeto.

Por volta de 1920, a música havaiana, com suas técnicas e estilos de tocar guitarra, invadiu os Estados Unidos, onde vários métodos sobre o assunto foram publicados. A presença constante de músicos havaianos nos EUA gerou um intercâmbio de idéias. Enquanto influenciavam os guitarristas de *blues*, recebiam a influência deste estilo, além do *ragtime* e do *jazz*.

Após a explosão do *blues* houve um período de declínio no uso das afinações abertas, provavelmente devido à simplicidade dos acordes, que podiam ser obtidos utilizando-se apenas um dedo da mão esquerda. Além disso, os métodos para violão eram quase todos baseados na afinação tradicional.

Por volta de 1960 percebeu-se a possibilidade da realização de escalas, acordes e arpejos com afinações diferentes, e com elas a criação de arranjos mais complexos. Pat Kirtley, violonista americano, escreveu um artigo em 1992, abordando aspectos históricos recentes sobre o uso de afinações alternativas.⁶² Para ele, a influência sobre os músicos que hoje utilizam afinações alternativas originou-se de três fontes principais, às quais ele chamou de *waves*⁶³, nas décadas de 1960 e 1970.

A primeira onda teve início no princípio da década de 60, na Inglaterra, através dos *fingerstylists*⁶⁴ Davey Graham, Martin Carthy, John Renbourn e Bert Jansch.

⁶² KIRTLEY, Pat. *Alternate tunings for guitar*: from a workshop presented at the Chet Atkins Appreciation Society Convention, 1992. Disponível em: www.win.net/mainstring/tunings.html. Acesso em 21 abr. 2000.

⁶³ A tradução usual para o português é *onda*. Aqui, o termo pode ser entendido como ciclo, tendência, corrente.

⁶⁴ Nos EUA é comum diferenciar-se dois estilos de tocar o violão ou a guitarra. O uso direto dos dedos nas cordas é chamado de *fingerstyle*, enquanto a utilização de palheta é denominada de *flatpicking*.

Ecléticos com relação a suas influências, os ingleses não hesitavam em experimentar. Deste modo, várias afinações foram criadas ou redescobertas por eles, que citavam o *blues* como forte referencial de inspiração criativa.

A segunda onda originou-se com os chamados “*Fingerstyle Guitar Heroes*”, que tocavam violão solo e utilizavam com muita frequência afinações diferentes da tradicional. Dois nomes principais foram John Fahey e Leo Kottke. Suas influências mais marcantes vinham do *country* e do *blues*.

A terceira onda tomou corpo pelo trabalho original dos cantores e *songwriters* David Crosby e Joni Mitchell, no final da década de 60 e início dos anos 70. Eles utilizavam os novos sons e acordes gerados por centenas de afinações como força criativa, dando forma a suas canções a partir do violão. Desenvolveram um estilo próprio e altamente inovador.

A partir da década de 80, a popularização da música *Celta* nos Estados Unidos e o surgimento da chamada *New Age*, deram novo impulso à utilização das afinações alternativas, abrindo espaço para novos músicos, como Michael Hedges, Preston Reed, Pierre Bensusan, Alex DeGrassi, El McMeen, entre vários outros.

Todos os nomes citados, relacionados à música popular, utilizam como instrumento principal o violão com cordas de aço, predominante na cultura da música popular norte-americana, tanto no *blues* como no *folk*, *country* e no *jazz*.

Vimos portanto, que a utilização recente de outras afinações no violão tem motivações distintas. Na 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,

tem raízes na música havaiana, no *blues*, que influenciou várias gerações, e na mais recente onda da *new age* e suas ramificações.

O termo *scordatura* é utilizado na música erudita, enquanto *afinação alternativa*, na popular. A partir de agora, procuraremos usar o primeiro, pois o segundo pode ser confundido com um sistema alternativo de afinação, tal como o de quarto-de-tom, microtonalidade ou *just intonation*.

Após termos definido o campo de estudo e traçado um panorama histórico, contextualizando o uso das *scordaturas*, nosso próximo passo será investigar mais de perto este universo, pesquisando as características peculiares das afinações e de que modo elas podem ser usadas para expandir as possibilidades técnicas e expressivas do violão, contribuindo para a criação de um repertório diferenciado para o instrumento.

2.3. Uma classificação das possibilidades de afinação

Delimitado o campo de estudo, deparamo-nos ainda assim com uma grande quantidade de combinações de notas para as seis cordas soltas. Traduzindo em números, são oito notas possíveis em cada corda (pois o âmbito de quinta justa permite a utilização de oito semitons diferentes), que multiplicadas pelas notas das demais cordas resultam num total de 262.144 (duzentos e sessenta e dois mil, cento e quarenta e quatro) combinações. Para representar graficamente as afinações, usaremos para as notas a nomenclatura anglo-saxônica,⁶⁵ da corda mais grave para a mais aguda, seguidas por sua respectiva posição na escala geral.

⁶⁵ Sistema no qual cada nota é representada por uma letra: A=lá, B=si, C=dó, D=ré, E=mi, F=fã, G=sol.

O dó central será representado por C_3 . Mesmo sendo o violão um instrumento transpositor de oitava (suas notas soam uma oitava abaixo do que está escrito na pauta), usaremos a altura real das notas para representar as afinações. Deste modo, a afinação tradicional, por exemplo, ficaria assim representada: $E_1A_1D_2G_2B_2E_3$.

Vejamos as notas possíveis para cada corda solta (As notas em negrito representam a afinação tradicional):

1ª	B_2	C_3	$C\#_3$	D_3	Eb_3	E_3	F_3	$F\#_3$
2ª	$F\#_2$	G_2	Ab_2	A_2	Bb_2	B_2	C_3	$C\#_3$
3ª	D_2	Eb_2	E_2	F_2	$F\#_2$	G_2	Ab_2	A_2
4ª	A_1	Bb_1	B_1	C_2	$C\#_2$	D_2	Eb_2	E_2
5ª	E_1	F_1	$F\#_1$	G_1	Ab_1	A_1	Bb_1	B_1
6ª	B_{-1}	C_1	$C\#_1$	D_1	Eb_1	E_1	F_1	$F\#_1$

Neste enorme universo de possibilidades, existem afinações com características em comum, o que torna possível organizá-las em categorias, destacando as peculiaridades mais marcantes de cada grupo. Estas mesmas peculiaridades podem ser aproveitadas no processo de composição, favorecendo a criação de uma música que tire vantagem daquela combinação específica de cordas soltas, de seus intervalos e relações disponíveis em toda a extensão do braço do violão.

Os critérios aqui utilizados para a classificação das afinações são variados e podem estar baseados em características intrinsecamente musicais, como intervalos, harmonia, escalas e modos, ou em características extrínsecas, tais como: regiões

geográficas, períodos históricos, outros instrumentos de cordas, entre outras. Desta maneira, uma mesma afinação pode ser enquadrada em categorias diferentes, desde que contenha as características necessárias à sua inclusão em cada um dos grupos. Por exemplo, a afinação $D_1G_1D_2G_2B_2D_3$ pertence ao grupo das chamadas afinações abertas (suas cordas soltas formam um acorde perfeito maior) e também ao grupo de afinações encontradas em outros instrumentos (esta afinação é semelhante à encontrada no banjo e na viola de arame).

Os critérios foram escolhidos com o objetivo de orientar a exploração das afinações, fornecendo referenciais que facilitem a compreensão de suas possibilidades expressivas, que serão descritas com detalhes no capítulo 3.

2.3.1. Afinações abertas

As afinações abertas (em inglês *open tunings*) são aquelas cujas notas correspondentes às cordas soltas formam um acorde. O termo é geralmente utilizado para designar afinações que geram acordes perfeitos maiores ou menores. Por exemplo:

$D_1G_1D_2G_2B_2D_3$ (afinação em Sol maior)

$D_1G_1D_2G_2Bb_2D_3$ (afinação em Sol menor)

$D_1A_1D_2F_2A_2D_3$ (afinação em Ré menor)

$D_1A_1D_2F\#_2A_2D_3$ (afinação em Ré maior)

$E_1B_1E_2G_2B_2E_3$ (afinação em Mi menor)

$E_1B_1E_2G\#_2B_2E_3$ (afinação em Mi maior)

$C_1G_1C_2G_2C_3E_3$ (afinação em Dó maior)

$C\#_1 G\#_1 C\#_2 G\#_2 C\#_3 E_3$ (afinação em Dó sustenido menor)

$F_1 A_1 C_2 F_2 A_2 C_3$ (afinação em Fá maior)

A disposição das notas correspondentes à tônica, terça e quinta do acorde pode variar em cada afinação, de acordo com a escolha do compositor. É possível “montar” o mesmo acorde de maneiras diferentes, mudando a ordem das notas nas cordas. Por exemplo, todas as seguintes afinações estão em Ré menor:

$D_1 A_1 D_2 F_2 A_2 D_3$

$D_1 A_1 F_2 A_2 D_3 F_3$

$F_1 A_1 D_2 A_2 D_3 F_3$

$D_1 F_1 D_2 F_2 A_2 D_3$

Poderíamos ainda criar outras. Note-se que cada corda acomoda melhor certas notas, de acordo com a proximidade com a nota original da afinação tradicional. A sexta corda, por exemplo, que tem a nota E na afinação tradicional, acomoda-se facilmente um tom abaixo, em D , ou meio tom acima, em F , mas teria problemas com a tensão se fosse afinada em A , principalmente em direção ao agudo. O segundo exemplo estaria descartado de nosso estudo por conter uma corda afinada um tom e meio acima de sua altura original: o F_2 na quarta corda. Entretanto, é possível acomodar tal nota utilizando uma corda fabricada com menor massa, logo com uma tensão mais leve ou baixa.

Podemos enquadrar nesta categoria afinações que formem acordes de outros tipos. Na verdade, quase todas as afinações formadas por três ou mais notas diferentes podem ser consideradas abertas, se forem encaradas a partir de tal perspectiva. A afinação tradicional, $EADGBE$, por exemplo, poderia ser classificada como aberta, pois suas cordas soltas formam o acorde de Mi menor com a quarta e a sétima acrescentadas. Porém, para os propósitos de nosso estudo, consideraremos abertas as

afinações cujas cordas soltas formem acordes de três ou quatro sons, constituídos por terças sobrepostas, incluindo assim todas as tríades (maior, menor, aumentada e diminuta), com ou sem uma sétima acrescentada.

Estas afinações denotam a intenção de explorar determinado modo, tonalidade ou escala, vinculados ao acorde em questão. Quanto maior o número de notas diferentes da tríade básica, presentes nas cordas soltas, menores serão as alternativas para esta exploração.

Outras afinações abertas:

$C_1G_1C_2Eb_2Bb_2C_3$ (Acorde de Dó menor com sétima)

$C_1A_1Eb_2G_2C_3Eb_3$ (Acorde de Dó diminuto com sétima)⁶⁶

$D_1Ab_1D_2F_2Ab_2C_3$ (Acorde de Ré menor com sétima e quinta diminuta)

$D_1A_1C\#_2F\#_2A_2D_3$ (Acorde de Ré com sétima maior)

$E_1G\#_1C_2G\#_2C_3E_3$ (Acorde de Mi maior com quinta aumentada)

$E_1G_1B_1E_2B_2D\#_3$ (Acorde de Mi menor com sétima maior)⁶⁷

$F_1A_1C\#_2F_2A_2E_3$ (Acorde de Fá com sétima maior e quinta aumentada)

$C_1Ab_1C_2F_2Ab_2F_3$ (Acorde de Fá menor)

$F_1G_1D_2F_2B_2D_3$ (Acorde de Sol maior com sétima)

$F_1G_1D_2G_2Bb_2D_3$ (Acorde de Sol menor com sétima)

$E_1A_1C\#_2A_2A_2E_3$ (Acorde de Lá maior)

$C_1A_1E_2G_2A_2E_3$ (Acorde de Lá menor com sétima)

$B_1B_1D_2F\#_2B_2D_3$ (Acorde de Si menor com quinta diminuta)

$F\#_1B_1D_2F\#_2B_2D_3$ (Acorde de Si menor)

⁶⁶ A nota lá da quinta corda representa a sétima diminuta, que enarmonicamente seria si dobrado bemol.

⁶⁷ A nota dó é enarmônica de si sustenido, que representa a quinta aumentada do acorde.

A presença da nota fundamental de cada acorde em uma das duas cordas mais graves funciona como apoio harmônico importante, assim como a dominante, influenciando muitas vezes na escolha da distribuição das notas do acorde nas cordas soltas. Estes exemplos demonstram apenas algumas das muitas possibilidades de configuração entre as afinações abertas.

Com o auxílio de um capotasto, é possível realizar a transposição de qualquer afinação em direção a um registro mais agudo. No caso das afinações abertas, isto é particularmente interessante, pois o acorde-base mantém suas características, mudando apenas de fundamental. Assim, uma afinação qualquer em *sol*, por exemplo, transforma-se em *lá* com um *capo* ajustado na segunda casa, em *si bemol* se este estiver na terceira, em *dó*, na quinta, e assim por diante.

2.3.2. Afinações com disposição intervalar ordenada

1) Intervalos iguais entre todas as cordas

Diz-se que o violino é um instrumento afinado em quintas, assim como o violoncelo e o bandolim, enquanto o contrabaixo e o violão são afinados em quartas. Isto diz respeito aos intervalos presentes entre as cordas soltas. No caso do violão, a afinação tradicional contém quatro intervalos de quarta e um de terça maior (do *sol* na terceira corda para o *si* na segunda).

Podemos, entretanto, alterar estes intervalos, mudando a afinação das cordas soltas. Entre as diversas configurações possíveis, há a alternativa de se manter o mesmo intervalo entre todas as cordas, criando uma simetria em toda a extensão do braço do instrumento.

Em princípio, qualquer intervalo pode ser utilizado, porém apenas alguns irão enquadrar-se aos critérios que escolhemos para este trabalho. Se quiséssemos, por exemplo, afinar as cordas mantendo entre elas um intervalo de segunda menor, seria necessário substituir algumas delas para conseguir manter uma tensão que nos permitisse obter uma boa qualidade sonora. Se partíssemos da sexta corda, em E_1 , teríamos que afinar a quinta em F_1 , a quarta em $F\#_1$, a terceira em G_1 , a segunda em $G\#_1$ e a primeira em A_1 . É óbvio que, a partir da quarta, teríamos que substituir as cordas originais por outras mais graves. Se fizéssemos o processo inverso, iniciando pela primeira corda, em E_3 , teríamos problemas com as cordas graves, que não suportariam a tensão necessária para atingir notas tão agudas. Se tentássemos resolver o problema escolhendo as notas a partir das duas cordas centrais para as extremidades, as cordas mais externas ficariam sobrecarregadas. Por exemplo: $\underline{D}_2$ $\underline{E}b_2$ E_2 F_2 $F\#_2$ $\underline{G}_2$. Neste caso, o âmbito estipulado para a variação da afinação de cada corda foi mantido em apenas três delas (2ª, 3ª e 4ª). Note-se que a primeira iria soar 4 tons e meio abaixo de sua altura ideal, a quinta 3 tons acima e a sexta teria que ser afinada 5 tons acima. Vejamos, então, quais são os intervalos que podemos utilizar:

	Sim	Não
2ª menor		X
2ª maior		X
3ª menor		X
3ª maior	X	
4ª justa	X	
5ª diminuta	X	
5ª justa		X

6ª menor		X
6ª maior		X
7ª menor		X
7ª maior		X
8ª justa		X

Portanto, se quisermos trabalhar com intervalos iguais para todas as cordas, estaremos limitados apenas aos intervalos de 3ª maior, 4ª justa e 5ª diminuta. Vejamos as possibilidades de cada um:

3ª Maior (4 possibilidades):

$F\#_1 A\#_1 D_2 F\#_2 A\#_2 D_3$ ou $Gb_1 Bb_1 D_2 Gb_2 Bb_2 D_3$ (enarmonizando)

$F_1 A_1 C\#_2 F_2 A_2 C\#_3$

$E_1 Ab_1 C_2 E_2 Ab_2 C_3$ ou $E_1 G\#_1 B\#_1 E_2 G\#_2 B\#_2$ (enarmonizando)

$Eb_1 G_1 B_1 Eb_2 G_2 B_2$

Interessante notar que esta disposição gera afinações abertas, em acordes maiores com quinta aumentada. No primeiro caso, podemos pensar em D ou Gb como fundamentais, no terceiro, em Ab ou E. Os demais têm fundamentais em F e Eb.

4ª Justa (7 possibilidades):

$F_1 Bb_1 Eb_2 Ab_2 Db_3 Gb_3$

$E_1 A_1 D_2 G_2 C_3 F_3$

$Eb_1 Ab_1 Db_2 Gb_2 B_2 E_3$

$D_1 G_1 C_2 F_2 Bb_2 Eb_3$

$C\#_1 F\#_1 B_1 E_2 A_2 D_3$

$C_1 F_1 Bb_1 Eb_2 Ab_2 Db_3$

$$B_{-1}E_1A_1D_2G_2C_3$$

Estas afinações guardam certa semelhança com a afinação tradicional, devido ao fato de que são baseadas em intervalos de quarta justa.

5ª Diminuta (2 possibilidades):

$$C_1Gb_1C_2Gb_2C_3Gb_3$$

$$B_{-1}F_1B_1F_2B_2F_3$$

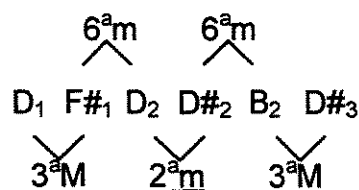
Como a quinta diminuta divide a oitava em duas partes iguais, estas afinações têm apenas duas notas.

2) *Ordenação em intervalos alternados*

Podemos, igualmente, lançar mão de outras afinações com disposições ordenadas de intervalos. Uma possibilidade é intercalar dois ou mais intervalos diferentes entre as cordas. Deste modo, torna-se possível utilizar intervalos de maior e menor extensão ao mesmo tempo. Por exemplo:

$$\begin{array}{ccccccc} & & 6^a m & & 6^a m & & \\ & \diagup & & \diagdown & \diagup & & \diagdown \\ E_1 & F_1 & D_2 & Eb_2 & C_3 & Db_3 \\ & \diagdown & & \diagup & \diagdown & & \diagup \\ & 2^a m & & 2^a m & & 2^a m & \end{array}$$

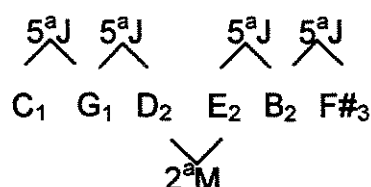
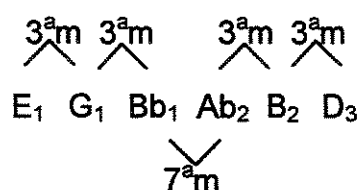
$$\begin{array}{ccccccc} & & 5^a J & & 5^a J & & \\ & \diagup & & \diagdown & \diagup & & \diagdown \\ E_1 & G_1 & D_2 & F_2 & C_3 & Eb_3 \\ & \diagdown & & \diagup & \diagdown & & \diagup \\ & 3^a m & & 3^a m & & 3^a m & \end{array}$$

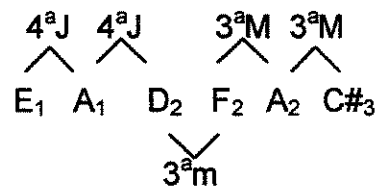


No caso da alternância de dois intervalos, se estes forem complementares (juntos completam uma oitava), teremos apenas duas notas para as cordas soltas. Por exemplo, a alternância entre intervalos justos de quarta e quinta resulta em: $\text{C}_1\text{F}_1\text{C}_2\text{F}_2\text{C}_3\text{F}_3$. Terça maior com sexta menor nos daria: $\text{C}_1\text{E}_1\text{C}_2\text{E}_2\text{C}_3\text{E}_3$.

Se três intervalos diferentes estiverem envolvidos, é possível organizá-los em sequência (por exemplo: 3^{a}M , 3^{a}m , 4^{a}J , 3^{a}M , 3^{a}m) ou dividir simetricamente as cordas em grupos de três, como fizemos no terceiro exemplo acima. O intervalo central, que aparece uma única vez, divide os demais, gerando dois grupos de três cordas, cada um com os mesmos intervalos em relação às cordas extremas (do centro e da ponta).

Do mesmo modo, é possível utilizar o intervalo central como divisor de grupos com intervalos iguais. Por exemplo:

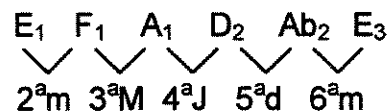
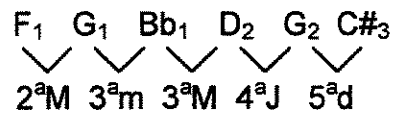




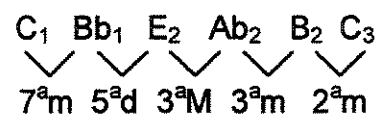
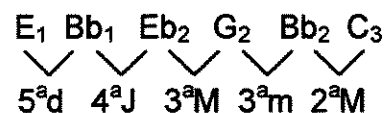
3) Ordenação em intervalos diferentes para todas as cordas

Este tipo de disposição pode dar-se de algumas maneiras:

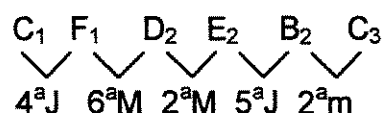
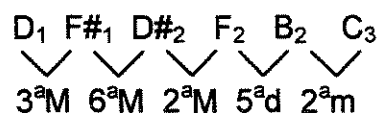
- a) Com intervalos em ordem crescente, respeitando ou não a seqüência da tabela de intervalos:



- b) Com intervalos em ordem decrescente, respeitando ou não a seqüência da tabela:



c) Outras combinações:



2.3.2. Afições com cordas em unísono

Estas afinações têm como característica mais marcante a presença de cordas adjacentes em unísono, como se ambas pertencessem a uma mesma ordem dupla. Esta característica, limitada a duas cordas adjacentes, pode ocorrer uma, duas ou três vezes na mesma afinação, ou seja, de um a três pares de cordas. Exemplos:

$E_1A_1D_2G_2B_2B_2$

$E_1B_1B_1G_2B_2D_3$

$D_1A_1D_2G_2C_3C_3$

$C_1G_1D_2D_2A_2E_3$

$E_1E_1E_2E_2B_2E_3$

$D_1A_1E_2E_2A_2A_2$

$F_1F_1D_2D_2B_2B_2$

2.3.4. Afições derivadas de escalas

As notas de uma afinação podem ser escolhidas com base em determinadas escalas ou modos, facilitando assim sua utilização na composição, pela disponibilidade de notas importantes da escala/modo nas cordas soltas. Tomemos como exemplo uma escala pentatônica japonesa, conhecida como *hirajoshi*. Esta escala é construída com os graus 1, 2, b3, 5 e b6. Tomando a nota *fá* como tônica da escala, temos as notas F, G, Ab, C e Db. Distribuímos então as notas entre as cordas soltas, de acordo com as possibilidades de afinação de cada corda. Uma possibilidade seria:

$$C_1G_1Db_2F_2Ab_2Db_3^{68}$$

Outros exemplos deste tipo de afinação, com suas respectivas escalas ou modos geradores:

Escala / modo	Configuração	Tônica	Afinação
Dórico	1,2,b3,4,5,6,b7	D, E, F, G, A, B, C	D ₁ A ₁ D ₂ F ₂ B ₂ E ₃
Frígio	1,b2,b3,4,5,b6,b7	D, Eb, F, G, Ab, Bb	D ₁ Ab ₁ Eb ₂ G ₂ Ab ₂ D ₃
Lídio	1,2,3,#4,5,6,7	D,E,F#,G#,A,B,C#	D ₁ A ₁ E ₂ F# ₂ G# ₂ C# ₃
Lídio b7	1,2,3,#4,5,6,b7	D,E,F#,G#,A,B,C	D ₁ A ₁ E ₂ F# ₂ G# ₂ C ₃
Mixolídio	1,2,3,4,5,6,b7	D, E, F#, G, A, B, C	D ₁ A ₁ C ₂ F# ₂ A ₂ D ₃
Mixo b9, b13	1,b2,3,4,5,b6,b7	D,Eb,F#, G, A,Bb, C	D ₁ A ₁ C ₂ F# ₂ Bb ₂ Eb ₃
Pentatônica Maior	1,2,3,5,6	G, A, B, D, E	D ₁ G ₁ D ₂ A ₂ B ₂ E ₃
Tons Inteiros	1,2,3,#4,#5,#6	C, D, E, F#, G#, A#	E ₁ A# ₁ D ₂ G# ₂ C ₃ F# ₃

⁶⁸ JOYNER, Gary. *Discovering your own tunings*. Alternate Tunings Guitar Essentials. San Anselmo: String Letter Publishing, 2000, p. 64.

Podem ser criadas várias afinações para cada escala. Uma vez que existem muitas escalas conhecidas, as possibilidades tornam-se bem maiores.

2.3.5. Afinações derivadas de outros instrumentos

Podemos utilizar no violão afinações iguais ou semelhantes às de outros instrumentos de cordas, tornando possível realizar passagens idiomáticas que simulem os instrumentos em questão. Se estes possuírem um número de cordas diferente de seis, procede-se uma adequação, procurando respeitar a lógica presente nas notas ou intervalos originais. Por exemplo, a viola de arame ou viola caipira possui cinco ordens. Uma afinação muito usada pelos violeiros, chamada *Cebolão*, é na verdade uma afinação aberta em ré maior.⁶⁹

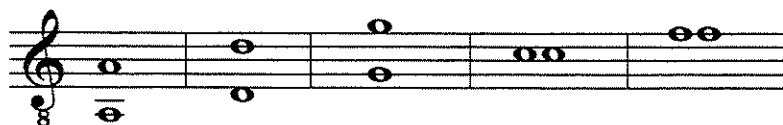


Para adequar esta afinação ao violão, desconsideramos as cordas agudas das ordens duplas e acrescentamos a nota D₁ na sexta corda, para manter um padrão coerente com esta afinação aberta. O resultado é o seguinte: (D₁)A₁D₂F#₂A₂D₃.

Em outro caso, também relacionado à viola, para a afinação chamada *Oitavado*⁷⁰, a adequação da sexta corda é realizada observando-se o padrão intervalar de 4^a justa, presente entre todas as cordas:

⁶⁹ CORRÊA, op. cit. p.34.

⁷⁰ *Ibid.* p.33.



Seguindo então a lógica interna desta disposição, utilizamos na sexta corda a nota E_1 , que forma intervalo de 4ª justa com o A_1 da quinta corda. A disposição então é a seguinte: $(E_1)A_1D_2G_2C_2F_3$. No entanto, é possível utilizar-se, igualmente, outras notas para a sexta corda, a fim de reforçar a harmonia, de acordo com a tonalidade da peça a ser executada.

Outras afinações derivadas da viola podem ser usadas no violão:

$(D_1)G_1D_2G_2B_2D_3$ (Afinação *Rio Abaixo*)

$(D_1)Bb_1D_2F_2Bb_2D_3$ capo II (Afinação *Rio Acima*)⁷¹

$(D_1)A_1D_2F\#_2A_2C\#_3$ (Afinação *Riachão*)

Vejamos agora alguns exemplos de afinações derivadas de outros instrumentos:

$(D_1)(G_1)D_2G_2B_2D_3$ (Banjo)⁷²

$E_1A_1D_2F\#_2B_2E_3$ capo III (Vihuela e Alaúde Renascentista)

$C_1G_1D_2G_2B_2D_3$ (Guitarra Havaiana de 6 cordas)

2.3.6. Afinações reentrantes

Afinações reentrantes são aquelas em que a seqüência usual de registro das cordas (do grave para o agudo ou vice-versa) é interrompida. Isto ocorre quando, se

⁷¹ A afinação apresentada neste exemplo encontra-se um tom abaixo da original na viola, pois esta pediria que a quinta corda fosse afinada em C_2 , ficando além dos limites por nós impostos para este trabalho. No entanto, é possível reproduzir com fidelidade a afinação da viola se utilizarmos um capotasto na segunda casa, elevando assim todas as notas em um tom: $(E_1)C_1E_2G_2C_3E_3$.

⁷² Esta é a afinação mais utilizada no banjo. Este instrumento possui a quinta corda menor que as demais, sendo afinada em G_3 . O resultado no violão é o mesmo que a afinação *Rio Abaixo* da viola.

pensarmos de cima para baixo, uma corda é afinada com uma nota mais aguda do que uma ou mais cordas seguintes. Por exemplo, a afinação $E_1A_1D_2A_2G_2E_3$ é reentrante, pois a terceira corda é mais aguda que a segunda.

Este tipo de afinação era muito utilizado na guitarra barroca, como vimos no capítulo 1, sendo responsável em parte pelas características peculiares daquele instrumento.

Segundo os critérios que estipulamos para este trabalho, esta característica pode ser utilizada apenas entre cordas adjacentes. Podemos afinar a 6ª corda mais aguda que a 5ª, ou a 5ª mais aguda que a 4ª, ou a 2ª mais aguda que a 1ª, mas não podemos afinar a 6ª corda mais aguda que a 4ª, ou a 3ª mais aguda que a 1ª, pois isto infringiria o âmbito que estipulamos para a variação da afinação de cada corda. Entretanto, é possível utilizar este processo mais de uma vez na mesma afinação. Para obter a reentrância, utilizando a gama de notas possíveis em cada corda, é necessário que sejam alteradas ambas as cordas em relação à afinação tradicional, ficando a superior mais aguda e a inferior mais grave que as notas originais. Alguns exemplos:

a) utilizando uma reentrância:

$F_1E_1C_2G_2B_2E_3$

$D_1Bb_1A_1F_2A_2D_3$

$C_1G_1E_2D_2B_2B_2$

$E_1A_1D_2A_2G_2D_3$

$Eb_1Ab_1Db_2G_2Db_3C_3$

b) utilizando duas reentrâncias:

$E_1B_1A_1E_2C_3B_2$

$F\#_1F_1B_1G\#_2G_2C\#_3$

D₁F₁E₂D₂C₂B₂

c) *utilizando três reentrâncias:*

F₁E₁Eb₂D₂C₂B₂

Estas categorias representam apenas algumas maneiras de organizar as notas nas seis cordas soltas do violão. Algumas são bastante utilizadas, principalmente no meio popular, como as afinações abertas em acordes perfeitos maiores; outras estão começando a merecer maior atenção recentemente, como aquelas cujas notas derivam de escalas ou modos. Existem diversas outras formas de se dispor as notas, além das apresentadas nesta classificação.

É possível igualmente, lançar mão de características presentes em categorias diferentes na escolha das notas de uma mesma afinação. Um exemplo é a afinação de *Insônia*, peça deste autor: D₁A₁E₂E₂C₃B₂. Esta combinação de notas apresenta elementos de algumas categorias, como o acorde de *lá* menor nas quatro cordas centrais, o uníssono entre a terceira e a quarta cordas e a reentrância entre as duas primeiras, além do fato de todas as notas pertencerem à escala do tom da peça.

CAPÍTULO 3

Recursos idiomáticos e *scordaturas*

3.1. Idiomatismo instrumental

Neste capítulo estaremos investigando como a utilização de *scordaturas* pode exercer influência sobre o idiomatismo do violão, através da análise de determinados recursos expressivos. Estaremos analisando as vantagens e desvantagens de diferentes afinações em relação à afinação tradicional, tendo como referencial suas possibilidades técnicas e expressivas.

Antes de adentrarmos o terreno específico dos recursos, lancemos um olhar sobre a questão do *idioma* instrumental, pois este conceito norteia e fundamenta todo o pensamento exposto neste trabalho. O verbete *idiomático* (*idiomatic*), no *The New Harvard Dictionary of Music*, traz-nos o seguinte:

De uma obra musical, explorando as capacidades particulares do instrumento ou voz para o qual foi escrita. Estas capacidades podem incluir timbres, registros e meios de articulação, como também combinações de alturas que são mais facilmente produzidas em um instrumento do que em outro.⁷³

Quando utilizamos o termo “idiomático” em relação a uma determinada obra musical, referimo-nos à sua adequação ao meio instrumental para o qual foi idealizada. Uma obra idiomática para violão é aquela que tira proveito das características próprias deste instrumento, de seu potencial expressivo, refletindo escolhas práticas e inventivas das notas disponíveis no braço do violão. A praticidade dá-se pela possibilidade concedida ao intérprete de executar todas as passagens da peça sem prejuízo do resultado sonoro. A inventividade tem lugar na exploração de recursos próprios do instrumento, como ligados, arpejos, glissandos, mudanças de timbre, *tremolos*, saltos,

⁷³ RANDEL, Don Michael (editor). *The New Harvard dictionary of music*. London: Harvard University Press, 1986.

etc. Estes dois componentes, praticidade e inventividade, complementam-se e interagem na obra, contribuindo para gerar interesse e variedade.

Fausto Bórem, ao comentar sobre uma obra escrita para contrabaixo, cita “quatro fatores fundamentais, do ponto de vista da performance”, que devem ser inerentes a uma peça musical. Com suas palavras:

(1) exequibilidade de todos os parâmetros musicais – alturas, dinâmicas, articulações e timbres; (2) um nível razoável de conforto na sua realização, (3) satisfação para o intérprete que estuda a obra e (4) interesse do ponto de vista do público. De fato, poderíamos generalizar que, quando um ou mais desses fatores é negligenciado pelo compositor, são menores as chances da obra se tornar parte do repertório.⁷⁴

Conhecer o instrumento para o qual se compõe é importante para criar uma peça que permita a obtenção dos fatores acima. Um bom compositor pode criar uma peça musicalmente irretocável, mas que absolutamente não funcione para determinado instrumento, mesmo se executada por um excelente intérprete. A disciplina de instrumentação, presente no currículo dos cursos de composição, tem como objetivo principal fornecer dados sobre o idiomatismo de diferentes instrumentos, capacitando o compositor a escrever idiomáticamente.

Dentre esses dados, o mais importante é o modo como as alturas apresentam-se e disponibilizam-se espacialmente em cada instrumento. Bart Hopkin, em seu livro *Musical Instrument Design*, faz considerações importantes sobre o assunto:

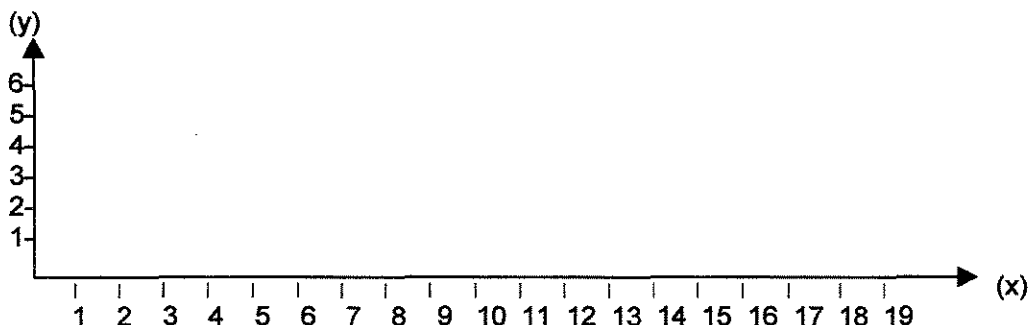
As configurações de alturas, freqüentemente, servem não apenas como uma interface física, mas também como uma ferramenta conceitual para o intérprete. Tecladistas aprendem (consciente ou inconscientemente) a conceber as relações musicais em termos de posicionamento no teclado. Intérpretes de outros instrumentos – kalimba ou violão por exemplo – também o fazem, mesmo quando a disposição física das alturas não é igual à seqüência simples do teclado. Vários teóricos

⁷⁴ BÓREM, Fausto. *Duo Concertant – Danger Man de Lewis Nielson*: aspectos da escrita idiomática para contrabaixo. Per Musi – Revista de Performance Musical, Belo Horizonte, v.2, p.89-103, 2000.

contemporâneos têm criado configurações alternativas de alturas, desenhadas para refletir sua própria lógica musical subjacente.

Além de afetar a facilidade na performance, a configuração dos elementos de altura estabelece que tipo de padrões musicais serão característicos do instrumento. A música para piano soa “pianística”, e a música para violão, “violonística”, em grande parte devido à natureza da *interface* física entre o músico e o instrumento. Isto pode parecer uma observação bastante inocente, mas a naturalidade dos movimentos ao tocar é a chave para o caráter do instrumento como algo próprio da expressão musical humana.⁷⁵

No violão, a configuração das alturas, ou seja, a apresentação das notas disponíveis, é regida por uma relação espacial cartesiana, na qual cada nota é obtida pelo cruzamento de um ponto no plano vertical (eixo y), representado pelas seis cordas, com um ponto no plano horizontal (eixo x), representado pelas 19 casas⁷⁶, dispostas no braço do instrumento.



Pensando em termos de altura, o espaço quantificável entre cada ponto do eixo x não varia, representando sempre um semitom.⁷⁷ Já o espaço intervalar entre os pontos do eixo y irá depender da afinação de cada uma das cordas soltas.

Esta bidimensionalidade permite que se obtenha uma mesma altura em pontos diferentes do gráfico cartesiano, ou seja, do braço do instrumento, característica que

⁷⁵ HOPKIN, Bart. *Musical Instrument Design: practical information for instrument design*. Tucson, AZ: See Sharp Press, 1996. p.28.

⁷⁶ Este é o número padrão de casas no braço do violão moderno; contudo, alguns instrumentos têm este número modificado para mais ou para menos.

⁷⁷ Existe um efeito, característico da guitarra elétrica, mas também usado no violão, que pode alterar esta relação. Trata-se do *bend*, ou *bending*, no qual o dedo, após pressionar a corda e fazê-la tocar o traste, desliza-a para cima ou para baixo no eixo y, alterando-lhe a altura.

não ocorre em alguns outros instrumentos que possuem cordas, como o piano, a cítara e a harpa, por exemplo, cujas alturas se dispõem apenas em um plano espacial.

Para obter uma naturalidade de movimentos no violão, é preciso que as notas, melódicas e harmônicas, sejam alcançadas sem grandes esforços pelos dedos da mão esquerda. Estes são responsáveis por uma diversidade maior de movimentos do que os da mão direita, encarregados de fazer soar as cordas, às quais os primeiros pressionam, de acordo com a sequência de notas da peça.

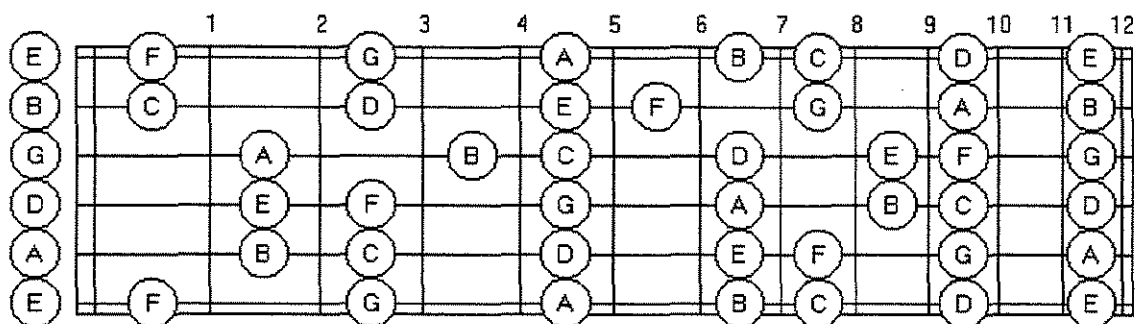
Vimos que a disposição das notas no braço do instrumento depende da afinação dada às cordas soltas. A composição com base na afinação escolhida deve, portanto, permitir naturalidade de movimentos.

A afinação tradicional reflete uma escolha que propicia a execução natural de diversas escalas e acordes em várias tonalidades, daí sua hegemônica primazia, que já dura mais de dois séculos. É excelente opção para se executar música tonal, pois permite modulações para muitas tonalidades maiores e menores, sem grandes problemas. Vejamos com mais detalhes a lógica inerente a esta afinação, que se confunde com o próprio violão:

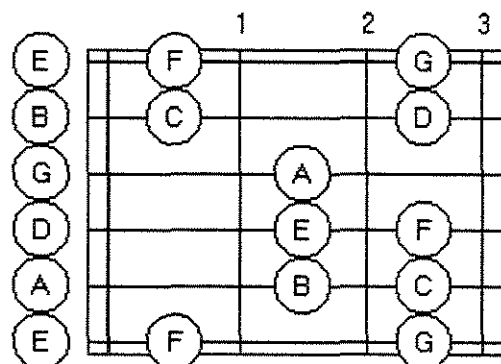
3.2. Afinação Tradicional: coerência e lógica internas

Iniciemos demonstrando a apresentação das notas naturais no braço do violão⁷⁸, quando este está “vestido” tradicionalmente:

⁷⁸ Neste gráfico e nos demais que utilizaremos daqui em diante, a disposição das cordas dar-se-á com a primeira corda acima e a sexta abaixo. O braço está representado até a décima segunda casa, a partir da qual, as notas passam a repetir o mesmo padrão do início do braço.



Se olharmos as notas presentes até a terceira casa em todas as cordas, veremos que é possível realizar uma escala de duas oitavas com todas as notas naturais, tocando no máximo três notas em cada corda:



O violonista orienta-se espacialmente no braço do instrumento através da posição dos dedos da mão esquerda. Posicionando paralelamente um dedo em cada casa, é possível tocar esta escala com apenas três dedos, ficando cada um responsável pela mesma casa em todas as cordas. Dizemos então que a escala foi realizada sem mudança de posição, ou seja, sem que houvesse a necessidade de deslizar a mão horizontalmente pelo braço do instrumento. Cada posição é denominada pela casa ocupada pelo dedo 1 (indicador da mão esquerda). Neste caso, a escala foi realizada inteiramente na primeira posição.

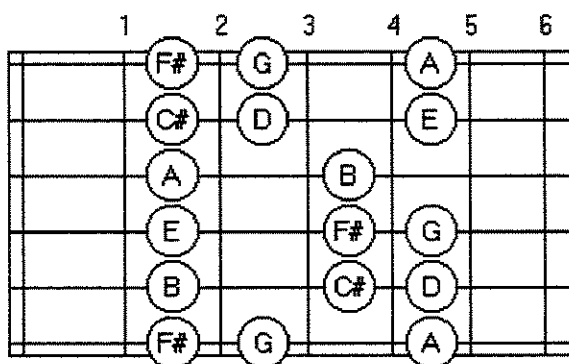
Como as cordas são afinadas com um intervalo de quarta justa, esta é a distância que se deve percorrer em cada corda, antes de passar para a seguinte e

continuar a escala. Esta distância permite que os dedos mantenham-se na mesma posição enquanto realizam as mudanças de corda, o que representa uma economia de movimentos para o instrumentista. Bart Hopkin comenta:

Existe uma razão para que as cordas soltas de um violino sejam normalmente afinadas em quintas, enquanto as do contrabaixo em quartas. Nos alaúdes⁷⁹ em geral, as afinações das cordas soltas refletem o intervalo que se pode cobrir mais convenientemente com os dedos em uma corda, antes de seguir para a próxima. No braço curto do violino é fácil cobrir uma quinta na primeira posição, e então mudar para a próxima corda para continuar a escala. No contrabaixo, o maior comprimento da corda implica em distâncias maiores para os dedos, portanto o intervalo a ser coberto entre as cordas é reduzido.⁸⁰

A facilidade de movimento nas escalas, obtida na afinação tradicional em quartas, não se restringe apenas à escala que mostramos anteriormente. É possível manter a mesma posição em grande parte das escalas conhecidas, em qualquer tonalidade. Algumas aberturas na colocação dos dedos são às vezes necessárias, mas estas não implicam necessariamente em mudanças de posição. Vejamos alguns exemplos:

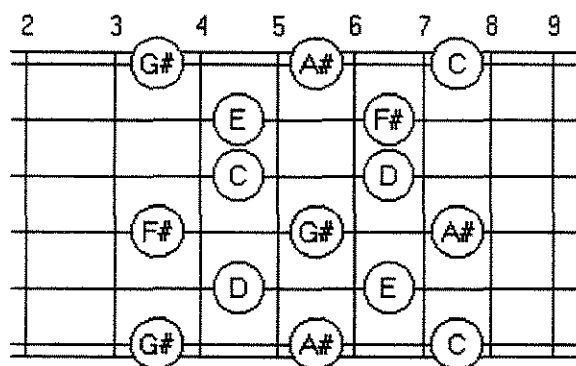
Escala de ré maior na segunda posição:



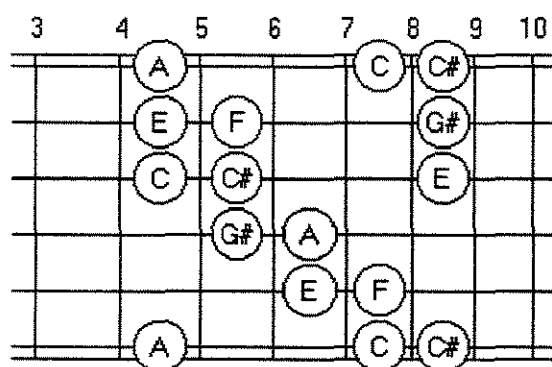
⁷⁹ O autor classifica como *alaúdes* todos os instrumentos de corda que possuem um braço sobre o qual as cordas são pressionadas pelos dedos da mão esquerda.

⁸⁰ HOPKIN, Bart. op. cit. p.135.

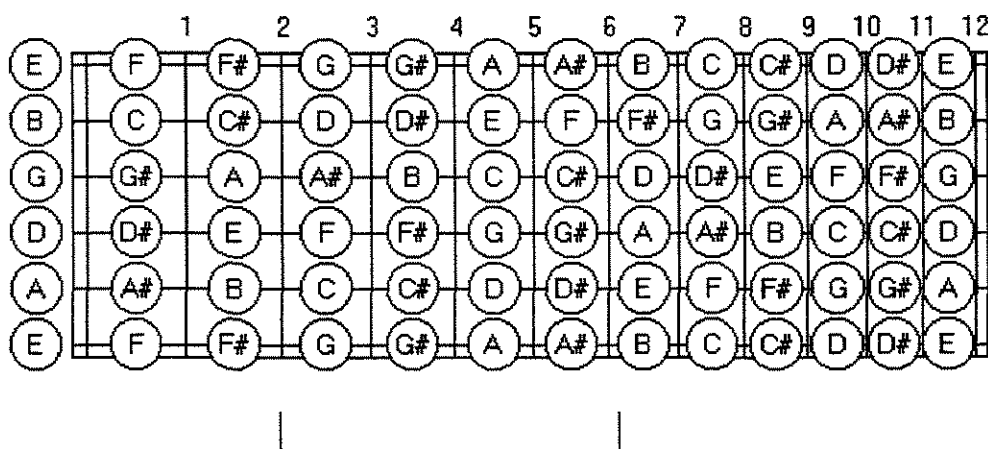
Escala de tons inteiros na quarta posição:



Escala aumentada de lá na quinta posição:



Estas três escalas apresentam um nível crescente de dificuldade, mas todas podem ser executadas mantendo-se a mesma posição no braço. A disponibilidade de todas as notas de uma dada escala em cada posição do braço é um grande atrativo da afinação tradicional, e uma de suas características mais importantes. Para demonstrar esta característica, o melhor exemplo é a escala cromática, pois conta com todas as doze notas e contém em duas oitavas qualquer escala que utilize o temperamento igual de 12 sons em sua estrutura. Esta é a disposição de todas as notas cromáticas no braço do violão:



O colchete entre a terceira e a sétima casas indica como exemplo o conjunto de notas da escala cromática de sol. Este âmbito de cinco casas, presente em qualquer outra escala, é facilmente coberto pelos dedos da mão esquerda.

O intervalo de terça maior, presente entre a segunda e a terceira cordas tem uma razão de ser. Esta única quebra de um semitom a menos na uniformidade dos intervalos de quarta justa, significa um ajuste importante, permitindo que as duas cordas extremas apresentem uma simetria de duas oitavas exatas de distância. Wade, comentando sobre a inclusão da sexta corda, escreveu:

As seis cordas do violão representaram o número ideal para uma escrita expressiva. O instrumento agora assumia uma aparência lógica estética e matemática; entre a primeira e sexta cordas, a extensão de duas oitavas propiciou uma fundação harmônica equilibrada de simetria e flexibilidade, propícia à formação de acordes, passagens escalares, e uma combinação das duas. A lógica do braço é um estudo fascinante. Compositores poderiam agora usar estas possibilidades para liberar a energia latente do violão, um processo que talvez tenha atingido um tipo especial de clímax um século e um quarto mais tarde, nos padrões inspirados de Heitor Villa-Lobos.⁸¹

A mesma nota, presente nas cordas extremas, reforça o senso de orientação no braço do violão, fornecendo um ponto de referência simetricamente localizado. Este referencial, somado à disposição de todas as notas da gama cromática numa mesma

⁸¹ WADE, op. cit. p.99.

posição, faz com que a afinação tradicional preste-se muito bem à harmonia, comportando os principais acordes de qualquer tonalidade, em desenhos móveis pelo braço do instrumento.

Estes desenhos, característicos do idioma do instrumento, foram muito bem explorados por Villa-Lobos na maioria de suas obras. Seus cinco prelúdios e doze estudos para violão são cultuados mundialmente por seu idiomatismo e musicalidade. Segovia, a quem o compositor dedicou os doze estudos, escreveu na introdução da primeira edição:

Eis aqui doze estudos escritos com amor para o violão pelo genial compositor brasileiro Heitor Villa-Lobos. Contêm, ao mesmo tempo, fórmulas de surpreendente eficácia para o desenvolvimento da técnica de ambas as mãos e belezas musicais “desinteressadas”, sem fim pedagógico, valores estéticos permanentes de obras de concerto.⁸²

Villa-Lobos não utilizou *scordaturas* em suas obras. Preferiu explorar o idiomatismo presente na afinação tradicional, principalmente através do deslocamento de desenhos de acordes e escalas pelo braço. Ele aproveitou, de modo inteligente, as possibilidades inerentes à afinação. Alguns exemplos:

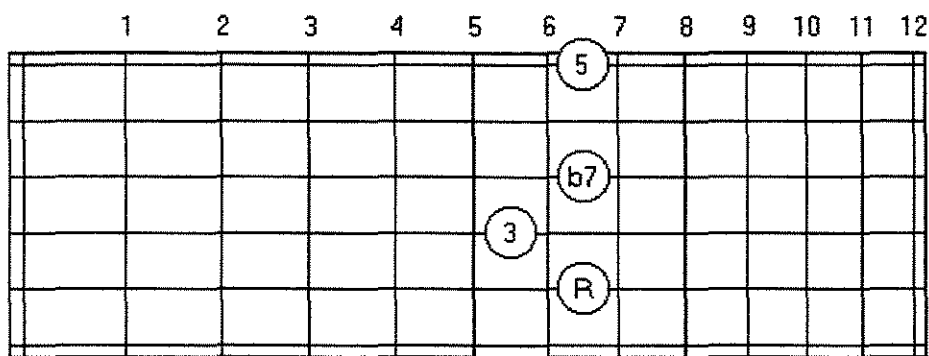
No Estudo 1 há um deslocamento cromático descendente do desenho do acorde diminuto (cc. 12 a 22), formado nas quatro cordas centrais, tendo as duas notas *mi* das cordas extremas como pedal.

⁸² VILLA-LOBOS, Heitor. *Douze Études pour guitare*. Ed. Max Eschig.

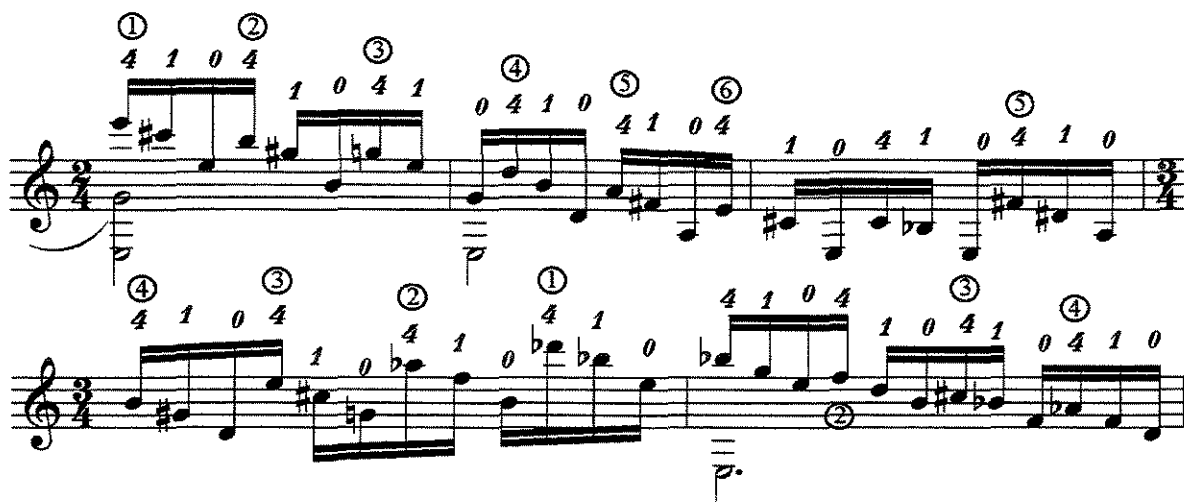
Diagram illustrating a guitar fretboard layout with 12 frets numbered 1 to 12. The fretboard shows a sequence of notes: 6, b3, b5, and R. Below the fretboard, a musical score in 4/4 time is shown, featuring a sequence of chords with fingerings (3, 2, 1, 4) and a left-pointing arrow indicating a sequence of chords.

O paralelismo em acordes é explorado ainda por Villa-Lobos em várias outras obras, como os meio-diminutos nas quatro cordas mais agudas nos estudos 4 e 6 e os de sétima da dominante no Prelúdio 3. Neste último caso, o compositor utilizou o desenho a seguir em várias posições do braço, fazendo da nota *si*, da segunda corda solta, uma espécie de pedal que confere a cada acorde uma qualidade e coloração diferente:

Musical score showing a sequence of chords with a common pedal point (Si) on the second string, illustrating the concept of parallelism in chords.



Além dos acordes, a simetria foi igualmente explorada por Villa-Lobos em desenhos escalares que a mão esquerda realiza com os mesmos dedos, movimentando-se vertical e horizontalmente pelo braço do violão. Um bom exemplo é uma passagem do Estudo 12 (cc. 22 a 29):



Neste trecho, um desenho formado pelos dedos 1 e 4 da mão esquerda é deslocado simetricamente da primeira à sexta corda na nona posição; daí move-se horizontalmente para a sexta posição, na qual realiza o caminho verticalmente inverso. Após chegar à primeira corda, a simetria continua na terceira posição.

Marco Pereira, violonista brasileiro, escreveu um livro sobre a obra para violão de Villa-Lobos. Sobre o processo composicional o autor nos diz:

Pode-se dizer até que Villa-Lobos concebeu este estudo através da digitação e em seguida escreveu as notas que daí resultaram. Aliás, são detalhes como este que fazem com que Villa-Lobos se sobressaia perante os demais compositores deste século pelo fato dele ter, de certa forma, dominado a técnica do violão e ter concebido sua obra específica de instrumento em punho.⁸³

Villa-Lobos compôs para o violão de um modo marcadamente idiomático, explorando os recursos sonoros do instrumento e tirando proveito da disposição das notas no braço. As idéias musicais do compositor eram geradas através da experimentação direta com o violão, sempre afinado do modo tradicional. Ele mostrou caminhos surpreendentes para a utilização desta afinação, munindo-se de sua lógica e coerência internas, com inspiração e criatividade.

Pelos fatores vistos anteriormente, a afinação tradicional pode ser encarada como uma ferramenta de importância inquestionável. Com seu auxílio, o violão é dotado da capacidade de realizar acordes e escalas em qualquer tonalidade, o que lhe confere uma versatilidade comparável a outros instrumentos harmônicos, como o piano. Esta abrangência de possibilidades é a maior responsável por seu longo estabelecimento como afinação “titular” do instrumento, encontrada muitas vezes como única referência na maioria dos tratados de instrumentação e métodos de violão. Através de sua utilização, no decorrer destes mais de duzentos anos, o violão adquiriu uma identidade sonora peculiar.

⁸³ PEREIRA, Marco. *Heitor Villa-Lobos: sua obra para violão*. Brasília: MusiMed, 1984, p. 61.

3.3. Recursos idiomáticos e *scordaturas*

Compreendemos então que a abrangência harmônica e melódica da afinação tradicional confere-lhe um merecido lugar de destaque junto ao instrumento. Contudo, como vimos na classificação das possibilidades de afinação, ela representa apenas uma das inúmeras variações possíveis.

É certo que a grande maioria das *scordaturas* não apresenta a versatilidade da afinação padrão. Em contrapartida, elas trazem à tona diferentes perspectivas sonoras e musicais, novas maneiras de compreender o instrumento e de pensar a própria música. Tudo que temos a fazer é girar algumas tarraxas e um novo universo de excitantes descobertas surgirá. É como se nós, violonistas, tivéssemos nas mãos um instrumento inteiramente novo, desconhecido, do qual já dominássemos toda a mecânica de movimentos necessária à sua execução. Com este novo instrumento, podemos realizar uma música que não seria possível com o violão comum, ou então que lhe soaria difícil, estranha e sem brilho.

Cada nova afinação representa uma mudança no idiomatismo do violão, no que concerne à disposição das notas no braço do instrumento. Nesse sentido, recursos idiomáticos, a ele inerentes, podem ser aproveitados de maneiras surpreendentemente diferentes, recriando, facilitando e ampliando efeitos já existentes. Indo mais além, novos recursos podem ser criados, dando lugar a efeitos originais. Este é o tópico principal deste trabalho e é nele que nos iremos deter a partir de agora.

Os exemplos utilizados serão retirados principalmente de peças originais, escritas para violão solo por este autor, cujas partituras encontram-se no final deste trabalho. Certamente, há outros recursos a explorar além daqueles que serão

demonstrados aqui, bem como muitas outras afinações em que estes recursos podem ser aproveitados. O propósito deste trabalho é mostrar alguns caminhos para a utilização expressiva de *scordaturas*, através da análise de sua aplicação na composição de peças para violão, enfatizando alguns recursos presentes no idiomatismo deste instrumento, os quais podem ser aproveitados de modo a permitir efeitos musicalmente peculiares.

Analisar cada uma das possibilidades de afinação incluídas no escopo deste trabalho seria tarefa imensamente dispendiosa e que demandaria um tempo muito grande. Com o foco da análise voltado para os recursos idiomáticos, é possível abordar características expressivas presentes em diversas afinações ao mesmo tempo. Pode-se estabelecer uma relação genérica entre determinadas características presentes na distribuição das notas nas cordas soltas e os efeitos idiomáticos resultantes. Vejamos então alguns destes recursos, bem como sua aplicação prática na composição para violão.

3.3.1. Campanela

A *campanela* é um tipo de textura melódica, idiomática, presente nos instrumentos de cordas dedilhadas em geral. O termo foi utilizado pela primeira vez por Gaspar Sanz (*Instrucción de música sobre la guitarra española*, 1674). Stanley Yates nos dá uma boa definição: “a superposição sonora, como sinos, de notas escalares criadas através do uso otimizado de cordas soltas e da digitação de notas sucessivas

em cordas adjacentes⁸⁴. Como vimos no capítulo 1, a *campanela* era muito utilizada na guitarra barroca, principalmente se afinada de modo reentrante.

Usaremos o termo para descrever qualquer passagem melódica cujas notas sejam executadas em cordas diferentes, fazendo com que elas soem umas sobre as outras. Esta apropriação do termo traz algumas modificações em relação às definições de Sanz e Yates. As notas não precisam respeitar uma seqüência escalar e nem tampouco ser executadas em cordas adjacentes, embora estas características permaneçam incluídas. Chamaremos de *campanela* o efeito produzido pela execução das notas de uma passagem melódica (ou escalar) em cordas distintas. A característica primordial deste efeito é o fato de a última nota a ser tocada continuar a soar, juntamente com a nota seguinte. As passagens escalares em *campanela* são mais notórias porque os graus conjuntos (intervalos de segunda) soando juntos são mais peculiares que os demais intervalos.

As cordas soltas funcionam como um apoio muito importante na obtenção das *campanelas*, pois permitem que o violonista libere um ou mais dedos da mão esquerda para buscar a próxima nota presa, enquanto a nota da corda solta está soando. É possível utilizar a pestana com o dedo 1 da mão esquerda como se fosse detentora das cordas soltas, mas neste caso há maior dificuldade na execução, além da restrição das possibilidades de notas àquelas que os demais dedos, limitados pela pestana, podem alcançar.

Este é um efeito possível de se obter em virtualmente qualquer afinação, embora algumas sejam mais propensas que outras. Os resultados podem variar enormemente,

⁸⁴ YATES, Stanley. *Bach's unaccompanied string music: A New (old) approach to stylistic and idiomatic arrangement for the guitar*. Classical Guitar Magazine. UK: Ashley Mark, January 1999.

dependendo da afinação e da imaginação do compositor. Mark Hanson, em um de seus livros sobre afinações alternativas⁸⁵, ciente da aplicabilidade e popularidade deste recurso, fornece diagramas com o que ele chama de escalas em *cascata* (*waterfall scales*), para cada afinação mostrada no livro. O autor explica:

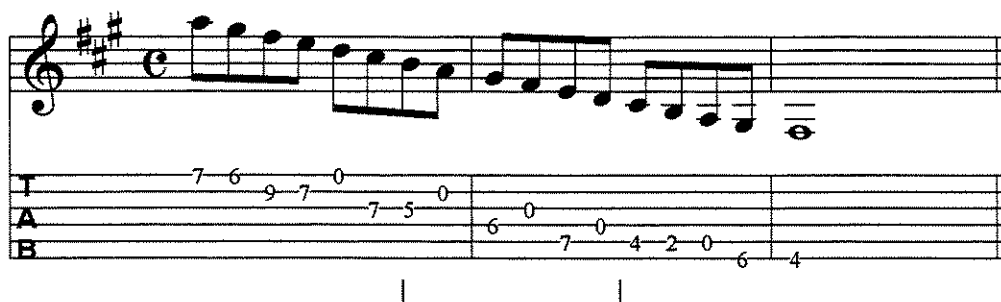
A idéia aqui é imitar o som sustentado de uma harpa. Deixe cada nota da passagem soar o máximo possível, enquanto toca as notas seguintes. Haverá momentos em que três notas consecutivas da escala estarão soando simultaneamente em três cordas diferentes!

Vejamos alguns exemplos. O pentagrama mostra as notas reais, enquanto a tablatura, a localização de cada nota em sua corda e casa respectiva, com as cordas representadas estando a mais grave em baixo. Assim, um número 3 escrito sobre a segunda linha (de baixo para cima) estará representando uma nota obtida na terceira casa na quinta corda. Sua altura⁸⁶ será indicada no pentagrama na mesma posição verticalmente acima. O número zero representa as cordas soltas. As passagens em *campanela* são aquelas em que podemos observar pela tablatura seqüências de números situados em cordas diferentes.

⁸⁵ HANSON, Mark. *The Complete book of alternate tunings*. West Linn: Accent on Music, 1995. p.8.

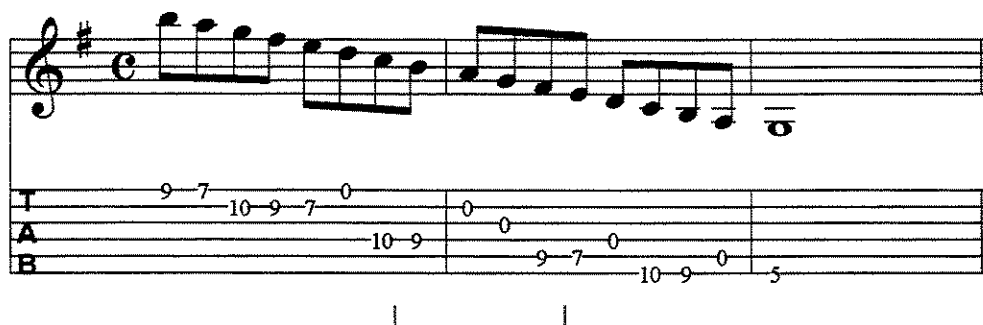
⁸⁶ Lembremo-nos de que o violão é um instrumento transpositor de oitava. Portanto, as notas reais soam uma oitava abaixo das escritas na pauta.

Neste exemplo temos a escala de Lá Maior com a afinação $D_1A_1D_2F\sharp_2A_2D_3$:



Note-se que, no trecho assinalado com um colchete, a idéia do efeito funciona perfeitamente, havendo a alternância entre uma corda presa e outra solta durante seis notas consecutivas da escala.

Agora vejamos a escala de Sol Maior com a afinação $D_1A_1D_2G_2A_2D_3$:



Aqui podemos perceber que as notas presas escolhidas para esta escala situam-se numa região mais distante do braço, nas casas 7, 9 e 10. Isto acentua ainda mais a diferença de timbre entre as notas soltas e presas, conferindo ao efeito um colorido ainda maior. Além disso, esta afinação possui um intervalo de segunda maior entre duas cordas consecutivas: sol (3ª) e lá (2ª). A escolha de uma passagem escalar que aproveite as duas notas, permite que ambas as cordas soltas fiquem soando enquanto se executam notas em outras cordas. No trecho marcado com um colchete, há quatro

notas consecutivas da escala soando em quatro cordas diferentes, o que representa um bom exemplo de *campanela*.

Dentre as combinações demonstradas na classificação das afinações (capítulo 2), aquelas formadas por notas de um determinado modo ou escala (p.60), prestam-se muito bem à utilização deste recurso, pois, quando trabalhamos com a escala que gerou a afinação, podemos encontrar em todas as cordas soltas notas pertencentes a esta escala.

Em *Miríade*, uma das peças que criamos para este trabalho, a *campanela* é um recurso muito utilizado. Algumas seções são inteiramente construídas com base neste recurso (cc. 50 a 65 e cc. 74 a 101). A afinação desta peça é $C_1G_1D_2G_2A_2C_3$, porém, devido à utilização de um capotasto na segunda casa, temos na verdade as cordas soltas em $D_1A_1E_2A_2B_2D_3$, um tom acima. Apesar de não ter sido escolhida com o propósito de corresponder às notas de determinada escala (há notas repetidas), esta afinação possui em todas as suas cordas soltas notas da escala do tom escolhido para a peça: lá menor.

Na primeira das seções assinaladas anteriormente (cc. 50 a 65), uma melodia passeia pelas quatro cordas inferiores, sem que haja uma única repetição de corda:



52

7 0 0 9 7 6 7 0 7 0 8 0 10 0 7 0

0 8 7 6 7 8 7 7 0 8 8 7 9 0

57

7 0 0 7 9 7 7 10 9 0 7 0 7 9 7 7 10 9 9 0 0 7 9

0 9 0 0 9 7 9 0 0 9 7 10 9 9 7

62

9 7 7 7 0 0 8 7 10 0 0 7 0

7 7 7 8 8 7 8 0

As três notas presentes nas três primeiras cordas soltas: *lá*, *si* e *ré*, são utilizadas extensivamente na melodia. Na segunda frase, a transposição do modo para *lá* maior não acarretou em alteração de nenhuma das três notas das cordas soltas, que continuaram a ser utilizadas. O trecho inteiro foi concebido na mesma posição no braço do violão, sem que houvesse necessidade de realizar saltos, o que facilita a execução.

No compasso 62, há uma passagem em que a *campanela* é usada com o auxílio de uma pestana na sétima casa.

Em outra seção da mesma peça (cc. 74 a 101), de andamento *presto*, também foi utilizado o recurso da *campanela*, agora com o propósito principal de facilitar a velocidade na execução.



Verificando as indicações de digitação para a mão direita, observa-se que o polegar encarrega-se das cordas superiores, ficando o indicador responsável pelas notas na terceira corda, o médio pelas da segunda e o anular da primeira. Esta relação é válida para toda a seção. A mão esquerda realiza trabalho um pouco maior em certos trechos, mas tem sempre respeitada em cada compasso a mesma posição no braço do instrumento. A combinação entre as posições fixas de mão esquerda e mão direita, com a participação alternada dos quatro dedos da mão direita, permite que se execute o trecho com grande velocidade, ampliando o efeito gerado pela *campanela*.

Em diversos compassos desta seção (como no exemplo acima) há passagens escalares com até cinco notas da escala em sequência, sendo que cada uma delas é executada numa corda diferente da anterior.

Outro exemplo da utilização de *campanela* pode ser encontrado no arranjo⁸⁷ feito por Dylan Schorer, e depois modificado por este autor, do Prelúdio da Suite número um para violoncelo de J. S. Bach. Nesta obra há uma célula melódica com uma bordadura inferior, presente em boa parte do discurso, sendo transposta para vários diferentes graus na melodia. Nas transcrições conhecidas para violão, utilizando a afinação tradicional com a sexta corda em ré, estas bordaduras (indicadas pelos colchetes) são realizadas na mesma corda, com o recurso do ligado descendente (observe na tablatura):

DADGBE

Através da modificação da afinação, foi possível realizar a quase totalidade destas bordaduras em cordas adjacentes, gerando, desta forma, o efeito da *campanela*. Este efeito, como já vimos, era bastante utilizado no período barroco e, numa transcrição da obra para a guitarra barroca, provavelmente estaria presente, o que, se não justifica esta mudança na transcrição, da mesma forma não a invalida. A afinação escolhida por Schorer foi $D_1G_1C_2G_2C_3D_3$, da qual este autor modificou a sexta corda

⁸⁷ SCHORER, Dylan. *Arranging Bach in an alternate tuning*. Alternate Tunings Guitar Essentials. San Anselmo: String Letter Publishing, 2000. p.68-72.

para dó, a fim de tornar possível a alternância dos baixos na tônica, resultando então em $C_1G_1C_2G_2C_3D_3$. Vejamos o mesmo trecho modificado:

CGCGCD

Para adequar melhor a peça ao violão com esta afinação, a tonalidade foi alterada para dó maior

Pela tablatura, é possível observar que, neste trecho, não há duas notas sucessivas na mesma corda. Em algumas passagens da obra, a bordadura é efetuada entre as notas ré e dó, justamente as duas notas encontradas nas duas cordas soltas inferiores:

Em outra seção da obra, Bach introduz algumas notas repetidas na melodia, sendo que a primeira representa o final de uma célula motivica na qual a bordadura já citada está presente, enquanto que a segunda marca o início da célula seguinte, transposta um grau abaixo. O exemplo abaixo corresponde aos compassos 24 a 27:

The image displays a musical score for measures 25 to 27. The top staff is a treble clef with a key signature of one flat (B-flat). Measures 25 and 26 feature a melodic line with repeated notes, indicated by downward arrows. Below the staff, a fretboard diagram shows the positions of these notes on the strings. The bottom staff is a bass clef with a key signature of one flat, featuring a melodic line with repeated notes, also indicated by downward arrows. Below this staff, a fretboard diagram shows the positions of these notes on the strings.

As setas indicam a posição das notas repetidas na pauta. Pela tablatura é possível verificar que, além das bordaduras, elas foram separadas em cordas diferentes, sendo esta a principal modificação realizada por este autor em relação ao arranjo original de Schorer. Uma vez que as notas repetidas fazem parte de células motivicas diferentes, esta separação contribui para destacar as células entre si durante a interpretação da peça.

No final da obra, há uma passagem (cc. 31 a 36) em que a nota ré, em pedal, é intercalada com outras notas. A presença desta nota na primeira corda solta facilita a execução deste trecho:

The image shows a musical score for guitar, measures 31 to 36. The score is written on a grand staff with a treble clef and a bass clef. The melody is in the treble clef, and the bass line is in the bass clef. The key signature has one flat (B-flat). The time signature is 4/4. The score shows a sequence of chords and single notes, with a prominent pedal point on the first string (D2) in the bass line. The notation includes various fingerings and articulations.

A partitura completa desta transcrição encontra-se no final deste trabalho.

3.3.2. *Ligados com cordas soltas*

O segundo recurso idiomático que iremos abordar, e que também pode ser explorado criativamente com *scordaturas*, é a ligadura de expressão feita entre notas da mesma corda, sendo uma delas a nota correspondente à corda solta. Este recurso, utilizado comumente na afinação tradicional, ganha novas possibilidades e combinações com coloridos sonoros surpreendentes quando empregado com determinadas afinações.

O *legato* é a forma de articulação que permite a execução de duas ou mais notas seguidas sem que haja uma interrupção sonora perceptível entre elas. Nos

instrumentos de cordas dedilhadas, este efeito é conseguido de duas maneiras diferentes. A execução ascendente ou descendente do ligado requer movimentos distintos da mão esquerda. O ligado em direção ao agudo, chamado ascendente, é executado através do ataque percussivo dos dedos da mão esquerda sobre a corda, após esta ter sido posta em vibração pela mão direita, que fez soar a nota inicial.

No ligado descendente, em direção ao grave, o dedo da mão esquerda que pressionava a casa correspondente à localização da nota inicial, é retirado com um movimento que faz a corda vibrar novamente, permitindo que a nota final possa soar. Em ambos os casos, a mão direita inicia o movimento, participando apenas uma vez em cada ligado produzido. Stanley Yates escreveu:

A escolha da digitação de mão esquerda é determinada pelo contexto melódico e harmônico e pelo compromisso entre efeito musical, sonoridade instrumental e conveniência técnica... Os ligados de mão esquerda ... podem ser categorizados em relação à função de três modos, técnica, textural e fraseológica. Ligados técnicos são usados simplesmente para auxiliar a mão direita na execução de passagens velozes, ligados texturais minimizam a monotonia das passagens com notas iguais, articuladas uniformemente, particularmente quando não é possível conferir suficiente variedade de toque apenas com a mão direita, e ligados fraseológicos são definidos de acordo com seu efeito musical.⁸⁸

Estaremos analisando particularmente os ligados em que uma das notas envolvidas seja aquela referente à corda solta. Dentre os exemplos apresentados, veremos diferentes aplicações da função textural descrita por Yates.

Os ligados com cordas soltas apresentam características importantes do ponto de vista idiomático: permitem que a mão esquerda movimente-se mais livremente (pois uma das notas produzidas não requer a pressão de um de seus dedos sobre o braço do instrumento), além de propiciar um âmbito intervalar maior para o ligado (pode-se

⁸⁸ YATES, op. cit. February 1999, p.32-35.

realizar um ligado entre uma nota situada na corda solta e outra na décima segunda casa, por exemplo).

Ao contrário da *campanela*, o ligado não permite que as notas soem juntas, mas seu emprego gera um tipo de sonoridade bastante peculiar, seja pelo efeito percussivo gerado ascendentemente, seja pelo som produzido pelo “puxar” da corda no sentido descendente. Existe um componente de ruído no movimento do ligado, que pode ser desejado ou não, dependendo do tipo ou estilo da música executada. Quanto mais longe da corda solta estiver a nota presa no braço, mais pronunciado será este efeito sonoro.

A escolha da afinação com a qual se deseja utilizar este recurso deve ser cuidadosa, uma vez que as notas das cordas soltas terão importante papel no efeito sonoro. A utilização freqüente destes ligados em uma seção gera uma espécie de textura sonora (função textural), que pode ser caracterizada pela repetição do efeito na mesma corda com notas diferentes, pelo ataque simultâneo de duas ou mais cordas, pela alternância de duas ou três cordas próximas ou ainda, pelo emprego de diversas cordas sucessivamente. Vejamos alguns exemplos.

Em *Miríade*, este recurso idiomático, a exemplo da *campanela*, foi também bastante explorado, gerando texturas peculiares em certos trechos da peça. Durante os primeiros 20 compassos, um motivo em ligados nas cordas superiores tira proveito da sonoridade mais brilhante dos graves, fazendo com que as cordas soltas funcionem como pontos de partida para ligados ascendentes, cujas notas finais formam acordes em alguns pontos do braço. As notas-alvo de cada ligado permanecem soando para formar os acordes:

CGDGC Capo II

The musical score is written for guitar in 2/4 time, with a capo at the second fret. It consists of two systems of four measures each. The first system starts at measure 6, and the second system starts at measure 7. The notation includes eighth and sixteenth notes, rests, and fingerings (0, 7, 8, 5, 3). The bass staff shows a complex fingering pattern with many accidentals and fingerings.

Além da distância das cordas soltas (há uma passagem no compasso 14, por exemplo, em que a nota-alvo situa-se na décima casa), o fato dos ligados serem realizados nos graves contribui para acrescentar ao efeito o ruído característico da percussão do dedo sobre a corda. Este componente timbrístico acessório confere ao trecho um efeito ainda mais peculiar.

Em outra passagem (cc. 27 a 34) os ligados são usados de modo similar, também gerando acordes, porém, há o acréscimo de um elemento métrico diferencial no segundo compasso de cada uma das quatro semifrases. O acento é deslocado da nota inicial para a nota final do ligado, o que significa dizer que os acordes recebem tratamentos métricos diferenciados, alternados a cada compasso do trecho:

A coda (cc. 102 a 126), seção final desta obra, foi também construída com base neste recurso idiomático. Desta vez todas as cordas participam em uma sequência de ligados da sexta para a primeira. O efeito de deslocamento métrico também está presente, desta vez explorado como contraste na repetição da idéia principal da seção. Os ligados formam dois acordes em cada posição no braço do violão, um para cada grupo de três cordas.

A liberdade conferida a ambas as mãos permite que se execute o trecho em grande velocidade, o que potencializa o efeito:



A exemplo da *campanela*, este recurso utiliza as notas das cordas soltas, o que significa uma participação decisiva da escolha da afinação no processo de composição.

Em outra peça deste autor, *Agreste*, que possui uma afinação aberta ($F_1G_1D_2F_2B_2D_3$) em G7 (Sol maior com sétima), a utilização do recurso idiomático do ligado com corda solta deu-se de modo distinto. Em uma mesma corda, os ligados ascendentes são gerados com notas-alvo diferentes, tirando proveito do efeito percussivo do ligado, que tem a nota final acentuada. O ligado participa como importante elemento rítmico durante grande parte da obra, sempre na quarta corda.

FGDFBD $\bullet = 132$

The image shows a musical score for guitar. At the top left, the tuning is given as FGDFBD and the tempo as $\bullet = 132$. The main staff is in treble clef, showing a melodic line with eighth and sixteenth notes, many of which are accented. A vibrato mark (vibr.) is placed under a note. Below the staff is a fretboard diagram for the first three strings (T, A, B). The diagram shows fingerings: string T has frets 0, 7, and 10; string A has frets 0, 9, and 10; string B has frets 0, 5, and 10. There are also some other markings like '6' and '3' on the B string.

Em algumas passagens, como nos compassos 2 e 6 acima, o ligado é duplo, ou seja, é realizado duas vezes, entre três notas sequenciadas.

Em *Koyunbaba*⁸⁹, peça que chamou a atenção deste autor para o tema das *scordaturas*, Carlo Domeniconi, compositor italiano, utilizou os ligados de modo muito efetivo, criando um efeito surpreendente no quarto movimento da obra, *Presto*. Ao contrário dos exemplos anteriores, os ligados são descendentes. A afinação usada na escrita, $D_1A_1D_2A_2D_3F_3$, não é a mesma com que se costuma executar a obra, pois há muita tensão nas três cordas agudas. Em geral, costuma-se afinar um semitom abaixo,

⁸⁹ Edition Margaux, 1990.

em $C\#_1G\#_1C\#_2G\#_2C\#_3E_3$, transformando-a de uma afinação aberta em Ré menor para Dó sustenido menor.

Empregado na quase totalidade do movimento, o recurso confere à melodia uma textura densa. As cordas soltas, juntamente com um pedal de tônica, ficam soando constantemente. A quantidade de notas produzidas e a velocidade somam-se para tornar o efeito ainda mais impressionante:

DADADF

DADADF

4

Percebe-se pela tablatura, que os ligados são realizados nas cordas 2 e 3.

Em outra passagem do mesmo movimento, Domeniconi aplica uma combinação de ligados ascendentes e descendentes na mesma corda, fazendo com que as notas da escala de *ré menor* alternem-se com a nota *lá* da corda solta, enquanto o pedal na tônica completa a textura.

The image displays musical notation for guitar, specifically measures 7 through 10. The notation is written on a single staff in treble clef. Measures 7 and 8 are marked with a '7' at the beginning. Measures 9 and 10 are marked with a '10' at the beginning. The notation consists of eighth notes and sixteenth notes, often beamed together. Below the staff, there are two lines of fret numbers (fingerings) corresponding to the notes above. The first line of fret numbers is: 0 5 5 5 0 0 3 3 3 0 0 0 5 5 5 0 0 7 7 7 0 0 8 8 8 0 0 10 10 10 0 0. The second line of fret numbers is: 0 12 12 12 0 0 13 13 13 0 0 15 15 15 0 0 13 13 13 0 0 12 12 12 0 0 10 10 10 0 0. The notation indicates unison in adjacent strings, as evidenced by the fret numbers and the beaming of notes.

3.3.3. *Uníssono em cordas adjacentes*

O terceiro recurso que estaremos analisando é o do uníssono, gerado pela emissão simultânea da mesma nota em duas cordas adjacentes. Este recurso foi e continua sendo utilizado largamente como elemento propiciador de maior volume em certos instrumentos com ordens duplas, como a guitarra barroca, a vihuela, alguns tipos de alaúde e os atuais bandolim e violão de doze cordas, entre outros. As cordas duplas, entretanto, dificultam a execução de ornamentos e passagens melódicas mais elaboradas, razão pela qual, juntamente com a evolução na fabricação das cordas e na construção interna da caixa de ressonância, o violão tornou-se um instrumento com cordas simples. O acréscimo de volume, gerado pelas mudanças, possibilitou esta opção, como vimos no primeiro capítulo.

No violão moderno, o recurso do uníssono ainda pode ser usado com propósito similar, não para elevar o volume do instrumento como um todo, mas para destacar determinada nota ou passagem em particular, enriquecendo sua ressonância e seu timbre.

No que diz respeito à afinação, quanto maior for o intervalo entre duas cordas adjacentes, maior será a abertura realizada pelos dedos da mão esquerda, necessária à execução do uníssono, para passagens em que nenhuma das notas situe-se em corda solta. Na afinação tradicional, por exemplo, os intervalos de quarta justa requerem uma abertura de 5 casas, o de terça maior, 4 casas. Portanto, afinações propícias ao emprego deste recurso são aquelas que possuem pelo menos duas cordas com intervalo reduzido entre si. Existe ainda a possibilidade de se afinar algumas cordas em uníssono, como vimos na classificação das afinações exposta no capítulo 2.

Cabe então ao compositor escolher que região do instrumento deseja reservar à exploração deste recurso, através do modo como as cordas são afinadas.

Em *Insônia*, outra peça deste autor, uma das características de sua afinação é a presença do uníssono entre a terceira e a quarta cordas. Além disso, uma reentrância entre as duas primeiras gera um intervalo de semitom, facilmente transformado em uníssono no decorrer do braço pelo posicionamento dos dedos da mão esquerda em duas casas contíguas. A afinação de *Insônia* é a seguinte: $D_1A_1E_2E_2C_3B_2$. Um capotasto é utilizado na segunda casa para minimizar o maior rebaixamento de altura da primeira e terceira cordas, aumentando o brilho geral dos registros do instrumento. Deste modo, a afinação passa a ser a seguinte: $E_1B_1F\#_2F\#_2D_3C\#_3$. O efeito do

uníssono é usado na peça para criar uma ressonância expressiva, contribuindo para ilustrar e sublinhar a atmosfera proposta pelo título da obra:

Escrever duas notas em uníssono dentro de um mesmo pentagrama requer a colocação das notas envolvidas lado a lado.

A escolha da localização do uníssono entre as cordas 3 e 4 tem por objetivo o enriquecimento do timbre, pela soma das diferenças particulares entre uma corda revestida e outra não.

Em outra peça, *Agreste*, o efeito é explorado nas duas cordas superiores, mas de modo diferente. Para simular a ressonância gerada pelo *berrante*, instrumento de sopro usado na lida com o gado, as duas cordas mais graves executam a mesma nota, sendo que uma delas é articulada em *legato* com sua vizinha, um tom abaixo, simulando as oscilações características do toque típico do *berrante*. O volume sonoro

122

ff

[illegible]

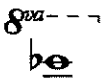
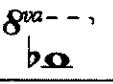
O violão, como muitos instrumentos de cordas, apresenta em seu idiomatismo uma espécie de “predisposição” para os harmônicos, pela facilidade encontrada em sua execução, particularmente os harmônicos naturais, assim chamados por serem gerados em pontos fixos de cada corda solta. Os harmônicos ditos artificiais requerem a pressão da corda sobre algum traste pela mão esquerda, além de uma técnica especial para a mão direita, na qual dois dedos participam, numa mesma corda, da geração do harmônico.

O processo mecânico de obtenção dos harmônicos naturais é bastante simples. Enquanto a mão direita atinge a corda, um dos dedos da mão esquerda (geralmente o dedo 1 ou 4) a toca, pressionando-a levemente sobre um dos pontos fixos, chamados *nós*, onde os harmônicos podem ser obtidos. Após o ataque da mão direita, o dedo é então imediatamente retirado, para que a corda possa vibrar livremente. Os pontos mais comuns para a obtenção dos harmônicos naturais situam-se sobre os trastes de número 4, 5, 7, 12 e 19, embora possam ser produzidos harmônicos em outros locais do braço, cujo som é mais difícil de obter, principalmente nas cordas agudas.

Vejamos uma tabela, indicando a relação entre a corda solta (som fundamental) e os harmônicos naturais produzidos nos pontos citados:

Traste sobre o qual se obtém o harmônico	Altura resultante em relação à corda solta
4	duas oitavas + terça maior
5	duas oitavas
7	oitava + quinta justa
12	uma oitava
19	oitava + quinta justa

Agora observemos alguns exemplos no pentagrama:

Nota da corda solta	4º traste	5º traste	7º ou 19º traste	12º traste
				
				
				

A escolha da afinação influi diretamente sobre os harmônicos naturais. Este recurso oferece variedade timbrística, além de acesso facilitado a notas agudas em posições mais favoráveis no braço do violão. O uso de *scordaturas* permite a obtenção de notas e combinações de harmônicos diferentes das convencionais.

Um pequeno exemplo do uso deste recurso pode ser encontrado em uma passagem de *Miríade*, na qual harmônicos naturais são empregados juntamente com um motivo em ligados nas cordas graves. O contraste de registro e timbre contribui para o interesse da passagem:

The image displays three systems of musical notation for guitar, each consisting of a treble clef staff and a corresponding six-string fretboard diagram below it. The first system begins at measure 40, the second at measure 44, and the third at measure 48. Each system contains four measures of music. The fretboard diagrams illustrate fingerings using numbers 0 through 19, with curved arrows indicating bends and slides. A key signature change to one sharp (F#) is indicated at the start of the third system (measure 48).

Neste trecho, a distância no braço entre as notas graves e os harmônicos gerou a necessidade de empregar na execução destes últimos a técnica de mão direita usada geralmente para os harmônicos artificiais, ou seja, apontar o indicador sobre o *nó* harmônico e tocar a corda com o dedo anular.

3.3.5. Arpejos com notas cruzadas em reentrância

O termo arpejo vem do italiano *arpeggio*, que significa “à maneira de harpa”⁹⁰. Comumente associado a acordes, o termo implica em fazer soar sucessivamente as notas, que podem assumir diversas configurações, de acordo com a seqüência obtida.

Muito presente no idiomatismo do violão, o arpejo é encarado tecnicamente como um recurso para o desenvolvimento e a independência da mão direita. Diversos estudos e fórmulas foram criados por grandes mestres do instrumento neste sentido.

Para os fins de nosso estudo, estaremos considerando o simples *arpejar* das cordas do violão em uma mesma direção, ascendente ou descendente, sem levar em conta se as notas resultantes do efeito fazem parte de um acorde ou de uma passagem melódica.

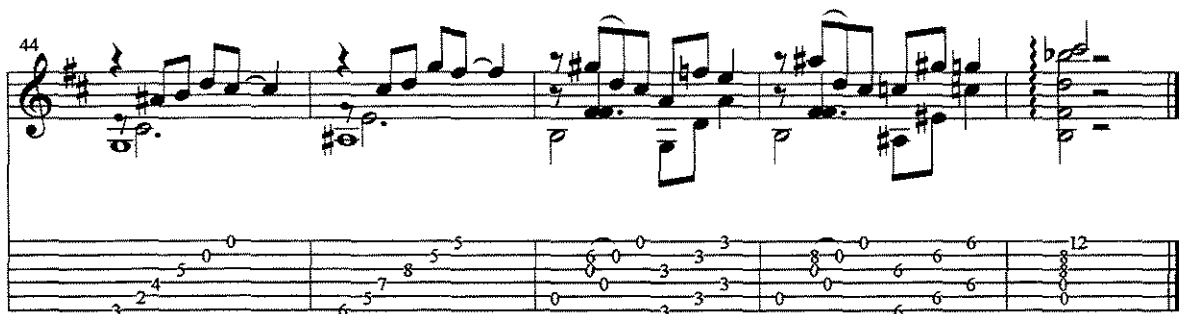
Tratamos sobre a reentrância durante o capítulo referente à classificação das afinações. Retomando o tema, chamamos deste modo o cruzamento causado pela inclusão de uma ou mais notas que interrompam a seqüência de registro entre as cordas soltas, do grave para o agudo.

Notas cruzadas são o resultado natural produzido por uma reentrância, quando efetuamos um arpejo na mesma direção. A peça *Insônia*, por exemplo possui uma reentrância entre a primeira e a segunda cordas. Se realizarmos um arpejo descendente das cordas soltas, obteremos as notas referentes à afinação (com o capotasto): mi_1 , si_1 , $fa\sharp_2$, $fa\sharp_2$, re_3 e $do\sharp_3$. As duas últimas notas possuem registros inversamente proporcionais aos que normalmente se obtêm quando realizamos um arpejo nessa direção e portanto, serão consideradas notas cruzadas.

⁹⁰ SADIE, S. Dicionário Grove de Música: edição concisa. Rio de Janeiro: Zahar, 1994. p. 43.

É perfeitamente possível obter notas cruzadas sem que haja reentrância na afinação, mas esta característica amplia as possibilidades de obtenção do efeito, que pode ser criado em qualquer lugar do braço do instrumento.

O recurso das notas cruzadas é idiomaticamente interessante por propiciar novos coloridos melódicos ou harmônicos. Pode estar inserido em texturas com *campanelas*, aumentando ainda mais a variedade do trecho. Vejamos esta passagem de *Insônia* (cc. 44 a 48):



Olhando a tablatura notamos que nos quatro primeiros compassos há trechos arpejados descendemente (em direção à primeira corda). Se atentarmos para as notas referentes às duas primeiras cordas, veremos que o resultado é sempre uma nota mais aguda caminhando para outra mais grave, em passos diatônicos ou cromáticos.

3.3.6. Acordes

As implicações harmônicas geradas pela afinação são muito significativas. Vimos que a afinação tradicional angariou a primazia dentre as demais em grande parte por sua capacidade de dar suporte a uma grande diversidade de acordes, em qualquer tonalidade.

Os acordes são idiomáticos na medida em que pressupõem posições específicas dos dedos da mão esquerda, “desenhos” ou “fôrmas” que, quando deslocadas horizontalmente, mantêm as características ou a qualidade do acorde, alterando apenas sua nota fundamental ou tônica.

Lançaremos um olhar sobre algumas configurações de acordes, analisando-os sob a perspectiva do idiomatismo e verificando a influência da afinação neste processo.

Como vimos na classificação das afinações, algumas delas são organizadas de modo a conter todas as notas de um determinado acorde. São as chamadas afinações abertas. Observamos também a possibilidade de conceber qualquer afinação sob este ponto de vista, ou seja, do acorde formado pelas notas encontradas nas cordas soltas. Vejamos o primeiro caso.

Dentre os desenhos ou fôrmas que os acordes podem assumir no braço do violão, um dos mais simples de realizar é aquele em que todas as notas encontram-se na mesma casa. Neste caso, pode-se obter o acorde em questão utilizando-se apenas o dedo 1 da mão esquerda em uma pestana que abarque todas as cordas envolvidas, como neste exemplo de *Agreste* (c.50):



Uma vez que a afinação escolhida para a peça é aberta, organizada com base em um acorde de sol maior com sétima, o deslocamento paralelo das notas pelo braço

gera outros acordes similares em todas as casas. Para obter o acorde de dó maior com sétima, presente no exemplo acima, basta realizar uma pestana na quinta casa. A sexta corda foi omitida do acorde, pois seu emprego resultaria em um acorde com a sétima no baixo, não desejada neste trecho.

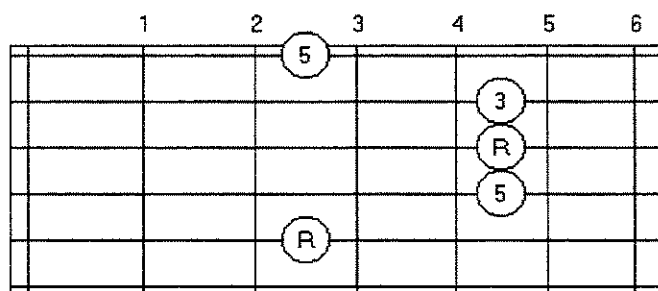
Disposições similares, com o emprego da pestana, podem ser obtidas com qualquer outra afinação, desde que se deseje o mesmo tipo de acorde, gerado pelas cordas soltas. A afinação da peça *Instante*, $C_1G_1D_2E_2A_2D_3$, não é aberta, de acordo com o exposto na classificação. Entretanto, é possível obter acordes com disposições similares àquela vista no exemplo anterior, o que indica um tratamento harmônico conferido à afinação. Vejamos esta passagem da peça:



Note-se que quatro das cinco notas do acorde foram realizadas na mesma casa, a terceira. A nota realizada na quinta casa é seguida por outra na mesma casa do acorde, fazendo com que, naquele momento, todas as notas a soar sejam produzidas a partir da pestana.

A maioria dos desenhos gerados em acordes realizados pela mão esquerda, em qualquer afinação, são conhecidos e catalogados em métodos e dicionários de acordes destinados à afinação tradicional. Porém, para cada afinação eles assumem qualidades

diferentes. Por exemplo, este desenho de mão esquerda, na afinação tradicional, corresponde a um acorde perfeito maior, particularmente, dó maior.



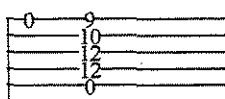
Na peça *Instante*, o mesmo desenho é utilizado em uma determinada passagem (c.12). O acorde resultante, porém, é bastante diferente, como podemos perceber:



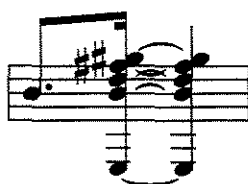
Neste caso temos o acorde de si bemol maior com sexta e sétima maior.

As configurações possíveis para um mesmo desenho são tão numerosas quanto as possibilidades de se afinar as cordas. As opções de acordes e desenhos em uma mesma afinação são igualmente difíceis de enumerar.

Dentre todas estas possibilidades, merecem destaque algumas que correspondem a acordes impossíveis ou muito difíceis de realizar na afinação tradicional, mas que se apresentam de modo acessível ou facilitado em outras afinações. Tomemos este exemplo de *Agreste* (cc.46 e 54):



Este acorde de sol maior com sétima e nona, com esta disposição no pentagrama, assume uma configuração idiomática bastante acessível nesta afinação, como podemos comprovar pela tablatura, mas é irrealizável na afinação tradicional, na qual a nota *sol* grave requer a colocação do dedo 1 da mão esquerda na sexta corda, na terceira casa, único local do braço no qual ela pode ser encontrada. Restariam ainda quatro notas para apenas três dedos. Além disso, as notas estariam situadas numa região aguda do braço, inalcançáveis para os demais dedos por sua distância da casa ocupada. Mesmo que a nota grave estivesse localizada em uma corda solta (como no exemplo acima), ainda assim haveria grande dificuldade para realizar o acorde. Transpondo-se uma terça menor abaixo, na afinação tradicional, obteríamos um acorde com a mesma qualidade e mesma configuração no braço, cuja nota grave situar-se-ia em corda solta:



Neste caso, apesar de resolver o problema inicial, teríamos ainda um âmbito de seis casas (4 a 9) a cobrir com os dedos da mão esquerda, o que apesar de possível, traria enorme dificuldade na execução da passagem.

As principais características, geralmente encontradas nestes acordes especiais, que não fazem parte do repertório harmônico da afinação tradicional, são as seguintes:

- 1) Grandes intervalos entre o baixo e as notas agudas;
- 2) Presença de notas graves que não pertencem à extensão da afinação tradicional;
- 3) Intervalos de segunda maior ou menor em posições fechadas.

Vejamos outros destes acordes:



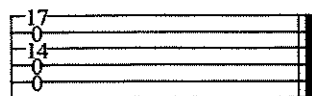
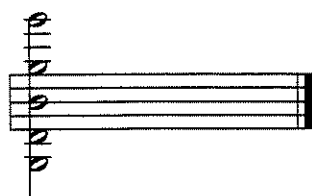
Insônia (c.25) (fá e dó sustenido)



Insônia (c.31)



Insônia (c.48) (fá e dó sustenido)



Agreste (c.147)

Estes exemplos representam uma ínfima parte das inúmeras variantes possíveis no casamento entre harmonia e *scordatura*. Os intervalos entre as cordas e os desenhos formados pelos dedos da mão esquerda nos fornecem um campo de investigação e de descobertas tão vasto quanto a imaginação humana é capaz de conceber.

Conclusão

O violão, desde os primórdios de sua história, é um instrumento em constante transformação. Tais transformações certamente têm influenciado no idiomatismo do instrumento, modificando suas especificidades enquanto meio produtor de sons musicais. Elas não ocorrem de modo fortuito; são resultantes de mudanças em nosso próprio pensamento acerca da música, reflexos do meio sócio-cultural. Podemos analisar o surgimento da chamada afinação tradicional, há cerca de duzentos anos, sob esta mesma perspectiva.

A guitarra, ancestral direto do violão, precisava adequar-se às exigências do novo estilo musical da época, o Classicismo. Para tanto, cordas simples substituíram as ordens duplas anteriores, permitindo maior liberdade na execução de melodias e ornamentos; a adição de uma sexta corda, mais grave, tornou o instrumento mais apto à formação de acordes em diversas tonalidades, e a necessidade da leitura a partir do pentagrama acabou por fixar a afinação.

Mesmo com as mudanças estruturais que ainda viria a sofrer, que transformaram a guitarra em violão, e as diversas revoluções por quais passou a música até nossos dias, o instrumento continuou com a mesma afinação padrão. Este fato pode ser justificado pela versatilidade desta afinação, que lhe permite acomodar escalas e acordes em qualquer tonalidade, em diversos pontos do braço do instrumento. Contudo, ela representa, igualmente, uma limitação no modo como compreendemos o violão, uma barreira imposta acerca de nossa concepção do termo “violonístico”.

A motivação recente para o emprego de afinações diferentes da tradicional, ou seja, *scordaturas*, tem trazido novas perspectivas para o violão, ampliando enormemente seu potencial expressivo.

Afinado de outras maneiras, o instrumento ganha novos registros e sonoridades, além de uma multiplicidade expressiva de novas combinações harmônicas e melódicas, contribuindo para a geração de composições musicais originais e inovadoras, cujo resultado seria impossível de reproduzir com a afinação tradicional.

Estas novidades são resultantes da modificação na relação espacial das alturas disponíveis no braço do instrumento. Podemos classificar estas relações de acordo com padrões ou características comuns, encontrados em determinados grupos de afinações. As categorias resultantes revelam inclinações particulares para certos efeitos, acordes ou texturas.

A análise e a pesquisa de algumas disposições espaciais de notas geradas pelas afinações revelaram-nos um campo amplo de descobertas, que se harmonizam com a efervescência musical de nosso tempo. Recursos idiomáticos, peculiares ao violão, combinados a *scordaturas*, podem ser usados para criar texturas musicais surpreendentes, como demonstramos em alguns exemplos e peças criadas para este trabalho.

Compor para violão utilizando *scordaturas* é um processo delicado, que requer um alto grau de familiaridade com o instrumento. Para tirar proveito das inclinações expressivas de cada afinação é importante o contato direto com o violão durante o processo criativo, a fim de experimentar e testar os resultados na prática.

Sabemos, todavia, que este é um campo cujas pesquisas estão apenas começando. Há certamente muito ainda a ser analisado e descoberto acerca das

implicações musicais do uso de *scordaturas*. Embora contrário às idéias de algumas pessoas, este pensamento leva-nos a acreditar que o violão continuará sua trajetória de transformações, renovando nosso interesse por sua sonoridade envolvente, sempre em sintonia com as idéias criativas e o pensamento musical de sua contemporaneidade.

PARTITURAS

Miríade

para violão solo

Marcus Varela

CGDGAC Capo II

$\text{♩} = 80$ *p* *m* *p* *p* *i* *p* *p* *p* *i* *m* *p* *p* *i* *p* *p* *p* *i* *m* *p*

p

6 *p* *p* *i* *p* *p* *p* *i* *m* *i* *a* *m* *i* *p* *i* *p* *i*

rit.

10 *m* *p* *a* *i* *m* *p* *m* *p* *m*

rit.

19
accel.
rit.
a tempo
 i

22

mp ai mpm pi pi m pai mpm pi pi m pai mpm pi pi

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

2

2 0 3 4 2 2 0 5 3 0 4 2 0 3 4 0 2 0 4 1 1 3 1 3 0 2 0 0 0

25 *m p a i m p m* *p i m* *P i* *m p a i* *m p m* *p i* *p*

5 3 5 0 3 1 2 2 1 3 5 0 3 0 2 3 0 1 0 0 3 0 3 0 0

28 *p i* *m a*

4 0 4 0 4 0 2 0 3 0 3 0 0 8 0 8 0 7 8 0 0 2 0 2 0 1 3 0 5 0 5 0 3 0 3

33

0 2 0 2 0 1 2 0 3 0 3 0 3 0 0 3 1 0 3 0 1 2 0 0 3 5 0 3

C5

37 *m p a i* *m p i* *p m a* *p p i* *m p a i m p i m* *p i* *a p a m i p i m* *i m i* *p i*

cresc. *mp*

1 0 2 3 6 5 7 5 5 5 5 6 10 8 10 8 10 6 7 6 8 0 3 4 5 6 8 6 8 5 5 10 9 8 10 6 7 5 8 5 8 0 8

40 a i a m i i m a p i a

rall.

art.

Tranquilo

4

44

48

p i m p a i m p m p i

Expressivo

52

p i m p a m i p

57

62

C7

C7

67

art.

C3

p

72

Presto

m p

4x

accel.

75 *p i m p a i m p i m p a m i a i a*

2 3 1 4 2 1 4 1 4 3 4 1 2 2x (3)

0 0 0 7 0 0 0 8 0 0 0 7 10 0 0 0 0 0 0 7 8 0 0 0 6

78 *C3*

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

2x (4) *dolce*

0 0 0 6 0 0 3 5 0 0 0 2 0 3 0 0 5 3 3 5 3 5

81

1 3 4 4 2

3 3 3 5 3 3 3 5 3 0 0 7 3 0 5 3 0 0 5 3 0 5 0 0

84

3 1 4 1 4 2 3 1 4 4 1

0 0 0 7 0 0 0 9 0 0 0 7 10 0 0 9 0 0 0 7 9 0 0 11 7

87

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

a m i a m i p i m p a i m

0 0 0 10 0 0 10 0 7 0 0 7 0 6 0 0 0 7 6

8 8 7 10 0 0 10 0 7 0 0 7 0 6 0 0 0 7 6

90

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

rall. rall. a tempo

a m i

0 0 0 4 6 5 0 0 1 2 1 3 0 1 2 0 0 12 0 0 10 0 12 0

7 0 0 4 6 5 0 0 1 2 1 3 0 1 2 0 0 12 0 0 10 0 12 0

94

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

m i m

0 0 0 12 10 0 12 0 0 10 0 7 0 8 0 0 10 0 0 7 0 0 8 0

0 0 0 12 10 0 12 0 0 10 0 7 0 8 0 0 10 0 0 7 0 0 8 0

97

1 3 4 4 4 4 4 4 4 4 4 4 4 4 4 4

m i m

3 0 0 5 3 0 5 3 6 3 0 5 3 0 5 3 0 3 1 3 0 0 0 0 1

3 0 0 5 3 0 5 3 6 3 0 5 3 0 5 3 0 3 1 3 0 0 0 0 1

100

rall. *D.C. al Coda* *Presto agitato*

p p p i m a

8

103

106

p p p i

109

m a m i m i *p*

The image shows a musical score for the song "The Rose Tree". It consists of two staves. The top staff is a treble clef in 7/8 time, with a key signature of one flat (B-flat). The melody is written in a single line, with a repeat sign at the end. The bottom staff is a bass clef in 7/8 time, with a key signature of one flat. It contains a single line of music with a repeat sign at the end. The score is labeled with the number 112 in the top left corner and 9 in the top right corner.

115

The image shows a musical score for the song 'The Rose Tree'. It consists of two staves. The top staff is a treble clef with a key signature of one flat (B-flat). The bottom staff is a bass clef with a key signature of one flat (B-flat). The music is in 4/4 time. The melody is written in the treble staff, and the bass staff contains a bass line with many accidentals and fingerings. The score is numbered 115 in the top left corner.

118

cresc.

122

rit.

ff

p

Agreste

para violão solo

para violão solo

Marcus Varela

FGDFBD

♩ = 132 m

p i p > i

p vibr. p p

T
A
B

0 0 7 0 0 0 9 10 0 0 0 5 0 0 6 0 0 3 0 0 7 0 0 0 0 9 10 0

[illegible]

19

The musical score for 'The Rose Tree' is presented in two systems. The first system, starting at measure 19, features a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The melody is written in eighth and sixteenth notes, with some measures containing triplets. The bass line is written in whole and half notes. The second system continues the melody and bass line, with the melody featuring a triplet of eighth notes. The bass line includes fingerings (0, 7, 8) and a final measure with a 5/2 time signature.

[illegible]

31

Musical score for 'The Rose Tree' (continued). The score is written on a grand staff (treble and bass clefs). The melody is in the treble clef, and the bass line is in the bass clef. The key signature has one flat (B-flat). The time signature is 3/4. The score includes various musical notations such as eighth notes, quarter notes, and chords. The bass line features fingerings (0, 7, 8, 4, 2, 5, 2, 2, 3, 3, 5, 6, 0) and a triplet of eighth notes (3, 3, 5) in the final measure.

37

3 3 5 6 3 6 6 8 9 0 6 6 8 9

42

6 9 8 0 0 7 8 0 11 0 0 7 8 0 9 10 0 0 7 8

48

0 10 11 7 8 0 0 0 7 8 0 0 0 7 8 0 11 8 0 0 7 8

54

0 9 10 12 12 0 0 0 2 3 0 5 7 2 4 0 0 2 3 0 5 6 6 0 0 3 3 5 6 3

60 4

3 5 6 3 3 5 6 3 6 4 6 6 8 9 6 8 9 6

66

6 9 8 0 0 7 8 0 11 7 9 8 0 9 7 0 0 0

72 C3 C6

11 7 9 8 9 7 0 0 3 3 3 5 6 6 6 8 9

78 C9

9 9 11 12 0 0 7 0 0 9 10 0 0 5 0 0 3

84

Measures 84-89 of a musical score. The top staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#). It contains a melodic line with eighth and sixteenth notes, often beamed together. The bottom staff is a bass line with fingerings indicated by numbers 0, 2, 3, 4, 7, 10, and 12. Some notes are tied across measures.

90

Measures 90-95 of a musical score. The top staff continues the melodic line, featuring a key signature change to one sharp (F#) in measure 92. The bottom staff shows the corresponding bass line with fingerings 0, 5, 6, 7, 10, 12, and 4. Ties are present in the bass line across measures.

96

Measures 96-101 of a musical score. The top staff features a more complex melodic line with many beamed sixteenth notes and some accidentals. The bottom staff provides the bass line with detailed fingerings: 0, 2, 3, 4, 5, 7, 10, 12, 1, 2, 3, 4, 1, 3, 0. Ties are used in the bass line.

102

Measures 102-107 of a musical score. The top staff continues the intricate melodic line. The bottom staff shows the bass line with fingerings 2, 0, 1, 3, 0, 1, 0, 1, 0, 1, 0, 1, 0, 1, 0. Ties are present in the bass line.

107

1-0 1-0 0-3 0-6 0-9

p

6

112

0-3 0-5 6 0-8 9 10 10 10 9

p

117

a m i a m

4 2 1 2 1 2

4 3 1 3 1 2

p

12-10 9 10-9 10-9 10 12-0 0-0 0-0 0-0 10-9 7 9-7 8-7 8

122

a m i a m i m a m i p m i p m i p

3 4 2 1 2 3 1 2 2

ff

9-0 0-4 0-5 4 0-5 4 5-3 2-3 2-3 3 4-0 0-1 0-2 0-0 0-0 2-0 0-0

[illegible]

139

C2

2 0 0 0 4 0 5 3 2 3 2 3 2 3 4 0 0 0 1 0 0 2 0 0 0 0 0 0 2 0 0 0 2 2 4 5

The musical score for 'The Rose Tree' is presented in two systems. The first system consists of a single staff with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The melody begins with a quarter rest, followed by a quarter note B-flat, and then a series of eighth and sixteenth notes. The second system consists of two staves. The top staff continues the melody, and the bottom staff provides a bass line with fingerings indicated by numbers 1 through 17. The piece concludes with a double bar line.

Insônia

para violão solo

Marcus Varela

DAEECB Capo II

♩ = 92

pp

String	Measure 1	Measure 2	Measure 3	Measure 4
T	6	7	4	7
A	6	7	4	7
B	4	5	4	5

5

mf

C5 a 3

p p

C7 3

String	Measure 5	Measure 6	Measure 7	Measure 8
3	3	0	0	6
4	0	0	0	8
5	0	0	0	7
6	0	0	0	6
7	0	0	0	5

8

pp *i* *m* *a* *p* *i*

3

String	Measure 9	Measure 10	Measure 11	Measure 12
3	3	2	4	5
4	0	0	0	0
5	0	0	0	0
6	0	0	0	0
7	0	0	0	0

11

3

2

p

15

f

19

rallentando

piu lento

a m

i

23

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

i a m i

C1

Glissando

27

i a m p p

Gliss.

Gliss.

31

35

accelerando

40

Tempo primo

44

C5 C3 C6

Instante

para violão solo

1

Marcus Varela

CGDEAD

♩ = 88 C3

The first system of musical notation for 'Instante' consists of a treble clef staff and a guitar-specific staff with six lines. The treble staff is in 3/4 time and contains a melody with various note values, including eighth and sixteenth notes, and rests. The guitar staff shows fingerings (0-5) and a capo position (C3) indicated by a horizontal line. The system is divided into three measures by vertical bar lines.

C3

The second system of musical notation continues the piece. It features a treble clef staff and a guitar staff. The treble staff shows a continuation of the melody with some changes in rhythm and phrasing. The guitar staff includes fingerings and a capo position (C3) indicated by a horizontal line. The system is divided into three measures by vertical bar lines.

C5

The third system of musical notation concludes the piece. It features a treble clef staff and a guitar staff. The treble staff shows the final part of the melody. The guitar staff includes fingerings and a capo position (C5) indicated by a horizontal line. The system is divided into three measures by vertical bar lines.

10

C7 C3

5 7 5 7 8 5 8 10 7 10 7 8 7 5 5 5 3 5

6 7 5 7 8 5 8 7 9 7 9 7 3 5 5 3 5

13

C3

2 0 5 2 0 0 0 3 0 3 0 1 0 0 6 5 3 3

0 0 0 3 0 3 0 1 0 0 3 3 3 3 3 3 3

16

3 0 2 3 3 3 0 2 3 3 0 12 12

0 0 2 3 3 0 0 0 2 3 3 0 12 12

Prelúdio da Suite I para Violoncelo

Arranjo de Dylan Schorer
e Marcus Varela

J.S.Bach

CGCGCD

The first system of musical notation for the Prelude of Suite I for Cello. It features a treble clef and a 4/4 time signature. The melody is written on a single staff, and the bass line is written on a three-staff system (T, A, B). The melody consists of eighth notes, and the bass line consists of quarter notes. The first system contains 16 measures.

The second system of musical notation for the Prelude of Suite I for Cello. It features a treble clef and a 4/4 time signature. The melody is written on a single staff, and the bass line is written on a three-staff system (T, A, B). The melody consists of eighth notes, and the bass line consists of quarter notes. The second system contains 16 measures.

The third system of musical notation for the Prelude of Suite I for Cello. It features a treble clef and a 4/4 time signature. The melody is written on a single staff, and the bass line is written on a three-staff system (T, A, B). The melody consists of eighth notes, and the bass line consists of quarter notes. The third system contains 16 measures.

10

5 5 0 0 0 4 2 0

4 2 0 2 4 0 4 2 0

0

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

4

2

0 4 3 0 0 4 3 0

5 2 2 0 5 2 4 2

2 2

[illegible]

19

0 0 4 0 4 0 4 2 0 5 4 2 0 4 2 0 6 7 9 4 9 4 0 6 7 9 4 9 4 0 2 0 2 4 0 2 4 2 0 2 4 0 2 4

22

Musical score for 'The Rose Tree' (No. 22). The score is written for a treble clef instrument and a keyboard. The melody is in G major (one sharp) and 2/4 time. The keyboard part consists of a right hand with a simple harmonic accompaniment and a left hand with a bass line. The melody features a series of eighth notes and quarter notes, with a key signature change to F major (one flat) in the final measure. The keyboard part includes fingerings (0-4-5, 2-4-5, etc.) and a final cadence.

25

0 2 0 4 0 5 4 0 2 4 0 0 4 0 0 2 0 4 3 0 3 1 2 1 0 2 5 4 0 5 9 6 9 7 6 9 0 0 6 5 6

28

Musical score for 'The Rose Tree'. The score is written for a treble clef instrument (likely a violin or flute) and a guitar. The treble staff shows a melody with eighth and sixteenth notes, and the guitar staff shows a corresponding fretboard diagram with numbers 0-7 indicating finger positions.

[illegible]

34

2 4 0 0 0 4 0 5 0 7 4 0 | 5 4 0 5 2 0 4 0 2 4 0 0 0 | 2 0 0 2 0 0 0 0 0 0 0 0

0 0 0

37

0 4 0 2 3 4 0 2 3 4 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 10 10 10 10 10 10 9 9 9 9 9 9 9 9 0 7 0 7 0

The musical score for 'The Rose Tree' is presented in two systems. The first system, labeled '40', features a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The melody is written on a single staff, consisting of eighth and sixteenth notes. Below the staff, there are four measures of a bass line, each marked with a 'P' and a bar line. The second system continues the melody and bass line, with the melody staff showing a final measure with a double bar line. The bass line in the second system includes fingerings (10, 7, 0) and a final measure with a double bar line.

Referências Bibliográficas

BÓREM, Fausto. Duo Concertant – Danger Man de Lewis Nielson: aspectos da escrita idiomática para contrabaixo. **Per Musi** – Revista de Performance Musical, Belo Horizonte, v. 2, p. 89-103, 2000.

CHARNASSÉ, Hélène. Sur l'accord de la guitare. **Recherches sur la Musique Française Classique**, v. 7, p. 25-37, 1967.

CORRÊA, Roberto. **A arte de pontear viola**. Brasília/Curitiba: edição do autor, 2000. 259 p.

DOBSON, C.; SEGERMAN, E.; TYLER, J. The Tunings of the Four-Course French Cittern and of the Four-Course Guitar in the 16th Century. **Lute Society Journal**, v. 16, p. 17-23, 1974.

DUDEQUE, Norton. **História do violão**. Curitiba: Editora da UFPR, 1994. 113 p.

GILL, Donald. The Stringing of the Five Course Baroque Guitar. **Early Music**, v. 3, n. 4, p. 370-371, oct. 1975.

GRUNFELD, Frederic V. **The Art and Times of the Guitar**: an illustrated history of guitars and guitarists. New York: Da Capo Press, 1974. 340 p.

HANSON, Mark. **The Complete Book of Alternate Tunings**. West Linn: Accent on Music, 1995. 128 p.

HEARTZ, Daniel. An Elizabethan tutor for the guitar. **Galpin Society Journal**, v. 16, p. 3-21, 1963.

HOPKIN, Bart. **Musical Instrument Design**: practical information for instrument design. Tucson, AZ: See Sharp Press, 1996.

JOYNER, Gary. Discovering your own tunings. **Alternate Tunings Guitar Essentials**. San Anselmo: String Letter Publishing, 2000. p. 64.

KANAHELE, George S. (Ed.). **Hawaiian Music and Musicians**: an illustrated History. Honolulu: University Press of Hawaii, 1979. p. 350-360.

KIRTLEY, Pat. **Alternate tunings for guitar**: from a workshop presented at the Chet Atkins Appreciation Society Convention, 1992. Disponível em: <<http://www.win.net/mainstring/tunings.html>> Acesso em: 21 abr. 2000.

MURPHY, Sylvia. The Tuning of the Five-Course Guitar. **Galpin Society Journal**, v. 23, p. 49-63, aug. 1970.

MYERS, Joan. Vihuela technique. **Journal of the Lute Society of America**, v.1, p. 15-18, 1968.

PEREIRA, Marco. **Heitor Villa-Lobos: sua obra para violão**. Brasília-DF: MusiMed, 1984. 113 p.

RANDEL, Don Michael (Ed.). **The New Harvard Dictionary of Music**. London: Harvard University Press, 1986.

SADIE, Stanley (Ed.). **The New Grove Dictionary of Music and Musicians**. 2.ed. London: Macmillan, 2001. 29 v.

_____. **Dicionário Grove de Música: edição concisa**. Rio de Janeiro: Zahar, 1994.

SAUTER, Donald. **François Campion: pieces for Baroque Guitar in alternate tunings**. Disponível em: <<http://geocities.com/CapitolHill/Lobby/7049/fctab.htm>> Acesso em: 07 jun. 2001.

SCHNEIDER, John. **The Contemporary Guitar: the search for new sounds since 1945**. Berkeley: [s.n.], 1985.

SCHORER, Dylan. Arranging Bach in an alternate tuning. **Alternate Tunings Guitar Essentials**. San Anselmo: String Letter Publishing, 2000. p. 68-72.

TURNBULL, Harvey. **The Guitar from the Renaissance to the Present Day**. Westport: The Bold Strummer, 1991. 168 p.

TYLER, James. **The Early Guitar**. London: Oxford University Press, 1980. 176 p.

WADE, Graham. **Traditions of the Classical Guitar**. London: John Calder, 1980. 270 p.

YATES, Stanley. Bach's unaccompanied string music: a new (old) approach to stylistic and idiomatic arrangement for the guitar (4 parts). **Classical Guitar Magazine**, United Kingdom, nov. 1998 to feb. 1999. 4 v.

Citações originais:

To the sixteenth century musician, semitones were unequal, and some were even unusable, *incantabiles*. Pythagorean temperament with its equal tones, sharp thirds, and perfect fifths was still the preferred tuning in mid-sixteenth century Spain... Players must adjust their instrument so that they can obtain the proper semitones for the piece they are playing.

MYERS, p.8

Upon stringing up an early guitar, it is advisable to put the upper octave string of the fourth course in the 'outside' position where the thumb would strike the upper string before it strikes the *bourdon*. This enables one to play just the upper string alone when necessary (in, for example, a *campanella* passage), or both strings together when a bass is needed. Many of the seemingly ambiguous passages in some of the tablatures become clear when one realizes that a choice of notes can be played on the fourth course.

TYLER, p.16

It is advisable to arrange the octave strings on the four-course instrument in this manner as well, for the choice of upper or lower notes would eliminate many of the curious second inversion chords one encounters in the tablatures for this instrument, particularly at cadences.

TYLER, p.16

... to improve the music by transcribing it for the classical guitar is to destroy the nature of its appeal; it is moreover anathema for a modern player to perform an entire piece without playing on the fourth and fifth strings. The longer sustain of the twentieth century guitar also takes the rhythmic staccato tones of the smaller instrument and makes them into richer patterns of melody. In other words transcription from the four-course guitar to its modern descendant is perhaps the most fruitless and destructive of all possible types of instrumental change.

WADE, p.16

Juan Bermudo, even before Espinel was born, had already written about guitars with five strings. But Espinel gave the fifth course the benefit of his very considerable influence and great personal charm as a musician, poet, and propagandist.

GRUNFELD, p.17

Some writers have suggested that this illustration should be interpreted as *Gg cc' ee aa d'*. It will be shown however that the practice of placing the fifth course above the third and fourth continued at least until the end of the seventeenth century. There is no reason to suppose therefore that Cellier simply omitted to mention the existence of a lower octave string on the fifth course; rather he indicates that the two strings of the fifth course were tuned in unison.

MURPHY, p.18

...the available plain gut basses for the guitar as then constructed produced poor tone. This is easy to confirm on reproduction instruments. An octave string is needed in the fourth and fifth courses to produce a good sound. Even so, the low fifth is dull and emphasizes the incompleteness of the instrument. Writing *punteado* music, plucked 'in the lute way', as done in the early 17th century, merely showed up the deficiencies. Obviously the low fifth was often left off.

GILL, p.22

In practice, a five-course guitar strung with a thin plain fourth bourdon and the octave string to the left can produce quite a degree of ambivalence as to the exact pitch of the fourth course, and in 'campanella' passages the octave string can be emphasized by the thumb and the effect is not spoiled.

GILL, p.23

A typical idiom was that which Sanz called 'campanelas' (little bells): as many open strings as possible were employed in the notes of scale passages, so that the notes rang on, one melting into the next in the manner of a harp or bells.

TYLER, p.24

Tuned re-entrantly, the guitar is an alto or tenor range instrument, which, unlike the modern guitar or the lute, has no bass notes to speak of. For this reason, most early guitarists must have regarded the guitar as an instrument set quite apart from the lute, with its own unique styles of playing and its own distinct idioms.

TYLER, p.24

En el encordar ay variedad, porque en Roma aquellos Maestros solo encuerdan la Guitarra con cuerdas delgadas, sin poner ningun bordon, ni en quarta, ni en quinta. En España es al contrario; pues algunos usan de dos bordones en la quarta, y otros dos en la quinta, y à lo menos, como de ordinario, uno en cada orden. Estos dos modos de encordar son buenos, pero para diversos efectos, porque el que quiere tañer Guitarra para hazer musica ruidosa, ò acompañarse el baxo con algun tono, ò sonada, es mejor con bordones la guitarra, que sin ellos, pero si alguno quiera puntear con primor y dulçura, y isar de las campanelas, que es el modo moderno con que aora se compone, no salen bien los bordones, sino solo cuerdas delgadas, assi en las quartas, como en las quintas, como tengo grande experiencia; y es la razon, porque para hazer los trinos, y extrasinos, y demás galanterias de mano izquierda, si ay bordon impide, por ser la una cuerda gruessa, y la otra la delgada, y no poder la mano pissar con igualdad, y sugetar tambien una cuerda recia, como dos delgadas; y à mas desto, que con bordones, si hazes la letra, o punto E, que es *De lasolre*, en la musica sale la quinta vacante en quarta baxo, y confunde el principal baxo, y le dà algo de imperfeccion, conforme el contrapunto enseña; y assi puedes escoger el modo que te gustare de los dos, segun para el fin que tañeres.

SANZ, p.25

A term applied largely to lutes, guitars, viols and the violin family to designate a tuning other than the normal, established one. Scordatura was first introduced early in the 16th century and enjoyed a particular vogue between 1600 and 1750. It offered novel colours, timbres and sonorities, alternative harmonic possibilities and, in some cases, extension of an instrument's range. It could also assist in imitating other instruments, and facilitate the execution of whole compositions or make possible various passages involving wide intervals, intricate string crossing or unconventional double stopping.

BOYDEN & STOWELL, p.27

Il est curieux qu'un auteur comme Campion ne donne, dans ce recueil, pas plus que dans les ouvrages théoriques qu'il publie ultérieurement, la moindre indication concernant le montage de la guitare.

CHARNASSÉ, p.29

There are many advantages in being able to read tablature. First, it reflects as closely as possible the composer's intentions, a detail too often ignored today in the performance of early music. Secondly, the ability to read it frees the player from having to rely totally on the few and often distorted versions of early guitar music found in modern editions. And thirdly, it offers a very efficient, time-and-space-saving method for notating music; unlike staff notation, with which the player reads a pitch and then must interpret where on the instrument to place his fingers, tablature simply *tells* him where!

TYLER, p.32

The position of the Baroque guitar is unique in the early history of the instrument; in no other period did it assert its individuality more. In the sixteenth century, the guitar had been overshadowed by the greater lute and vihuela, and the influence of their music its evident in its repertory. In the nineteenth century the guitarist composers also kept close to general musical developments in their compositions. The Baroque guitar, however, falls midway between the two extremes of using the instrument to produce pure art music and as a means of strummed accompaniment. In this combination of rasgueado and punteado it achieved for the first time an identity of its own in the musical world...

TURNBULL, p.33

The music for the five-course guitar so far discussed can be regarded as the 'classic' repertoire for the late renaissance and baroque instrument. On the whole, this music called for the characteristic re-entrant tunings, which were so important to the styles and idioms of the period, and which rendered the baroque guitar so unique an instrument.

TYLER, p.34

Central to the significance of each developing instrument is the use that composers within a given society will make of it and how its expressive potential can be released for the musical purposes of its time.

An instrument in any one historical period is as good as the music written for it, as far as later generations are concerned.

WADE, p.39

We have learned that these changes in the guitar were the result of changes in style and approaches to music; that the modern instrument is not the result of an unbroken 'development' and the quest for 'perfection', but simply a tool which reflects our current approach to music, an approach which, like all others in the past, will also change. By studying the instruments, styles, and playing techniques of the past, we can discover the many useful ideas which have until now been lost to us, and which, regained, can refresh, invigorate, and, I hope for many, point to directions for the future.

TYLER, p.40

The growing importance of timbre as a compositional element in twentieth-century music, and in particular in music since 1945, has persuaded composers and performers alike to reevaluate the role of the musical instrument as a sound-generating entity; as a result, the technique and the vocabulary of traditional instruments have been considerably extended. ... For both acoustic and electric guitar, this reexamination has resulted in an entirely new sound world: a world of experimentation, whose sounds are now being incorporated into the existing musical language during this, the second Golden Age of the guitar.

SCHNEIDER, p.43

The term *slack key*, used by Hawaiians to describe a style of playing the guitar, actually refers to its tuning. The six strings are loosened, or slackened, to basically the pitches of a major triad, though the outline of a triad is avoided in the bass strings. The lower registers provided by the keys of C, G, and F major seem to be preferred... In the key of G, for example, one common tuning would be D G D G B D, called "taro patch" tuning.

TATAR, p.49

Of a musical work, exploiting the particular capabilities of the instrument or voice for which it is intended. These capabilities may include timbres, registers, and means of articulation as well as pitch combinations that are more readily produced on one instrument than another.

RANDEL (editor), p.70

Pitch configurations often serve not only as a physical interface, but also as a conceptual tool for the player. Keyboard players learn (consciously or unconsciously) to conceive musical relationships in terms of positioning on the keyboard. Players of other instruments – kalimba or guitar, for instance – do the same, even when the physical layout of the pitches does not match the keyboard's simple grid. Several contemporary theorists have created alternative pitch arrays designed to reflect their own underlying musical logic.

Beyond affecting the ease of playing, the configuration of the pitch elements establishes what kinds of musical patterns will be characteristic to the instrument. Piano music sounds "pianistic", and guitar music is "guitaristic", in large part because of the nature of the physical interface between the player and the instrument. This may seem like an innocent enough observation, but the nature of the playing movements is a key to the character of the instrument as a thing of human musical expression.

HOPKIN, p.71

There is a reason why the open strings on a violin are normally tuned a fifth apart, while those on a string bass are a fourth apart. On lutes in general, the tunings of the open strings reflect the interval one can most conveniently finger on one string before moving to the next. On the short neck of the violin it is easy to cover a fifth in the first position, and then move to the next string to continue the scale. With the bass, the longer string scale means that greater reaches are involved in the fingerings, so the interval to be covered between strings is made smaller.

HOPKIN, p.75

The six strings of the guitar represented the ideal number for expressive writing. The instrument now assumed an aesthetic and mathematical appearance of logic; between the first and sixth string two octaves range provided a balanced harmonic foundation of symmetry and flexibility, being suitable for the forming of chords, scale passages, and a combination of the two. The logic of the fingerboard is a fascinating study. Composers could now use these possibilities to release the guitar's latent energy, a process that perhaps reached a special kind of climax a century and a quarter later in the inspired patterns of Heitor Villa-Lobos.

WADE, p.77

He aqui doce "Estudios" escritos con amor para la Guitarra por el genial compositor brasileño Heitor Villa-Lobos. Contienen, al mismo tiempo, fórmulas de sorprendente eficacia para el desarrollo de la técnica de ambas manos y bellezas musicales "desinteresadas", sin fin pedagógico, valores estéticos permanentes de obras de concierto.

SEGOVIA, p.78

The idea here is to imitate the sustained sound of a harp. Let each note of the passage ring as long as possible as you pick the succeeding notes. There will be moments when three consecutive scale notes will be ringing simultaneously on three different strings!

HANSON, p.85

The choice of left-hand fingering is determined by melodic and harmonic context, and the compromise between musical effect, instrumental sonority, and technical expediency. ...Left-hand slurs are very appropriate to this music, and may be categorized with regard to function in three ways, technical, textural, and phraseological. Technical slurs are used simply to aid the right hand in the execution of fast passage-work, textural slurs relieve the monotony of constantly-articulated equal-note passages, particularly when it may not be possible to provide enough variety of touch with the right hand alone, and phraseological slurs are defined according to their musical effect.

YATES, p.94