



UNICAMP

DANIEL MURRAY SANTANA DE VASCONCELLOS

TÉCNICAS ESTENDIDAS PARA VIOLÃO
HIBRIDIZAÇÃO E PARAMETRIZAÇÃO
DE MANEIRAS DE TOCAR

Campinas - SP
2013



UNICAMP

**UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
INSTITUTO DE ARTES**

DANIEL MURRAY SANTANA DE VASCONCELLOS

**TÉCNICAS ESTENDIDAS PARA VIOLÃO
HIBRIDIZAÇÃO E PARAMETRIZAÇÃO
DE MANEIRAS DE TOCAR**

Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em artes da Universidade Estadual de Campinas para obtenção do título de Mestre em Música, na Área de Concentração: Fundamentos Teóricos.

Orientador : JOSÉ AUGUSTO MANNIS

Co-Orientador : MIKHAIL MALT

Este exemplar corresponde à versão final da
Dissertação defendida pelo aluno Daniel Murray
S. de Vasconcellos, e orientada pelo Prof. Dr.
José Augusto Mannis.

Campinas - SP
2013

Ficha catalográfica
Universidade Estadual de Campinas
Biblioteca do Instituto de Artes
Eliane do Nascimento Chagas Mateus - CRB 8/1350

V441t Vasconcellos, Daniel Murray Santana, 1981-
Técnicas estendidas para violão : hibridização e parametrização de maneiras de tocar / Daniel Murray Santana de Vasconcellos. – Campinas, SP : [s.n.], 2013.

Orientador: José Augusto Mannis.
Coorientador: Mikhail Malt.
Dissertação (mestrado) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes.

1. Violão. 2. Gestos - Análise. 3. Instrumentos - Técnicas. I. Mannis, José Augusto, 1958-. II. Malt, Mikhail. III. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Artes. IV. Título.

Informações para Biblioteca Digital

Título em outro idioma: Extended techniques for guitar : hybridization and parameterization of ways to play

Palavras-chave em inglês:

Brazilian guitar

Gestures - Analysis

Instruments - Techniques

Área de concentração: Fundamentos Teóricos

Titulação: Mestre em Música

Banca examinadora:

José Augusto Mannis [Orientador]

Edelton Gloeden

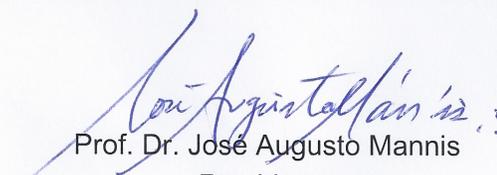
Silvio Ferraz

Data de defesa: 27-08-2013

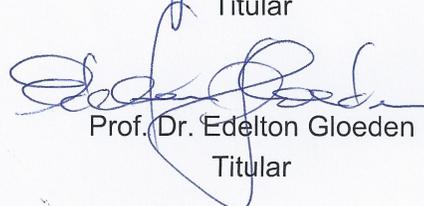
Programa de Pós-Graduação: Música

Instituto de Artes
Comissão de Pós-Graduação

Defesa de Dissertação de Mestrado em Música, apresentada pelo Mestrando Daniel Murray Santana de Vasconcellos - RA 114523 como parte dos requisitos para a obtenção do título de Mestre, perante a Banca Examinadora:


Prof. Dr. José Augusto Mannis
Presidente


Prof. Dr. Silvio Ferraz Mello Filho
Titular


Prof. Dr. Edelton Gloeden
Titular

Para o meu pai,
eterno aprendiz,
mestre e doutor
em tudo que o faz

Agradecimentos

A José Augusto Mannis, pela colaboração, pela inspiração e pelo tempo dedicado a este trabalho.

À Janete El Haouli, pela colaboração na revisão e na leitura crítica.

A Mikhail Malt, por me motivar sempre, especialmente a realizar este trabalho.

À Zezé Carrasqueira, pelas maravilhosas discussões e aulas que tivemos e por me motivar a realizar este mestrado na UNICAMP.

A Floriano Rosalino Gomes, Edelson Gloeden, Paulo Porto Alegre, Paulo Bellinati, pela amizade e pela generosidade de compartilhar conhecimentos com tantos e comigo.

A Silvio Ferraz, meu amigo e mestre desde a graduação.

A Flo Menezes, também amigo e mestre desde a graduação.

A Arthur Kampela, pelas inúmeras conversas e trocas a respeito deste tema.

A Everton Gloeden, que me recebeu generosamente diversas vezes em suas *masterclasses*.

Aos meus colegas de vida e de pós-graduação, Breno Chaves, José Henrique Campos, Fabio Bartoloni, Emiliano Castro, Chico Saraiva, Sarah Hornsby, Gustavo Barbosa Lima e Luca Luciano.

Aos meus alunos que sempre gentis e dispostos me ensinam a ensinar.

Ao meu querido Tio José Edwin Murray, por me ensinar tanta "música nova".

Ao meu primo Guga Murray, violonista, compositor e professor que tanto admiro.

Aos meus queridos pais, Gilda Murray e Samuel Santana.

À minha querida esposa, Mirella, e ao meu filho, Henrique.

RESUMO

Temos como essencial nesta dissertação a revisão bibliográfica sobre nosso tema e o uso de métodos experimentais na composição de peças para violão solo desenvolvidas durante a pesquisa. Na análise dos "Estudos sobre maneiras de tocar I, II e III", utilizaremos como metodologia a hibridização de técnicas instrumentais (HTI) e a análise gestual paramétrica (AGP).

Palavras chave : Técnicas estendidas ou expandidas, Violão, Análise Gestual Paramétrica, Hibridizações de Técnicas Instrumentais.

ABSTRACT

We have as essential on this work: the literature review on our topic and the use of experimental methods in composing pieces for solo guitar developed during the research. In the analysis of "Studies on ways of playing I, II and III", we use as methodology the hybridization of instrumental techniques and gestural parametric analysis.

Keywords: Extended Techniques, Expanded Techniques. Classical Guitar, Brazilian Guitar, Análise Gestual Paramétrica, Hybridization of Instrumental Techniques, Gestural Parametric Analysis.

SUMÁRIO

Resumo	xi
Abstract	xi
Sumário.....	xiii
Introdução	1
1 Técnica Instrumental e Técnica Estendida ou Expandida: ASPECTOS CONCEITUAIS E VIOLONÍSTICOS.....	5
1.1 Sobre a natureza da técnica: a técnica em função da música.....	5
1.2 Da natureza do gesto: o gesto em função do som.....	9
1.3 Das maneiras de tocar: fluência e diversidade.....	11
1.4 Sobre a técnica, os gestos e as maneiras de tocar.....	13
1.5 Conceito de técnica estendida: fundamentação teórica	14
2 Ferramentas e metodologias utilizadas para análise musical do ponto de vista das técnicas instrumentais empregadas.....	37
2.1 Definição das ferramentas utilizadas	38
2.1.1 Partitura	38
2.1.2 Bula ou instruções de execução	38
2.1.3 Vídeo-bula	39
2.1.4 Vídeo (material audiovisual).....	39
2.2 Definição de metodologias utilizadas.....	39
2.2.1 Análise Gestual Parametrizada – AGP.....	39
2.2.2 Hibridização de Técnicas Instrumentais – HTI	41
2.2.3 Identificação e Classificação de Técnicas Instrumentais Híbridas	41
3 Análise de obras do ponto de vista das técnicas instrumentais empregadas..	43
3.1 Estudo I: "...sobre arpejos e notas mudas..."	43
3.1.1 Apresentação analítica.....	43
3.1.2 Bula e vídeo-bula.....	45

3.1.3	Hibridizações de Técnicas Instrumentais - HTI.....	53
3.1.3.1	Elementos constitutivos.....	53
3.1.3.2	Elementos resultantes.....	54
3.1.3.3	Detalhamento dos elementos resultantes.....	54
3.1.4	Análise Gestual Parametrizada – AGP.....	57
3.1.4.1	Compasso 1.....	57
3.1.4.2	Compasso 27.....	58
3.1.4.3	Compasso 61.....	60
3.1.4.4	Compassos de 65 e 66.....	61
3.1.4.5	Compasso 65: detalhamento.....	62
3.1.4.6	Compasso 66: detalhamento do arpejo.....	62
3.1.4.7	Compassos de 76 ao 79.....	63
3.1.4.8	Compassos de 88 ao 91.....	64
3.1.4.9	Compassos 98 e 99.....	65
3.1.4.10	Compasso 109.....	66
3.1.4.11	Reexposição variada de A.....	67
3.1.4.12	Compasso 123.....	67
3.1.4.13	Passagem do compasso 154 para o 155.....	68
3.1.4.14	Compasso 155.....	69
3.1.4.15	Segundo tempo do compasso 158 (final).....	70
3.1.5	Comentário sobre os resultados da análise do Estudo I.....	72
3.2	Estudo II: "... sobre <i>tremollos</i> e <i>rasgueados</i>..."	75
3.2.1	Apresentação analítica.....	75
3.2.1.1	Bula e vídeo-bula: Estudo II.....	77
3.2.2	Hibridizações de Técnicas Instrumentais - HTI.....	88
3.2.3	Análise Gestual Parametrizada – AGP.....	89
3.2.3.1	Introdução (compassos de 1 a 4).....	89
3.2.3.1.1	Compassos 1 e 2: Enunciado temático.....	89
3.2.3.1.2	Compassos 3 e 4.....	90
3.2.3.2	Parte A (compassos de 5 a 16).....	92
3.2.3.2.1	Compassos 5 e 6 : <i>Tremollo</i>	92
3.2.3.2.2	Compassos 7 e 8: <i>Rasgueados</i>	94
3.2.3.2.3	Compassos de 5 a 8: <i>tremollos</i> e <i>rasgueados</i>	95
3.2.3.3	Parte B (compassos de 17 a 24).....	95

3.2.3.3.1	Compassos 17 e 18.....	95
3.2.3.3.2	Compassos 19 e 20.....	97
3.2.3.3.3	Compasso 21.....	98
3.2.3.4	Parte A' (compassos de 25 a 40).....	100
3.2.3.4.1	Compassos 26 e 27.....	100
3.2.3.4.2	Parte A''.....	102
3.2.3.4.3	Parte A'''.....	104
3.2.3.4.4	Rasgueado do compasso 80.....	104
3.2.3.4.5	Compasso 93.....	106
3.2.3.5	Parte B' (compassos de 100 a 107).....	107
3.2.4	Comentário sobre os resultados da análise do Estudo II.....	111
3.3	Estudo III: "... sobre harmônicos e martelatos..."	114
3.3.1	Apresentação analítica.....	114
3.3.2	Bula e vídeo-bula: Estudo III.....	119
3.3.3	Hibridizações de Técnicas Instrumentais - HTI.....	128
3.3.4	Análise Gestual Parametrizada – AGP.....	129
3.3.4.1	Introdução/enunciado (compassos 1 e 2).....	129
3.3.4.1.1	Compasso 1.....	129
1.	Primeiro e segundo tempo.....	130
2.	Terceiro e quarto tempos do compasso 1.....	132
3.3.4.2	Parte A (compassos de 3 a 14).....	133
3.3.4.2.1	Segundo momento de A (compassos de 7 a 10 com <i>ritornello</i>).....	133
3.3.4.3	Parte B (compassos de 15 a 51).....	135
3.3.4.3.1	Compassos de 15 a 18 (primeira parte do enunciado).....	135
3.3.4.3.2	Compasso 19 anacruse (<i>codetta</i> do enunciado).....	136
3.3.4.3.3	Compasso 25 (interlúdio: "conversa a duas vozes").....	138
3.3.4.4	Compassos de 32 a 51 (enunciado de B variado e <i>coda</i>).....	140
3.3.4.4.1	Compassos de 32 a 35 (B variado <i>alla 7</i> cordas).....	140
3.3.4.4.2	Compassos 36 e 37 (<i>codetta</i> do enunciado variada).....	142
3.3.4.4.3	Compassos 38 e 40.....	143
3.3.4.4.4	Anacruse do compasso 40 ao compasso 51.....	143
3.3.4.5	Parte C - compassos de 52 a 82.....	145
3.3.4.5.1	Compasso 52 <i>pizz. sub</i> + <i>martellato</i> /bi-tones.....	145
3.3.4.5.2	Compassos de 67 a 78 (interlúdio de C "conversa a quatro vozes").....	147
3.3.4.5.3	Compassos de 71 a 82.....	149

3.3.4.6	Compassos de 83 a 103:reexposição da parte A variada.....	151
3.3.4.6.1	Compassos de 83 a 94 (primeiro tempo).....	151
3.3.4.6.2	Compasso 94 (segundo tempo).....	152
3.3.4.6.3	Compassos de 99 a 103 (reexposição variada dos compassos 7 a 10 da parte A).153	
3.3.4.6.4	Compasso 99.....	153
3.3.4.7	Coda.....	154
3.3.5	Comentário sobre os resultados da análise do Estudo III	156
4	Discussão:	161
4.1	O que se junta, o que se aproxima. O que se separa, o que se destaca.....	161
4.2	Que resultados apontam para uma ligação com outras técnicas já estabelecidas? 161	
4.3	Elos entre os resultados obtidos	161
4.4	Os resultados obtidos demonstram ou validam algo que já está estabelecido na ciência ou na arte? Uma teoria? Um princípio?.....	162
4.5	Sobre o percurso da especialização em técnicas estendidas para violão.....	162
5	Conclusão:.....	165
6	Bibliografia:.....	171
	Glossário.....	173
A	173
	AGP.....	173
	<i>alla 7 cordas</i>	173
B	173
	Balançar um relógio amarrado ao pulso	173
D	173
	Dinâmicas de onda.....	173
H	174
	HTI.....	174
M	174
	M.D. dormindo	174
	Deslocamento contínuo de M.D. e M.E.....	174
	Movimento de elevador M.D.....	174

<i>muted note p+i</i>	175
P	175
<i>Pattern</i>	175
Postura normal.....	175
Pousar a mão.....	175
<i>plaqué</i>	175
<i>p-p-i-m-a-1</i>	175
Pulo da cama.....	176
R	176
<i>Rasgueado</i>	176
Rasgueado contínuo.....	176
<i>Rasgueado sextinado</i>	177
<i>Rasgueado rouco</i>	177
<i>relax al aire</i>	177
Rebote do relaxamento.....	177
S	177
Silêncio Gestual.....	177
Sonoridade Bitonal ou Disfônica.....	178
som ordinário (abrev. ord.).....	178
<i>sul tasto</i> (abrev. tast.).....	178
<i>sul ponticelo</i> (abrev. pont.).....	178
T	178
Tocar dentro da ressonância.....	178
Toque.....	178
Toque com apoio.....	178
V	179
<i>Vibrato</i> Longitudinal.....	179
<i>Vibrato</i> Transversal.....	179
<i>Vibrato</i> transversal exagerado (e em câmera lenta).....	179
VÍDEO-BULA.....	179

INTRODUÇÃO

Trataremos nesta dissertação de técnicas instrumentais estendidas, abordando conceitos generalizados de gesto e gesto musical, suas implicações em interpretação e *performance*, bem como maneiras de tocar em suas diversas possibilidades e tendências.

Uma ampla revisão bibliográfica sobre o assunto reúne textos, obras e recursos de *performance* de compositores e intérpretes ligados ao repertório violonístico e particularmente às técnicas estendidas, dentre os quais Arthur Kampela, Leo Brouwer, Silvio Ferraz, Flo Menezes, Sergio Kafajian, Mikhail Malt e José Augusto Mannis, entre outros.

Consideramos inicialmente como técnicas estendidas - termo atualmente equivalente a técnicas expandidas - aquelas ainda não estabelecidas, requerendo, portanto, instruções detalhadas de execução, geralmente especificadas numa nota introdutória na partitura. A pertinência efetiva de uma simples maneira de tocar na prática instrumental contemporânea, de forma estabelecida como *estendida*, será avaliada no decorrer deste trabalho.

O instrumentista é aqui considerado como intérprete e *performer*: intérprete, por fazer uma leitura pessoal e por suas escolhas e concepções; *performer*, por operacionalizar todos os recursos técnicos instrumentais na execução musical. (MANNIS, 2012)¹

Nossa abordagem abrange os repertórios popular e erudito em suas várias subdivisões, com toda a pluralidade e heterogeneidade de ambos.

As técnicas instrumentais envolvem sempre uma ação do *performer* sobre o instrumento de forma coordenada, estruturada e precisa num determinado contexto musical. Assim, pode-se dividir a análise dessas técnicas, grosso modo, sob dois aspectos: os gestos do *performer* e os fenômenos físicos decorrentes.

¹ MANNIS, J.A. Processo criativo: do material à concretização, compreendendo interpretação-performance. In: *Teoria, crítica e música na atualidade*. Org. Maria Alice Volpe. Rio de Janeiro, PPGM-UFRJ, 2012.

Neste ponto analisaremos composições realizadas durante esta pesquisa a partir da hibridização de maneiras de tocar.

"Estudos sobre maneiras de tocar I, II, III", para violão solo (2013):

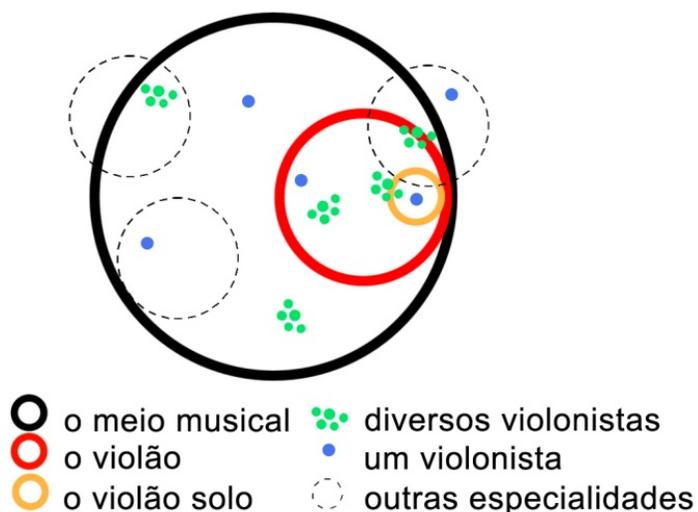
I - ...sobre arpejos e notas mudas...

II - ...sobre tremolos e rasgueados...

III - ...sobre harmônicos e martelatos...

Nesta segunda parte, nos dedicaremos à escrita e à elaboração das composições acima citadas, além de descrever e analisar as técnicas utilizadas, suas hibridizações e a parametrização das técnicas estendidas.

Procuramos neste trabalho compartilhar o que estudamos, na tentativa de desmistificar e tornar acessível o estudo de determinadas técnicas para violão solo, que já é especialidade na especialidade que é a música.



Nesse pequeno núcleo que é o violão solo, pretendemos desconstruir os procedimentos estendidos adotados, compasso por compasso. Existe uma vulnerabilidade do *innerself* envolvida nesse processo, o que nos faz sentir um pouco como “mágicos que contam seus segredos”. Mesmo assim, o interessante é continuar envolvido nesse encanto, mesmo sabendo “quase” tudo o que está

acontecendo. É esse “quase” que nos faz continuar e dedicar a vida à música. O resultado não é o segredo de como se faz, e sim o produto do que está sendo feito e refeito.

Após a apresentação desses conceitos, a análise das hibridizações contidas nas obras, a parametrização das técnicas estendidas nelas contidas e suas inter-relações, trataremos especificamente do conceito de técnica estendida e de sua fundamentação para, finalmente, fazer uma reflexão conclusiva.

1 TÉCNICA INSTRUMENTAL E TÉCNICA ESTENDIDA OU EXPANDIDA: ASPECTOS CONCEITUAIS E VIOLONÍSTICOS

1.1 Sobre a natureza da técnica: a técnica em função da música

“O que é técnica?”, pergunta Robert Craft² a Stravinsky em entrevista cuja primeira edição data de 1984. Igor Stravinsky responde:

O homem por inteiro. Aprendemos como usá-la, mas não a adquirimos no berço. Talvez eu deva dizer que nascemos com a capacidade de adquiri-la. Hoje ela passou a significar o oposto de “coração”, embora, naturalmente, “coração” também seja técnica. Uma simples mancha no papel feita por meu amigo Eugène Berman eu reconheço instantaneamente como sendo um Berman. O que foi que eu reconheci? Um estilo ou uma técnica? Stendhal (em Passeios Romanos) acreditava que estilo era a “maneira com que cada um tem de dizer a mesma coisa”. Mas, obviamente, ninguém diz a mesma coisa, porque o modo de dizer também é aquilo que se diz. Uma técnica ou um estilo, não existe a priori; eles são criados pela própria forma original de dizer. Dizemos algumas vezes, de um compositor, que lhe falta técnica. De Schumann, por exemplo, que não tinha suficiente técnica orquestral. Mas não acredito que mais técnica chegasse a modificar o compositor. A “ideia” não é uma coisa e a “técnica”, outra, isto é, a habilidade de transferir, de expressar ou desenvolver pensamentos. [...] A técnica não é uma ciência que se possa ensinar, nem aprendizagem, nem erudição, nem sequer o conhecimento de

² <http://www.robertcraft.net>

como fazer alguma coisa. É criação e, como tal, é constantemente nova. Existem outros empregos legítimos da palavra, reconheço. Os pintores têm técnicas para a utilização da aquarela ou do guache, por exemplo, e há ainda aceções tecnológicas, pois temos técnicas para construir pontes, e até “técnica de civilização”. Nesse sentido podemos falar de técnicas de composição, como, por exemplo, a escrita de uma fuga. Mas para mim o compositor original ainda é sua própria e única técnica. Se ouço falar no “domínio técnico” de um compositor, fico sempre interessado no próprio compositor (embora os críticos gostem de usar essa expressão para dar a entender “Mas ele não tem aquilo que realmente importa”. Domínio técnico é a única manifestação de “talento” que conheço; talento e técnica, até certo ponto, são a mesma coisa. Atualmente todas as artes, mas especialmente a música, estão empenhadas em “exames da técnica”. A meu ver, tal exame precisa ser feito dentro da própria natureza da arte - um exame que é a um tempo perpétuo e novo - ou não representa coisa nenhuma. (STRAVINSKY, 2010: 19).

Nessa interessante resposta, Stravinsky nos revela sua concepção do termo “técnica” como recurso expressivo. Apesar de a resposta estar centrada na questão da técnica composicional, Stravinsky acaba sendo mais abrangente. Pode-se inferir, a partir de sua argumentação ao citar Berman, que as soluções que cada artista encontra ao empregar uma ou várias maneiras de tocar para fazer soar uma determinada ideia musical muitas vezes acabam resultando em estilos próprios.

Mais adiante Stravinsky responde a outra pergunta de Craft: “O que é uma boa instrumentação?”:

Ela é boa quando você não percebe que *há* instrumentação. Subentende-se que se escreve a música e depois se faz a orquestração [...] Geralmente não é um bom sinal quando a primeira coisa que observamos numa peça é a instrumentação. E os compositores de quem se destaca a instrumentação [...] não são os melhores. Beethoven, o maior mestre na música orquestral é

raramente elogiado por sua instrumentação; suas sinfonias são boas demais como música, sob qualquer ângulo... (STRAVINSKY, 2010 : 20).

Assim como para Stravinsky, a boa instrumentação é aquela que “não se percebe”, acreditamos que as opções técnicas selecionadas pelo intérprete, determinantes do produto sonoro e musical de sua *performance*, podem também ser invisíveis e inaudíveis. Quando as escolhas são bem-sucedidas, a técnica mobilizada para a concretização sonora não transparece nem interfere na audição. Assim, as técnicas se integram perfeitamente aos gestos musicais, que não deixam rastros ou resíduos na sonoridade final. Uma grande escala, por exemplo, que exige diversas passagens de dedos e mudanças de posição, quando executada com a técnica adequada, soa como um traço único, coerente e orgânico, sem as rupturas das alternantes disposições das mãos e dos dedos.

Quanto à relação entre a gestualidade inerente da *performance* e ao domínio técnico dos gestos físicos do instrumentista, Phillipe Manoury³ (1988) comenta:

Todo concerto é, ao mesmo tempo, espetáculo. O corpo do intérprete participa da vida da obra, seus gestos e seus movimentos têm relação muito estreita com a natureza do discurso percebido, pois são eles que o produzem. (MANOURY apud MENEZES, 1996: 206-207)

Manoury considera como gestos somente aqueles necessários para produzir a *sonificação* da obra musical. E segue exemplificando o domínio técnico nesse sentido:

Tomemos como exemplo o gesto do pianista. A essência de seu trabalho físico consiste em controlar a velocidade com a qual os martelos irão percutir as cordas, e a intensidade sonora será proporcional à velocidade desse martelo e à sua força de percussão. Um ataque forte necessitará, pois, de um movimento rápido, e um ataque suave exigirá um controle preciso (e mais lento) do peso do braço. Por mais que esse exemplo possa parecer simplista, parece-me demonstrar bem esse fator de causalidade entre intenção expressiva contida no gesto e resultado sonoro. Imaginar o contrário pareceria

³ Philippe Manoury (Tulle, França. 1952). www.philippemanoury.com

antinatural. Desse ponto de vista, a fascinação que pode exercer uma grande virtuosidade provém do fato de que, em seu modo mais imediato, os efeitos parecem desmedidos em relação às suas causas, ou ainda, às potencialidades que se atribuem a essas causas.⁴

Se o instrumentista for elegante o bastante para poupar exageros, as ações de *performance* se tornarão parcialmente invisíveis. Nesse caso, observamos a imagem e as expressões faciais do *performer*, percebemos alguns de seus movimentos, mas o que de fato acaba atraindo nossa atenção não é sua gesticulação, mas como soa a música que está sendo feita. Dessa forma, a música é fluída. Nas mãos de tais intérpretes, uma música de grande dificuldade técnica pode soar com fluência e naturalidade, como se não exigisse nenhum esforço⁵. Portanto, dominar com simplicidade os movimentos e a técnica pode tornar-se prioridade, senão imprescindível.

Retomando o raciocínio de Stravinsky e traçando um paralelo entre o ofício do compositor e do intérprete-*performer*, podemos concluir que o músico que atrai demasiadamente a atenção do público para sua técnica, sua virtuosidade, pode estar tão equivocado quanto o compositor ou arranjador que concentra toda a sua atenção apenas numa intrincada escritura, pois ambos se esqueceram da “música pretendida”.

Regentes, cantores, pianistas, todos os virtuosos deveriam se lembrar de que a primeira condição a ser preenchida por quem aspira ao imponente título de intérprete é a de que seja, antes de tudo, um *performer* impecável. O segredo da perfeição reside na consciência do que é exigido pela obra que está sendo executada [...] A liberdade no extremo rigor é, em última instância, se não em

⁴ Ibidem.

⁵ Ao contrário, assistiríamos a um ser humano em apuros; apesar de bem-intencionado, vê-se impossibilitado de expressar o que sente. Ou então, uma pessoa com “facilidades técnicas perceptíveis”, o que já é em si um contrassenso, cometendo incoerências por meio de suas falsas destrezas, um verdadeiro assassinato musical. Neste momento, é importante dizer que por vezes confundem-se maneiras de tocar diferentes da tradicional com falta de domínio técnico. Também é importante distinguir facilidade técnica de técnica apurada. Facilidade técnica implica habilidade inata em relação ao aprendizado de elementos básicos da técnica de um instrumento; a técnica apurada é um processo eterno de estudos em busca de um determinado resultado expressivo.

primeira, o verdadeiro sucesso, a legítima recompensa dos intérpretes, que, na expressão de seu mais brilhante virtuosismo, preservam aquela modéstia de movimentos e a sobriedade de expressão. (STRAVISKY, 1996: 115-116)

Portanto, a técnica, seja do intérprete ou do compositor, deve sempre servir como recurso na busca do resultado sonoro almejado e em harmonia com as maneiras de tocar operacionalizadas, seja para uma música escrita, de tradição popular, improvisada, popular ou erudita. Durante esse processo o músico pode se deparar com desvios e atalhos em relação ao percurso inicialmente tomado, mas necessita estar sempre atento à técnica que em nenhum momento deve interferir negativamente na música. Devemos sempre nos questionar sobre a “música pretendida” e o potencial sonoro e estético dos gestos.

A técnica deve ser fluente, transitória e adaptável a diferentes contextos: contínuos ou descontínuos, repetitivos ou diversificados. Uma técnica específica não deve se restringir exclusivamente à sua aplicação original, podendo também ser empregada em outros contextos e de diversas formas.

1.2 Da natureza do gesto: o gesto em função do som

O vocabulário musical recorre a uma infinidade de termos para se referir a gestos de diversas naturezas. A música é feita com gestos, representações, ações, movimentos, expressões, atitudes.

Segundo Zagonel (1992), os gestos podem ser físicos e abstratos ou mentais. Os gestos físicos seriam, *grosso modo*, aqueles produzidos por movimentos corporais reais, visíveis, e os abstratos (ou mentais), aqueles entendidos como representações, processos, figurações, transformações que se tornam claros ao entendimento, à mente e à percepção. São também gestos formados pela dinâmica das imagens mentais criadas a partir dos sons percebidos na audição.

O gesto físico é a ação corporal que, em contato com um objeto, provoca uma reação sonora. Mas o gesto não se limita a uma função técnica de produção de sons, por mais perfeita que esta seja; ele é um elemento essencial do

fenômeno de expressão musical. É por isso que, para o instrumentista que se esforça em tornar sua música expressiva, no sentido amplo do termo, os gestos não podem ficar sem significado.

O gesto físico pode manifestar-se de várias maneiras, segundo o material utilizado para a produção sonora. [...]

O gesto mental, como o nome diz, produz-se no pensamento. Compreende dois aspectos:

- a) O que faz referência ao gesto físico: é a imagem do gesto físico corporal, no pensamento do indivíduo, obtida graças ao conhecimento anterior do seu funcionamento. Antes de tocar, por exemplo, o instrumentista prevê o gesto a fazer, conscientemente ou por automatismo, mas sempre graças à memória;
- b) O que é entendido como movimento sonoro (o som se deslocando no tempo): é o caminho do som propriamente dito como ideia (pensamento) ou sob forma real (o som). Existe em relação a certos códigos que são aceitos e que entraram em uso. Exemplo: um arpejo ascendente ou descendente. “[...] O gesto mental está sempre presente no músico, seja como compositor, seja como intérprete. (ZANOGE, 1992:15).

Segundo Mannis⁶ (2011):

[...] o gesto musical é um termo de sentido amplo, podendo significar:

- uma figuração musical (apoio, oscilação, traço);

⁶ <http://www.cibercultura.org.br/tikiwiki/tiki-index.php?page=José+Augusto+Mannis>

⁷ Mannis participou, como compositor e engenheiro acústico, junto com o compositor Francis Faber e o violonista-compositor francês, Arnaud Dumond⁷, do CD intitulado TOTEM⁷ (1992). Nesse trabalho pioneiro, de uma gestualidade musical ao mesmo tempo inspirada e precisa, encontra-se um importante registro de obras para violão e eletrônica, entre elas a *Pièce n°2*, de Anne Sédès, solo do próprio Dumont, *Cette sombre clarté* e *Totem*, de Faber, e *Três Fragmentos* para violão MIDI, de J. A. Mannis. Nessas peças, gestos musicais de diversas naturezas estabelecem direta ou indiretamente relações com diferentes maneiras de tocar.

- movimentos de agógica (*ritardando, rubato, rallentando, accelerando*);
- modulações de intensidade sonora (crescendo, decrescendo, piano súbito, piano, forte súbito e outras mais);
- uma articulação musical ou um modo de tocar (*legato, staccato, jété, ricochet*);
- o desenho de um fraseado;
- figuração de um *melisma* ou de um ornamento;
- movimento de transição entre texturas ou agrupações distintas;
- maneira como as vozes (partes) ou grupos entram e saem em determinada textura;
- a representação em música de uma imagem, uma ideia ou um conceito;
- um movimento sonoro inferido ou criado pela percepção humana, resultando de alternâncias entre instrumentos ocupando diferentes posições no espaço. (MANNIS, 2011: 8) ⁸.

Temos assim um amplo leque de significados e possibilidades atribuídos aos gestos musicais, sendo estes, por sua vez, produtos de gestos físicos e mentais.

Os gestos musicais são considerados essenciais na relação ouvinte-música. Podemos dizer que, mesmo quando sons não são gerados por gestos físicos, durante a escuta criamos gestos mentais ou abstratos, como que reproduzindo algo que poderíamos também estar vendo.

1.3 Das maneiras de tocar: fluência e diversidade

A música se enuncia e se operacionaliza por meio de gestos de diversos tipos. Imitar uma

⁸ Mannis participou, como compositor e engenheiro acústico, junto ao compositor Francis Faber e o violonista-compositor francês Arnaud Dumond⁸ do CD intitulado TOTEM ⁸ (1992). Neste trabalho pioneiro, de uma gestualidade musical ao mesmo tempo inspirada e precisa, temos um importante registro de obras para violão e eletrônica, entre elas a *Pièce n.2* de Anne Sédès, *Solo* do próprio Dumont, *Cette Sombre Clarté* e *Totem* de Francis Faber e *Três Fragmentos* para violão MIDI de J. A. Mannis.

sonoridade é, em si, um gesto de representação. Buscar uma sonoridade intuída é também um gesto de representação aplicado sobre uma impressão mental antecipada. Para isso, é preciso mobilizar diversos recursos técnicos e maneiras de tocar. Precisamos, assim, de diferentes pequenos gestos técnico-instrumentais mobilizados para atingir o resultado sonoro imaginado (imitando um som ouvido internamente) ou buscado (um som indefinido que se antecipa na razão, mas não chega a se concretizar mentalmente).

As próprias maneiras de tocar (*modes de jeu*) por meio de gestos físicos elementares se tornam ferramentas para transformar e transportar matérias sonoras durante a *performance* e contribuem para expressar musicalmente impressões e imagens. Dessa forma, apesar do caráter elementar dos gestos musicais, que possivelmente deram origem a uma determinada maneira de tocar, observamos que esta, vista com maior recuo, pode ser muito mais abrangente, notadamente pelas possibilidades de combinações e desdobramentos, representando assim uma verdadeira potência expressiva.

A capacidade de transitar livremente entre um maior ou menor número de maneiras de tocar torna-se um fator diretamente associado à maior ou menor “área” de uma “superfície expressiva” sobre a qual o *performer* poderá evoluir. Dado que o instrumentista é aqui considerado ao mesmo tempo intérprete e *performer*, quanto mais maneiras de tocar estiverem sob seu domínio, maiores serão os seus recursos expressivos.

Em processos criativos, é comum uma busca por imagens ou elementos indefinidos, porém intuídos e antevistos. Nesses casos, aplica-se um vasto leque de sonoridades de forma que o objetivo buscado possa ser atingido. Para o sucesso desse processo, a quantidade de maneiras de tocar dominadas pelo *performer* é um fator decisivo, e o conhecimento de vários repertórios pode, certamente, ampliar sensivelmente suas possibilidades. É imprescindível poder ir de uma maneira de tocar a outra com facilidade e liberdade, de forma a desenhar com naturalidade expressões no fluir musical. Talvez com surpresa o intérprete descubra, no seu processo de busca, um achado inesperado e maravilhoso, fruto do processo heurístico no qual está profundamente investido, sem excluir as benesses dos erros, movimentos involuntários ou acidentes (algumas vezes bem-vindos).

Uma maneira de tocar pode se associar fortemente a um estilo (por exemplo, o *rasgueado*

como um apelo forte à música flamenca), assim como um gesto elaborado pode contribuir na caracterização de uma idiomática (o *picado* de Paco de Lucia é tão característico que praticamente se tornou sua assinatura). Por outro lado, uma mesma técnica pode ser compartilhada por estilos e gêneros distintos, tendo, em cada um deles, efeitos e resultados diferentes. Conforme o contexto musical, um mesmo gesto físico pode implicar expressões distintas (por exemplo: *notas mudas* características da maneira de tocar violão popular brasileiro, e as mesmas *notas mudas* em um contexto como *A espiral eterna*⁹, de Leo Brouwer. Trinado contínuo de M.D. ornamentando uma suíte de Bach, ou em um contexto textural de *Tellur*, de Tristan Murail. O rasgueado no contexto rítmico de uma *bulleria* do violão flamenco, e o *rasgueado* granular da *Sequenza XI*, de Luciano Berio).

1.4 Sobre a técnica, os gestos e as maneiras de tocar

Entendemos que a técnica integra a sustentação de uma obra em seus aspectos estéticos e estruturais, uma vez que é integrada à composição das bases estabelecidas tanto pelo compositor na sua escrita, quanto pelo instrumentista na sua interpretação e *performance*, ou seja, em seus respectivos processos criativos.

No que diz respeito à interpretação musical, a técnica deve ser pensada e constantemente repensada, revisada e recriada, de maneira a resistir e ter suficiente plasticidade para se adaptar a diferentes situações. Por sua vez, os gestos musicais - físicos e mentais - englobam todas as modificações propostas pelo intérprete e pelo compositor. Essas modificações são frutos da busca pela expressividade na *performance* ou na composição de uma obra. Essa conjunção expressiva suscita uma acomodação técnica e estética que acaba se cristalizando numa maneira de tocar.

Assim, surgem maneiras de tocar a partir de técnicas dedicadas a resultados sonoros específicos. E estas, por força do uso, podem aos poucos se tornar técnicas estabelecidas, sendo em seguida incorporadas ao conjunto de conteúdos programados na formação de novos músicos.

⁹ Gravação dessa obra pelo próprio compositor e extraída de um de seus discos disponível na Internet:

<http://www.youtube.com/watch?v=HWJlo1ZrnKU>

1.5 Conceito de técnica estendida: fundamentação teórica

Técnicas estendidas podem ser compreendidas como técnicas de *performance* não totalmente assimiladas. No campo da técnica instrumental musical, as técnicas estendidas seriam o equivalente ao que são os neologismos no campo da linguagem.

Para o saxofonista e compositor Matthew Burtner¹⁰ (2005):

Técnicas estendidas são técnicas de *performance*. É uma expressão usada em música para descrever maneiras não convencionais, não ortodoxas e não tradicionais de cantar ou tocar, com a intenção de extrair sons ou timbres inusuais do instrumento ou da voz. As técnicas estendidas requerem do *performer* a utilização do instrumento ou da voz de maneiras ainda não estabelecidas. Estas podem desrespeitar algumas normas tradicionais (como a maneira de segurar o instrumento ou de emitir um som vocal, por exemplo); no entanto, devem se adaptar às necessidades musicais e expressivas das mudanças estéticas ou mesmo do desenvolvimento dos instrumentos musicais.¹¹ (BURTNER, 2005)¹².

Segundo o saxofonista Brian Sacawa¹³ (2010):

Técnicas estendidas, como o termo implica, costumam requerer do

¹⁰Matthew Burtner - compositor nascido no Alasca. Especializado em música de câmara, música mista e interação com novas mídias. www.matthewburtner.com

¹¹ "Extended techniques are performance techniques used in music to describe unconventional, unorthodox, or non-traditional techniques of singing, or of playing musical instruments to obtain unusual sounds or instrumental timbres. Extended techniques, as may be inferred, require the performer to use an instrument in a manner outside of traditionally established norms. These norms are apt to change as the needs of music changes and as instruments development."

¹² <http://www.newmusicbox.org/articles/Making-Noise-Extended-Techniques-after-Experimentalism/>

¹³ <http://briansacawa.com/>

instrumentista realizações técnicas fora do seria considerado uma maneira já estabelecida de ampliar ou estender as capacidades sonoras do instrumento. Para citar algumas dessas técnicas, podemos nos referir aos multifônicos (bitones)¹⁴, à respiração circular, aos quartos de tom (*bends* e *scordaturas* microtonais), ao *slap-tonguing* (martelato), aos barulhos das chaves (ou ruídos extraído das cordas), ao *muting* (tocar abafando as cordas com a M.E.), a tocar só com o bocal (pedaço do instrumento desmontado, o que poderia ser equivalente a tocar nas cravelhas ou depois da ponte, em nosso caso), a diversas arcadas (ou maneiras de tocar ainda não estabelecidas), ao *tapping* (martelando ou mesmo explorando percussões), a tocar nas cordas do piano, isso apenas para nomear algumas delas.

As técnicas estendidas como as conhecemos hoje apareceram pela primeira vez na música de concerto no começo do séc. XX - *Tides of Manaunaun* (1915) de Henry Cowell, *Iron Foundry* (1928) de Mosolov, *Ionisation* (1929-31) de Varèse. No entanto, foram realmente experimentadas como um verdadeiro renascimento na década de 1960. Devido ao crescimento da música eletrônica nessa década, compositores (e intérpretes) se confrontaram com a problemática de criar uma ponte entre as sonoridades criadas a partir da transformação sonora no universo eletrônico e os sons acústicos e instrumentais. As técnicas estendidas cumpriram o seu papel, fornecendo essa importante ligação entre os dois universos (eletrônico e instrumental). Enquanto as técnicas estendidas ligadas a essa nova música mista estavam já bastante difundidas, muitas pessoas apontaram a publicação *New Sounds for Woodwind*, no final da década de 1960, como uma importante codificação desses esforços."(SACAWA¹⁵, 2010).

Muitos dos elementos que hoje são considerados como pertencentes a uma técnica tradicional sólida também já foram novidade, tendo somente mais tarde a sua plena aceitação. Ou

¹⁴ Escrevemos entre parênteses o que seria equivalente no violão.

¹⁵ <http://charmcitycurrent.com/sounddirections/category/extended-techniques/>

seja, o estágio de técnica estendida é quase que uma antessala que dá acesso ao ‘hall’ da técnica tradicional, pelo qual passaram os hoje padronizados *pizz Bartók* (quartetos de cordas); a *tambora* (Tarrega, Pujol, Sor, Barrios, entre outros); a preparação de piano inventada por Cage (*Sonatas e Interlúdios*); os *whistle tones*, o *tongue ram* e o *tongue slap* na flauta (Pierre-Yves Artaud ¹⁶, 1980); os sons multifônicos nos instrumentos de sopro (Bruno Bartolozzi, 1982).

Segundo Burtner (2005), no século XVIII, o próprio *crescendo*, chamado de *Mannheimer*, era considerado como uma técnica estendida.

No séc. XVIII o próprio *crescendo*, chamado de *Mannheimer*, era considerado uma técnica estendida para orquestra. O limiar entre estendido e tradicional é então bastante instável, variado e versátil. No entanto, não estamos interessados em definir essa fronteira...

Tais técnicas têm de ser idiomáticas, mas elas não fazem parte do treinamento tradicional. Por que? A resposta pode estar no conceito de unidade da performance da música clássica ocidental e no ideal de uniformidade de timbres e dinâmicas. Essa uniformidade é sustentada por uma noção incompleta de virtuosismo, conceito que geralmente se refere apenas a um controle das alturas aplicado indistintamente para todos os músicos e instrumentos. Técnicas estendidas são intencionalmente “desorganizadas”, explorando aspectos caóticos de instrumentos¹⁷. (BURTNER, 2005).

¹⁶ <http://www.pyartaud.com/VersionFrance.htm>

¹⁷ "In the 18th century, the *crescendo* itself, called a *Mannheimer*, was considered an extended technique for the orchestra. The threshold between extended and traditional techniques is thus fickle. However, we are less interested here with defining this boundary than we are in seeing what lies across it, firmly in the territory of extended techniques. These techniques may be idiomatic for the instrument, but they are not part of standard training. Why? The answer may lie in the concept of unity in Western classical music performance, and the ideal of uniformity in the areas of pitch and dynamics. This uniformity is upheld by the notion of virtuosity, a concept generally referring primarily to dexterity of pitch and applied ubiquitously to all instruments. Extended techniques are messy by design, exploring the chaotic aspects of instruments¹⁷."

As experimentações envolvendo algumas técnicas podem ter passado por várias etapas antes de se estabelecerem definitivamente. José Henrique Padovani¹⁸ (2011) comenta o aparecimento do *strappare* - na obra do compositor renascentista Claudio Monteverdi, que se tornou mais tarde o *pizzicato* e, posteriormente, desdobrou-se em *pizz Bartók*:

Evidentemente, toda prática instrumental sempre suscitou *técnicas estendidas*, resultantes da própria experimentação musical com recursos instrumentais e vocais. No entanto, é possível determinar alguns momentos importantes na maturação do que hoje se compreende pelo termo, principalmente a partir da consolidação da composição instrumental e da notação musical para instrumentos a partir do Renascimento Tardio e do início do século XVII.

Para demonstrar essa associação entre a técnica instrumental e sua extensão, gerada por necessidades expressivas, tomemos aqui como exemplo a escrita para cordas utilizada por Claudio Monteverdi em *Il Combattimento di Tancredi e Clorinda* (1624). Buscando produzir um efeito sonoro que reforçasse o drama da cena operística, Monteverdi pede às cordas (*viola da braccio*) que ataquem repetidamente e com rispidez a mesma nota, dando origem à primeira indicação de *tremolo* que se tem notícia na literatura. Com tal estratégia, o compositor representa o caráter agitado e violento da guerra que tanto caracteriza o *stile concitato* dos *Madrigali guerrieri ed amorosi*, de 1624.

Nessa obra em cujo prefácio o compositor pede aos músicos que toquem os instrumentos “à imitação das paixões do texto”, aparece também a seguinte indicação: “Aqui se deixa o arco e puxa-se as cordas com dois dedos” (parte do *alto secondo*, p.15), de modo a especificar o que viria a se estabelecer tradicionalmente como *pizzicato*. O verbo utilizado pelo compositor é *strappare* – que aqui traduzimos por “puxar”, mas que também pode

¹⁸ José Henrique Padovani (São Paulo 1981) estudou na FEA, em Belo Horizonte, é bacharel em composição pela UFMG, mestre e doutor pela UNICAMP. <http://zepadovani.info/>

significar “rasgar” ou “arrancar”. Pode-se dizer que a técnica indicada é muito próxima daquela que hoje se conhece por *pizzicato Bartók* – recurso que viria a ser utilizado também por Gustav Mahler, no scherzo da sua *7ª Sinfonia*. Embora não relacione a técnica requerida por Monteverdi com aquela consagrada por Béla Bartók, Jack Westrup (1940) ressalta que o *pizzicato* empregado em *Il Combattimento di Tancredi e Clorinda* “deveria soar claramente forte, já que o texto narra como os combatentes se golpeavam, elmo contra elmo, escudo contra escudo” (p. 245).” (PADOVANI, J. H.; FERRAZ, 2011: 12)

Temos aqui um exemplo de associação entre técnica tradicional e estendida, no qual novas maneiras de tocar, suscitadas pelo texto cantado, intensificam a relação dos instrumentos com as vozes. Nesse caso, os violinos não realizam um acompanhamento ou simplesmente um reforço às notas cantadas, mas, em contraponto, uma espécie de cenário sonoro para a canção.

Sendo assim, fez-se necessário o uso estrutural de tais técnicas que aqui não fazem parte do âmbito da ornamentação ou da decoração, mas funcionam como alicerces para o cenário sonoro, no qual o compositor cria texturas para que o texto se acomode e tome vida. Além das novas maneiras de tocar, aparatos composicionais até então inexplorados surgiram por meio da experimentação e do espírito arrojado do compositor.

Maria Onofre (2011), pesquisadora do COMPOMUS19 (UFPB), sob orientação de José Orlando Alves, reforça o caráter das técnicas estendidas como um domínio sonoro se desenvolve por meio de experimentações:

A pesquisa das novas expressões tímbricas resultou, entre outros fatores, na chamada “técnica estendida” instrumental. Essa expressão refere-se ao universo sonoro ampliado, segundo Eliane Tokeshi (2003, p. 52),

¹⁹ Idealizado pelo compositor Eli-Eri Moura, o Laboratório de Composição Musical - COMPOMUS foi oficialmente criado pela Diretoria do Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes (CCHLA) da Universidade Federal da Paraíba (UFPB) em 2002.

compreendendo aspectos não explorados pela técnica tradicional do instrumento. [...] Não só a flauta, mas os demais instrumentos orquestrais passaram por processos de transformação ao longo dos séculos. Assim, associadas a essa evolução na construção dos instrumentos e às experimentações em torno de seu manuseio por meio da cooperação entre compositores e intérpretes, ascendeu, na segunda metade do século XX, o que chamamos de técnicas expandidas.” (ONOFRE, 2011: 38)

Sobre a transformação da técnica na evolução histórica, Padovani e Ferraz (2011) comentam:

[...] tal investigação implica reconhecer as transformações gerais pelas quais os instrumentos e as práticas instrumentais passaram desde o fim do Renascimento até a contemporaneidade. Por outro, torna-se necessário reconhecer que, principalmente a partir das décadas de 1980 e 1990, os computadores passaram a intermediar cada vez mais as práticas musicais, estabelecendo-se como recursos que, ao ampliar e diversificar tanto as técnicas e possibilidades de *performance* do instrumentista quanto a paleta criativa do compositor, podem ser incluídos numa acepção mais ampla do termo ‘técnicas estendidas’. (Ibidem, p. 11-13).

De Onofre a Padovani e Ferraz, observamos que as constantes experimentações em torno dos instrumentos, sua construção e sua utilização no processo histórico como um todo chegam até a atualidade, momento em que também estão incluídos os recursos eletrônicos e computacionais, que consideramos parte do domínio das técnicas estendidas. Contudo, cada vez que uma técnica estendida é retomada para outras aplicações, exige-se uma nova experimentação para a sua adequação. Portanto, as experimentações, além de estarem presentes na origem de uma técnica estendida, também ressurgem na sua reaplicada para ajustá-la expressivamente ao novo contexto. Isso tem permitido que novos elementos sejam aos poucos integrados à *performance* e ao mesmo tempo adaptados e articulados à técnica tradicional.

Em diversas peças do repertório contemporâneo, as técnicas estendidas aparecem ao lado de

técnicas tradicionais, compartilhando uma ideia musical e um processo construtivo. Ambas coexistem, se reforçam e se completam. Isso, sem dúvida, acaba promovendo a integração das técnicas estendidas às técnicas tradicionais ou a hibridização de diferentes elementos técnicos. Ou seja, técnicas estendidas ou expandidas podem surgir de mescla, junção, integração ou hibridização de dois ou mais elementos da técnica tradicional ou de maneiras de tocar, como, por exemplo: *sul ponticello/sul tasto*, *tambora/pizzicato*, *tremollo/rasgueado*, harmônicos/*martellatos* e muitas outras combinações possíveis.

Padovani e Ferraz (2011) apontam relações entre técnicas estendidas e criação musical:

Tradicionalmente associada às técnicas de *performance* instrumental, a expressão **técnica estendida** [grifo nosso] se tornou comum no meio musical a partir da segunda metade do século XX, referindo-se aos modos de tocar um instrumento ou utilizar a voz que fogem dos padrões estabelecidos principalmente no período clássico-romântico. Porém, em um contexto mais amplo, percebe-se que em várias épocas a experimentação de técnicas instrumentais e vocais e a busca por novos recursos expressivos resultaram em técnicas estendidas. Nessa acepção, pode-se dizer que técnica estendida equivale a uma técnica não usual: maneira de tocar ou cantar que explora possibilidades instrumentais, gestuais e sonoras pouco utilizadas em determinado contexto histórico, estético e cultural. (PADOVANI, J. H.; FERRAZ, S. 2011).

O *pizz. Bartók* aparece em diversas peças para violão, como, por exemplo, na *Paisaje Cubano con Lluvia*²⁰, de Leo Brouwer, para quarteto de violões. De efeito deslumbrante, multiplicado pela simultaneidade de diferentes seções de ritmos irregulares, improvisados e sobrepostos, essa passagem nos remete a uma súbita paisagem sonora de chuva de granizo. O elo entre o *pizz.* tradicional e o *pizz. Bartók* (assim como o elo entre diversas técnicas estendidas e tradicionais) é cada vez mais recorrente desde *La Espiral Eterna*, do mesmo autor, peça

²⁰ Construção da mentira em *Paisaje Cubano con Lluvia*, de Leo Brouwer: uma análise semiótica - Sidney Molina. (p. 136-137).

emblemática do repertório violonístico. Nesse caso, um som breve e de altura indeterminada, produzido pela raspagem da unha do polegar na corda, antecede ao *pizz. Bartók*. Dessa maneira, o gesto físico de realizar o *pizz. Bartók* é desconstruído em uma espécie de *time stretching*, que passa lentamente pelo momento do contato da unha com a corda até esta ricochetear contra o espelho, ataque percussão-altura próprio *pizz. Bartók*.

Segundo Monteiro e Tokeshi (2003), a simultaneidade de vários efeitos considerados tradicionais podem gerar novos recursos de técnica estendida, ou seja, novas maneiras de tocar podem ser implementadas a partir da combinação, integração, articulação e associação de procedimentos já estabelecidos.

Para o compositor Jorge Antunes, as técnicas estendidas são “maneiras novas e não convencionais de excitar a fonte sonora” (ANTUNES, 2004: 10) que se efetivam apenas quando controladas adequadamente pelo intérprete na sua *performance* e pelo compositor na sua escrita.

A respeito da descoberta de novas técnicas de tocar, o compositor David Hahn ²¹ (1956) ressalta:

Para descobrir técnicas estendidas, os compositores e intérpretes precisam explorar o instrumento como um todo, e não considerar apenas a maneira como ele é comumente tocado. Assim, encontram lugares inusitados onde sons podem ser produzidos com os dedos ou diversos objetos. Como podemos ver, esses sons são normalmente efeitos acústicos inseridos em peças para dar-lhes um colorido específico²². (Hahn, David 2005).

Isso está de acordo com o comentário de Fernando Cury²³ (2006) sobre o *Percussion study I*,

²¹ <http://www.davidhahnonline.com>

²² "To discover these extended techniques, composers look at the entire instrument-not only the way it is commonly played-to find places where sounds can be produced with the fingers and various other objects. As we shall see these sounds are often aural effects inserted into a piece for specific color."

²³ Fernando Cury é formado pela UNIRIOe pela UNESA. mestre em violão pela UFRJ. aprovado em segundo lugar para professor da universidade estadual de londrina. tocou em master class para Roland Dyens, Anielo Desiderio, Fábio Zanon entre outros. <http://www.youtube.com/watch?v=vQ4zE9DsxNc>

de Kampela, quando afirma que pela *extended technique* o instrumento musical é considerado um corpo sonoro susceptível de ser manipulado para se extrair a maior quantidade de sonoridades possíveis, obtendo assim uma gama de sons muito mais ampla que aquelas produzidas pelas técnicas tradicionais do instrumento.

A tendência à expansão do material sonoro é reforçada por Burtner (2005):

A exploração das técnicas estendidas durante as décadas de 1960 e 1970 se assemelha a uma corrida individual de cada compositor - e em alguns casos, a cada composição específica -, que audaciosamente experimenta novas técnicas de produção sonora. A procura por sonoridades estendidas (*expanded musical color pallet*) leva compositores e *performers* a descobrir e ampliar com criatividade técnicas de *performance*²⁵. (BURTNER, *ibid*).

Burtner também chama a atenção para o fato de que na medida em que nos aproximamos radicalmente dos limites das técnicas estendidas, o instrumento acaba emanando suas qualidades características mais profundas:

Quanto mais nos aproximamos dos limites das técnicas estendidas, encontramos recursos que personalizam ainda mais o instrumento, realçando qualidades únicas ainda inexploradas²⁶. (BURTNER, 2005)

Isso está em consonância com o pensamento do violonista Mario da Silva²⁷ (2011), para

²⁵ “The exploration of extended techniques in the 1960s and ’70s resembles a land rush with each composer, and in some cases each composition, boldly experimenting with some new technique of instrumental sound production. The desire for an expanded musical color pallet led composers and performers to discover increasingly creative performance techniques.”

²⁶ “Thus we arrive at the fundamental strength and limitation of extended techniques: these resources personalize the instrument, drawing out its unique qualities.”

²⁷ Violonista clássico, professor da Embap (1991) e Doutor em música pela Unicamp. Dedicou-se principalmente à música contemporânea brasileira para violão, com apresentações pelo Brasil. É coordenador do Simpósio Acadêmico de Violão da Embap (2007-2011), coorganizado pelo Goethe Institut.

quem o violão expandido²⁸ é uma maneira única de afirmação dos timbres e das cores característicos desse instrumento, pois os coloridos assim obtidos não podem ser produzidos por nenhum outro. O autor levanta a possibilidade de entendermos e ampliarmos tais procedimentos também a uma extensão cênica, envolvendo a *performance* de uma maneira geral. A fluência gestual nas técnicas estendidas contribuiria assim para uma *performance* precisa e clara, potencializando a mensagem sonora.

O compositor, violonista e cantor Arthur Kampela²⁹ lança mão dessa extensão total - técnica sonora e cênica - em seus *Percussion studys* (tradução para o título original em português “*Danças Percussivas*”), série consagrada e interpretada por violonistas em todo o mundo, dentre eles Pablo Marquez, Remy Joussetme, Marlon Titre, Ivá Trinidad Sánchez, Anton Glushkin, e também os brasileiros, Daniel Vargas, Fernando Cury, Maxwell Alves de Oliveira, entre outros jovens instrumentistas, além de, evidentemente, Mario da Silva.

Essa série das Danças Percussivas ou *Percussion Studies*, como o nome indica, é um caminho para estender a gama de sons encontrados no instrumento, incorporando sons percussivos e efeitos ruidosos idiomáticos. Essa ideia normalmente incomoda os puristas, que consideram essa inserção inaceitável e indesejável, pois explora radicalmente limites do que é considerado, via de regra, uma maneira de tocar aceita e compatível com o instrumento em questão e sua própria construção, referindo-se à luteria

²⁸ Termo que o autor prefere adotar para designar o conjunto: instrumento e recursos técnicos inovados.

²⁹ Arthur Kampela (Rio de Janeiro, 1960) - compositor e violonista virtuoso e reconhecido internacionalmente. Ganhador de diversos prêmios (DAAD, Koussevitzky Prize, Fromm Foundation Prize, entre outros.). Kampela desconstruiu radicalmente a música popular brasileira com interferências de vanguarda. Sua obra erudita é tocada nos grandes centros da música contemporânea, como *Darmstadt* (“...B...”), *Ultraschall Festival Berlim* (“Antropofagia”), etc. Criou uma técnica completamente nova para o violão, denominada *Tapping Technique* e a estendeu a diversos instrumentos acústicos (“Uma Faca Só Lâmina” para quarteto de cordas: <http://www.youtube.com/watch?v=LT4Lqd1rZ5Q>). Doutor em composição pela Columbia University, tendo sido orientado por Mario Davidowsky e Fred Lerdahl. Estudou também composição com Ursula Mamlok e com o compositor britânico, Brian Ferneyhough. No Brasil, estudou com Hans-Joachim Koellreutter. www.kampela.com

tradicional. A própria ideia de instrumento perfeito é, o meu ver, equivocada. Para mim, nada é definitivo ou terminado ou gratuito. Todas as coisas estão em um estado de incompletude, independente do grau de funcionalidade que exibem. Portanto, as Danças Percussivas confrontam-se com uma questão para além da propriamente composicional, mas do instrumento propiciar tais pontos de vista por meio de seus próprios sons, como se mais importante que expor a composição fosse reexpor o instrumento a fim de despertar a percepção de seu torpor, suas expectativas e suas repetições. De novo, nada deve ser feito de forma gratuita!³⁰ (KAMPELA apud MARLON, Titre³¹. 2009).

Nessa série de obras (*Percussion studies, I a V*), a cada peça Kampela vai introduzindo elementos de sua *tapping technique* (um conglomerado de maneiras de tocar inventadas por ele) de forma evolutiva, definindo novas possibilidades técnicas para instrumentos de cordas pinçadas. Sobre o *Percussion study V* (2007), para viola, tocada *à la chitarra* pelo violonista, Kampela esclarece:

O *insight* desta peça segue a trajetória de "Exoeskeleton", na qual eu exportei a técnica do violonista, isto é, transporte o violonista para a viola. Esse "curto circuito" desta vez é prolongado no final da peça, onde permito que o instrumentista continue tocando sem o instrumento enquanto o *tape* continua.

³⁰ "The percussion studies series as the name indicates, is a way to extend the gamut of sounds found in a traditional instrument incorporating percussive and noise oriented effects/objects to the palette of its possible, known or expected, sounds. The idea of a composer tweaking the traditional way an instrument is normally approached or played seems to disturb the purists. For in their view it "desecrates" modes of playing compatible to the very construction of the instrument. The very idea of a perfect instrument is an equivocation in terms. For me nothing is finite or taken for granted. All things are evolving somehow, in a state of incompleteness, independent of the degree of functionality they exhibit. Therefore, the percussion studies, strive to question not only specific compositional views, but also the very instrument that propels those views, their sounds. As if, prior to exposing the music, you have to re-expose the instrument in order to awaken perception of its slumber, its expectancies, and its repetitions. Again, nothing should be taken for granted!"

³¹ Para *release* do violonista Marlon Titre acesse: http://www.marlontitre.com/en_bio.php

O "desaparecimento" final do instrumento do *performer* em frente à plateia o ressignifica. A plateia é subitamente confrontada com um especialista cujo "instrumento desaparecido" o expõe em uma "nudez" momentânea, como um frágil "cantor" de sua canção interior... Isso é para mim um *insight* sobre a própria condição daquele que faz música. Somos entidades sonoras, seres vibratórios: não somos necessariamente definidos pelos limites de nossos instrumentos! Em desaparecendo o instrumento ao final da peça, surge em primeiro plano a condição humana³².(KAMPELA, Arthur apud TITRE, Marlon. 2009.)

No *Percussion study V*, o instrumentista toca enquanto sons eletrônicos pré-gravados fazem sombras transformadas de sua própria interpretação. Em um efeito cênico ao final da obra, o instrumentista se vê desprovido de um instrumento que soe, como se estivesse nu, dono apenas de seu gesto mental e de sua condição humana. Seus gestos físicos já não servem para mais nada. (SILVA, 2010)

Segundo Rael B. G. Toffolo³³ (1976), o desenvolvimento e o aprimoramento de técnicas

³² "This piece's insight follows the trajectory of "Exoskeleton" where I "exported" the guitarist to play the viola, leaving the guitar behind. This perceptive "short circuit" is prolonged this time when, by the very end of this piece, I allow for the guitarist to keep playing without the instrument through pure mimicry, while the tape keeps going. The final "disappearance" of the interpreter's instrument, sends a sign to the audience that is suddenly confronted with a specialist whose vanished instrument exposes him momentarily "naked," as a fragile "singer" of his own inner tune... This is for me, the ultimate insight on to the very condition of music and musicians. We are sonic entities, "vibratory beings," not necessarily defined by the constraints of our instrument! Having the instrument disappear at the end of the piece, like magic, foregrounds the musician's human condition."

³³ Bacharel em Música com Habilitação em Composição e Regência pela Universidade Estadual Paulista (UNESP) tendo estudado com Edson S. Zampronha e Flo Menezes Filho. Mestre em Musicologia pela Universidade Estadual Paulista (UNESP) com pesquisa na área de Epistemologia e Práxis do Processo Criativo em Música. Atua como pesquisador nas áreas de cognição musical, rede neurais artificiais aplicadas à percepção auditiva, Psicologia Ecológica e historiografia Musical. Como compositor dedica-se à música instrumental, mista e eletroacústica com obras premiadas no Ogólnopolski Osrodek Sztuki dla Dzieci i Młodzieży - Polônia, no Concurso nacional Rítmo e Som, no 1st. International Electroacoustic Composition e no Prêmio Funarte de Composição Clássica 2010.
<http://maringa.academia.edu/RaelToffolo>

estendidas estão intimamente relacionados à interação colaborativa entre compositor e instrumentista:

“...essa cooperação sempre existiu em inúmeros momentos da história da música. Porém, ao considerarmos a técnica estendida a partir do século XX, casos como a cooperação entre Berio e os músicos para os quais foram escritas suas *Sequenzas* são notórios.”

Como afirma Berio (1981):

“A minha primeira Sequenza para flauta foi composta em 1958 para “a flauta” de Severino Gazzeloni (...), assim como não foi por acaso que encontrei a harpa de Francis Pierre e, menos ainda, a voz de Cathy Berberian” (BERIO, 1981: 76).”

Segundo Alexandre Ficagna (2009), diversas técnicas surgiram no intuito de integrar processo composicional e timbre à noção de escritura, em especial aquelas desenvolvidas pela chamada “música espectral”, por meio das influências de técnicas eletroacústicas transpostas para a escrita instrumental. Percebe-se assim que uma necessidade musical pode suscitar uma busca de uma nova maneira de tocar para poder contemplar um projeto de obra.

Sobre sua obra *De Tinnitus*, Silvio Ferraz ³⁴ (2007) explica como as técnicas estendidas transformam a sonoridade tradicional, realçando percursos sonoros cíclicos que evidenciam a

³⁴ Silvio Ferraz é um dos mais talentosos compositores de sua geração. A estruturação às vezes complexa de suas obras não impede um resultado transparente. Com uma produção de música de câmara bastante significativa, iniciou seus trabalhos eletroacústicos em meados da década de 90, a partir do contato com o Laboratório de Linguagens Sonoras, LLS, do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Semiótica da PUC/SP. O LLS - que viria a ser coordenado por Silvio Ferraz ao lado de Fernando Iazzetta - tornou-se um espaço de experimentação e troca de idéias bastante importante em São Paulo, unindo o trabalho de criação em estúdio com o processo de reflexão teórica acerca das práticas eletroacústicas. Embora tenha feito algumas peças para teipe-solo, tem-se dedicado à práticas de improvisação e processamento em tempo real, utilizando-se do ambiente de programação MAX/MSP. Desse trabalho em que pesquisa e criação caminham lado a lado, emergiu uma produção das mais significativas da música eletroacústica brasileira. Para mais informações acesse: http://www.iar.unicamp.br/docentes/silvio_ferraz/index.htm

passagem da sonoridade tradicional às sonoridades estendidas com alturas menos definidas (passagem de arco *ordinário* a *écrasé*, do som de flauta ordinário a *éólico*, como um processo invertido de síntese subtrativa com a inclusão gradual de coeficientes de ruído).

Nessa escrita cíclica entre sons tonais e ruídos, compreendendo técnicas tradicionais e estendidas, podemos citar *Ladainha* (2009), de Silvio Ferraz, para violão solo³⁵, na qual o compositor articula ponteados tonais emaranhados a outros ciclos de percussão no tampo do instrumento (acordes densos / *pizz. Bartók* / *clusters* / uníssonos microtonais). Sobre essa peça, Ferraz afirma:

“Existem dois tempos que andam em paralelo. O tempo das melodias longas, tempo lento, piano ou pianíssimo, tempo de um lamento. E há o tempo das trovoadas, das portas que se fecham e das cadeiras arrastadas: acordes, *pizz. Bartók* e fortes súbitos em movimentos mais rápidos, aflitos, angustiados e tensos que invadem o curso livre do choramingo de velhinhas entoando suas ladainhas”. (FERRAZ, 2009).

Em crítica a um concerto do *Arditti Quartet*³⁶, o jornalista e editor Gavin Dixon³⁷ salienta a importância do manejo das técnicas estendidas aliado a uma interpretação fiel e criativa das obras para quarteto de cordas de Helmut Lachenmann:

Lachenmann é o avô das técnicas estendidas, e a produção da maior parte dos sons em suas obras é fruto do uso não convencional do instrumental escolhido. Felizmente, o *Arditti Quartet* tem a medida dessa música. A *expertise* demonstrada neste concerto demonstra muitos anos de engajamento com o trabalho desse compositor. Eles têm as técnicas estendidas em si como

³⁵ Composição dedicada a Daniel Murray.

³⁶ O *Arditti Quartet*, quarteto de cordas, tem mais de 190 CD's gravados. Quarteto com mais de 30 anos de existência alcançou reputação internacional dedica-se em especial a música do séc. XX e XXI acumulando uma série de estréias e primeiras gravações de importantes compositores. Para mais informações acesse:
<http://www.ownvoice.com/arditti quartet/biography.htm>

³⁷ <http://www.gavindixon.info>

se fossem sua segunda natureza. Para dar uma ideia do que estamos falando, no concerto ouvimos: a parte de trás do violino sendo tocada com o arco, as cravelhas e a ponte do violoncelo, as cordas do violino sendo tocadas com o tensor do arco... uma lista que parece infinita. A coerência dessas *performances* está no fato de que os *performers* não trataram nenhuma dessas técnicas como se elas fossem não usuais. E para Lachenmann elas não são; elas são a base de sua estética³⁸. " (DIXON, 2010)³⁹.

Destacamos, de Lachenmann, *Salut für Caudwell, music for two guitarists* (1977), peça ainda pouco tocada, por revelar, através de combinações de diferentes técnicas estendidas, combinações inusitadas de sons para dois violões.

O crítico Alex Ross⁴⁰ (2009) cita Lachemann: “Minha música diz respeito a uma negação rigidamente construída” (ROSS, 2009: 553). E faz comentários sobre sua música e as técnicas estendidas por ele aplicadas:

“Instrumentos familiares são obrigados a produzir sons não familiares - flautas são sopradas sem bocais, violoncelos são tocados com o arco no braço do instrumento ou na caixa de ressonância, pedais de piano se tornam instrumentos.” (ROSS, 2009: 553).

³⁸ “Lachenmann is the godfather of extended performance techniques, and the production of almost every sound in his works is the result of an instrument being used in an unusual way. Fortunately, the Arditti Quartet have the measure of this music. The expertise they brought to the first concert, spoke of many years of deep engagement with the composer's work. They take on the extended techniques as if they were second nature. To give an idea of the sort of thing we are talking about, the concert featured: the back of a violin being played with the bow, bowing the tail piece, the head, the pegs and the bridge of the cello, plucking violin strings with the tensioning nut of the bow...the list is seemingly endless. But the coherency of these performances lay in the fact that the performers didn't treat any of the techniques as if they were unusual, and for Lachenmann they are not, they are the basis of his aesthetic.”

³⁹ Artigo de Gavin Dixon disponível em: <http://orpheuscomplex.blogspot.com.br/2010/10/helmut-lachenmann-chamber-music-day-geh.html>

⁴⁰ Alex Ross é crítico musical do *The New Yorker* desde 1996. Para mais informações acesse: <http://www.therestisnoise.com/2004/04/alex-ross.html>

Entendemos que controlar essa “estranheza” significa dominar as técnicas, tanto tradicionais quanto estendidas, necessárias para tocar essa música. Sem isso, o que é interessante na partitura pode soar mal, estranho e fora de contexto. Sendo assim, essa pode ser uma preocupação tanto do intérprete quanto do compositor.

Maria Onofre (2012) escreve sobre seu objeto de estudo:

“[As obras] para flauta solo de Sciarrino⁴¹ [são compostas] quase que exclusivamente com técnicas expandidas, mas é relevante ressaltar que o compositor não faz uso de tais recursos apenas como mero floreio, ornamento ou aparelhamento da música, mas como uma busca de novos campos expressivos que representem os conceitos perceptivos idealizados por ele [...]”. (ONOFRE, 2012: 42).

Segue Kampela (2012), por meio de correspondência eletrônica, reforçando sua convicção no aspecto estrutural do uso de tais técnicas:

“Quanto às *extended techniques*: elas têm que ter SEMPRE uma razão funcional para estar numa composição. Assim, muita gente faz uso sem ligar as coisas, e no final tudo parece meio arbitrário [...] Eles (os efeitos) têm de ser parte de uma estrutura e ter sua presença justificada.” (KAMPELA, Arthur. E-mail de 20 de agosto de 2012).

Pedro Bitencourt⁴² (2009) destaca o saxofonista francês Daniel Kientzy⁴³, que, por influência dos sons eletrônicos, começou suas pesquisas de novas maneiras de tocar, que resultaram em explorações no saxofone inspiradas na grande variedade de sons produzidos eletronicamente desde o início da década de 1980, sobretudo na música *pop*, na qual a originalidade do som era tão prezada que cada grupo, e por vezes cada músico, tinha seu próprio “som” característico. Isso mostra como a criatividade de um instrumentista pode ser canalizada para criar novas maneiras de

⁴¹ Salvatore Sciarrino (Palermo, 1947). <http://www.salvatoresciarrino.eu>

⁴² Pedro Bittencourt (Rio de Janeiro, 1975) é saxofonista, professor e pesquisador dedicado à música de concerto e à música contemporânea. <http://www.pedrobittencourt.info>

⁴³ <http://www.kientzy.org/fr/a-bio.html>

tocar numa exploração própria e ser potencializada em novas interpretações e novas composições.⁴⁴

Segundo Tofollo (2004), o trabalho diário de investigação das possibilidades sonoras do próprio instrumento é propício para o desenvolvimento de técnicas estendidas. É o instrumentista que tem o domínio completo das possibilidades instrumentais e o conhecimento para desenvolver novas possibilidades. Algumas extensões técnicas não seriam possíveis se o compositor não tivesse intimidade suficiente com o instrumento ou não tivesse a colaboração de um instrumentista.

Na obra *Aventures* (1962), de Ligeti⁴⁵, para três vozes e sete instrumentos, temos um exemplo claro de notação para o uso sistemático de técnicas estendidas em prol de uma estética e de um resultado sonoro pretendido. Sobre *Atmosferas* (1961), para orquestra, também de Ligeti, Tristan Murail⁴⁶ declarou (1992: 58):

“É evidente que não teríamos *Atmosferas*, de Ligeti, sem o desenvolvimento das músicas em fita magnética.”
(FICAGNA, 2009: 6).

Bruno Bartolozzi, pioneiro na sistematização de técnicas estendidas, adverte adverte em *New sounds for woodwinds*: “Meu tratado é dirigido, mais do que a principiantes, a instrumentistas adiantados, com bom domínio das técnicas tradicionais.”⁴⁸ Segundo Bartolozzi “É fato que verdadeiras conquistas instrumentais nunca foram fruto de uma concepção abstrata, mas de laboriosa experiência direta” (*toilsome direct experience*). Acrescenta ainda que “a evolução do instrumento musical sempre aconteceu por meio de colaboração mútua entre compositores e *performers*...”

Valentina Daldegan⁴⁷ (2009) comenta essa obra de Bartolozzi:

⁴⁴ Revista eletrônica de musicologia Volume XII – Março de 2009. <http://www.rem.ufpr.br>

⁴⁵ György Sándor Ligeti (Dicsőszentmárton, 1923 — Viena, 2006). <http://www.gyorgy-ligeti.com/>

⁴⁶ Tristan Murail (Les Havre, 1947). <http://www.tristanmurail.com/en/>

⁴⁷ Mestre em Música pela Universidade Federal do Paraná, com pesquisa sobre Técnicas Estendidas e Música Contemporânea no Ensino de Flauta Transversal para Crianças Iniciantes. Graduada no Curso Superior de Instrumento - flauta transversal, pela Escola de Música e Belas Artes do Paraná (1993) e Licenciada em Letras -

Este livro é amplamente usado por compositores como fonte de consulta por apresentar tabelas bastante completas das possibilidades ‘estendidas’ do instrumento. É dividido em duas grandes partes: tabela geral de posições e classificação tímbrica dos sons, alterações de quartos de tom, diversidade tímbrica de um mesmo som, tratamento do som por meio do controle do lábio e ‘efeitos especiais’; e tabela dos acordes de timbres homogêneos e heterogêneos (multifônicos). As instruções para a produção dos sons não são muito elucidativas, e o método parece mesmo dirigido a quem já tem domínio de técnicas estendidas.(DALDEGAN, 2009: 14)

Até o presente momento o material de ensino relacionado a técnicas estendidas é escasso e limita-se a obras dificilmente acessíveis a estudantes e crianças em processo de musicalização⁴⁸. Desconhecemos a existência de um método para violão, de fácil acesso a todos os níveis técnicos e que explique, exemplifique e proponha objetivamente exercícios com técnicas estendidas aliadas à técnica tradicional, seja por meio de exemplos ou de “estudos simples”⁴⁹.

Inglês, pela Universidade Federal do Paraná (1997).

<http://buscatextual.cnpq.br/buscatextual/visualizacv.do?id=K4265248P0>

⁴⁸ Importante citar aqui o trabalho realizado pela Profa. Teca Alencar Brito. Discípula de Koellreutter, Teca realiza jogos sonoros e atividades em que, por meio da improvisação, as crianças descobrem o mundo dos sons e da interpretação de gestos e mensagens sonoras, sejam elas do mundo interior, do exterior ou da conversa entre ambos. Sob sua batuta, os alunos podem se expressar através da própria voz, dos sons do corpo e de instrumentos diversos espalhados pela sala até que escolha o seu preferido. Nesse momento de escolha de um instrumento, acreditamos que seria interessante apreender as diversas técnicas estendidas aliadas à técnica tradicional, de maneira que os movimentos se ajudassem: o ligado de M.E. e o *martelatto*, pequenas peças com *muted notes* alternadas a notas naturais, etc. Dessa maneira, tais procedimentos não se tornariam posteriormente estranhos ao vocabulário musical, seja formando um músico profissional ou uma pessoa apta a entender sons e a se expressar ou não através deles.

⁴⁹ Refirimo-nos aqui a algo como o *Estudos Sencillos*, de Leo Brouwer, acessíveis aos iniciantes no instrumento e musicalmente fantásticos. Brouwer escolhe, para cada estudo, no máximo dois ou três elementos musicais e técnicos específicos, como: I- baixo cantado/ pestana, II- coral/ aberturas, III- rítmica precisa/tremollos e arpejos.

Citando o violoncelista Fabio Presgrave⁵⁰ (2008):

Ao analisarmos o currículo das escolas brasileiras, observamos que grande parte dos alunos conclui um curso de Bacharelado sem ter ao menos lido uma peça escrita a partir de 1950. As vantagens de se estudar peças provenientes desse tipo de repertório seriam muitas. Citamos algumas: 1 – O músico que sabe tocar e ouvir quartos de tom, tem a sensibilidade aguçada para a afinação; 2 – Aquele que lê e executa bem ritmos complexos, dificilmente cometerá falhas básicas de leitura que são constatadas em todo meio profissional brasileiro, como confundir ritmos pontuados com tercinas, por exemplo; 3 – Observar os pedidos mais específicos dos compositores quanto à forma de tocar (ex: sul tasto, ponticello, pizzicato Bartok) amplia a exigência auditiva em todo tipo de repertório; 4 – O contato com peças excelentes que têm sido escritas, que muitas vezes são desconhecidas pela maior parte dos intérpretes, fazendo assim com que o aluno trabalhe em fase com o tempo atual. (PRESGRAVE, 2008: 2).

Nesse sentido, o flautista e compositor Mikhail Malt⁵¹, coordenador pedagógico do IRCAM – *Institut de Recherche et Coordination Acoustique/Musique*⁵², compôs por encomenda do *Conservatoire de Bagnolet* a peça *Cinquième contemplation - pour guitare et électronique* (2003)

⁵⁰ Nascido no Rio de Janeiro, Fabio Presgrave iniciou seus estudos com o professor Fernando Bru e aperfeiçoou-se com o professor Alceu Reis. Foi membro integrante do grupo Rio Cello Ensemble com o qual realizou tournées pela Inglaterra, França, Portugal, Argentina e Brasil. Graduou-se pela Juilliard School of Music na classe de Harvey Shapiro e Ardyth Alton, de quem foi assistente entre 1997 e 1999. Atualmente está concluindo seu mestrado na Juilliard na classe do Professor Joel Krosnick, com bolsa da Fundação Vitae. Sua agenda de concertos para o ano 2002 inclui recitais em Nova York, Boston, São Paulo, Luxemburgo e Paris.

⁵¹ Mikhail Malt, compositor e flautista. Coordenador pedagógico do IRCAM.

<http://www.geocities.ws/megamegafone/entrevistas/malt.html>

⁵² <http://www.ircam.fr>

como uma obra didática para violão e *live electronics*⁵³ fazendo uso de técnicas estendidas.

Essa atitude louvável do compositor Malt é também compartilhada pelo trompista Douglas Hill, autor de *Extended Techniques for the horn*. Hill acredita que a familiaridade das novas gerações com a maleabilidade e a versatilidade técnica da trompa – instrumento que, como o violão, costuma ‘amedrontar’ os compositores – pode viabilizar novas obras para o instrumento e um retorno da parceria entre compositores e trompistas, que, segundo o autor, havia sido de certa maneira abandonada. Para o autor, tal abandono teria ocorrido por responsabilidade dos próprios trompistas, que tiveram dificuldade em se adequar tecnicamente às novas demandas sonoras, o que causou, de forma generalizada, uma falta de confiabilidade por parte dos compositores em relação ao instrumento. Percebemos assim que quanto mais desinformados forem os instrumentistas, menos interessante se torna o seu instrumento para novas escritas. E, por sua vez, quanto mais desinformados forem os compositores em relação às técnicas instrumentais, menos interessante se tornará a sua música.

De acordo com Carine Levine⁵⁴ e Christina Mitropoulos-Bott, autoras de *The techniques of flute playing* (2002), no século XX, a chamada flauta moderna

emancipou-se visivelmente como instrumento de múltiplas possibilidades sonoras⁵⁵ (LEVINE; MITROPOULOS, 2002: 11).

⁵³ A peça toma o segundo (60 bpm) como andamento. Primeiramente preparamos a parte instrumental e escutamos separadamente a pista de áudio. Em um segundo momento, treinamos sobre uma pista de áudio fornecida pelo compositor, já com o metrônomo. Em um terceiro momento passamos a estudar com a segunda pista de áudio fornecida ao intérprete sem o click do metrônomo. Nesse momento percebemos que todos os diálogos e encaixes existentes entre pista e instrumento já são velhos conhecidos, de maneira que não se faz necessário o uso de um cronômetro ou algo do tipo. Nesse ponto começa a interpretação e a finalização desse estudo por onde se torna possível, por exemplo, uma primeira relação com algo que a princípio não fazia parte do nosso repertório. Acreditamos que esse tipo de iniciativa, que neste caso exemplifica a relação entre instrumento e eletrônica venha a ser importante para a difusão, generalização e assimilação das técnicas estendidas.

⁵⁴ Carine Levine - flautista americana formada pela *University of Cincinnati*. <http://www.carinlevine.de/>

⁵⁵ Pode-se dizer que o mesmo aconteceu com o violão, que certamente ressurgiu na música de concerto com Andrés Segovia e suas parcerias com compositores, suas transcrições e suas próprias composições para o instrumento,

Segundo Onofre:

[...] As composições para flauta solo de Salvatore Sciarrino inovaram em termos de possibilidades tímbricas realizadas por meio das diversas técnicas expandidas, algumas das quais fruto da cooperação entre o compositor e o flautista Roberto Fabbricciani. (ONOFRE, 2012: 42).

A relação colaborativa entre compositor e instrumentista propicia a efetivação de um processo heurístico, enriquecendo a invenção musical. Na medida em que surgem os achados nas atividades experimentais, as ideias musicais podem ser implementadas tanto na composição da obra quanto no desempenho do intérprete. Tem-se então, nesse caso, um desenvolvimento técnico produto de uma colaboração estreita entre compositor e intérprete, aliando técnica instrumental e escrita musical. Em *In Harmonica* (2009), para violão e sons pré-gravados de Sergio Kafejian⁵⁶, o *performer* prepara a gravação de improvisações ao violão sobre materiais sonoros definidos pelo compositor como parte eletrônica da obra, sobre a qual tocará ao vivo. Nesse caso o *performer* está fortemente integrado ao processo criativo da obra⁵⁷.

além de, evidentemente, sua atividade didática e suas preciosas gravações que ajudaram a difundir suas maneiras de tocar e sua visão da música.

⁵⁶ Compositor e instrumentista, trabalha com pesquisas sobre paisagens sonoras aliadas a ferramentas de análise e manipulação através de programas de computador. Sua produção envolve obras e instalações eletroacústicas, peças instrumentais e orquestrais, além de projetos artístico-pedagógicos voltados para a música dos séculos XX e XXI. É Mestre pela Brunel University (Londres) e atualmente segue Doutorado na Unesp. Entre suas premiações destacam-se Festival Internacional de Música Eletroacústica de Bourges (França, 1998 e 2008), Gilberto Mendes de Composição Orquestral (São Paulo, 2008), Bolsa Criação (Funarte, 2009) e Interações Estéticas (SP, 2009).

⁵⁷ Esta peça, no ano seguinte de sua gravação, foi premiada no 35º Concurso Internacional de Música e Arte Sonora Eletroacústica de Bourges, França.

Conforme nota do compositor:

..construída com sons provenientes do violão, *In Harmonica* explora universos distintos, como o do ruído e o das harmonias, bem como a transição entre eles. Como num frequente nascimento do som, às vezes na parte eletrônica, outras vezes no violão, esse processo cria um único texto a duas vozes e uma confluência desses dois universos. (KAFEJIAN, 2009).

2 FERRAMENTAS E METODOLOGIAS UTILIZADAS PARA ANÁLISE MUSICAL DO PONTO DE VISTA DAS TÉCNICAS INSTRUMENTAIS EMPREGADAS.

Analisaremos, a partir daqui e sob o ponto de vista das técnicas instrumentais empregadas, os "Estudos sobre maneiras de tocar I, II, III". Esses estudos foram criados durante nossa pesquisa como uma forma experimental de investigação das técnicas estendidas contidas em possíveis hibridizações de maneiras de tocar.

São eles:

I - "...sobre arpejos e notas mudas..."

II - "...sobre tremollos e rasgueados..."

III - "...sobre harmônicos e martellatos..."

Para tal, utilizaremos as ferramentas e metodologias descritas nos itens abaixo e, a cada estudo, realizaremos:

- 1- Apresentação analítica,
- 2- Uma listagem dos elementos técnicos e das maneiras de tocar utilizados.
- 3- Uma análise escrita e audiovisual dos movimentos e sensações dos movimentos realizados.

IMPORTANTE! - AVISO AO LEITOR:

1- Caso esteja lendo a versão impressa, favor acessar o DVD anexo para visualizar os trechos deste trabalho concebidos em suporte audiovisual. A partir daqui, a leitura desvincilhada dos vídeos se torna indesejada, pois o conteúdo do material audiovisual é imprescindível para o acompanhamento das ideias e do discurso aqui adotado.

2- Utilizamos algumas expressões inventadas ou de procedência incerta para tentar descrever algumas sensações do interior do movimento do intérprete. Essas expressões acabam se tornando fundamentais para o ensino de determinados gestos, mesmo quando estes são mutáveis e adaptáveis a diferentes situações e interlocutores, cuja totalidade não pode ser abarcada aqui. Sendo assim, optamos pelo uso de palavras que descrevem sensações mais genéricas para atender a um maior número de interlocutores.

Caso tenha dificuldade em compreender alguns desses termos ou necessite de uma descrição mais detalhada, consulte o glossário anexo.

2.1 Definição das ferramentas utilizadas

Partitura, Bula, Vídeo-bula, Vídeo, Análise Gestual Parametrizada (AGP), Hibridização de Técnicas Instrumentais (HTI).

2.1.1 Partitura

A partir de um contato experimental com diversas obras estudadas e hibridizações de técnicas instrumentais, escrevemos "três estudos sobre maneiras de tocar". Para que as hibridizações fossem possíveis na escrita, selecionamos diferentes "cabeças de nota", articulações e dinâmicas, além de indicações pontuais sobre determinados modos de execução.

2.1.2 Bula ou instruções de execução

Como trabalhamos com diversos modos de tocar e diferentes "cabeças de notas" e instruções pontuais sobre as maneiras de tocar, fez-se necessário o uso de uma bula com instruções de execução detalhadas para acompanhar a partitura.

Com o uso da bula, torna-se possível a leitura de qualquer tipo de escrita inventada para momentos específicos da obra em que não temos uma notação usual apropriada e já definida por outras escritas e obras musicais de referência.

2.1.3 Vídeo-bula

Como recurso para apresentar ao leitor as instruções da bula descritiva aqui empregada para descrever técnicas estendidas, desenvolvemos o conceito de vídeo-bula. Trata-se de uma bula audiovisual integrada a uma partitura ou mesmo a um trabalho acadêmico como este, podendo ser disponibilizada na Internet ou mesmo em algum suporte para o acompanhamento do documento; no caso desta dissertação, um DVD. Pode ainda estar integrada ao documento num único arquivo, por exemplo, em PDF, com hiperlinks para acesso durante a leitura.

Trata-se de uma série de vídeos curtos, apresentando os recursos técnicos instrumentais envolvidos na partitura ou no texto. Esse recurso pode ser utilizado de diversas maneiras⁵⁸, estando presente neste trabalho para uma comunicação mais eficiente das informações técnicas.

2.1.4 Vídeo (material audiovisual)

Com o uso de material audiovisual, pretendemos complementar as informações listadas nas parametrizações. Essa complementação se tornou essencial para a compreensão do texto escrito e acabou sendo imprescindível para a descrição e a análise dos gestos utilizados.

2.2 Definição de metodologias utilizadas

2.2.1 Análise Gestual Parametrizada – AGP

Entendemos parametrização como a descrição detalhada de cada pequeno gesto físico ou abstrato para tocar um instrumento, em um processo de identificação de elementos discretos constituintes de um gesto contínuo. Nesse sentido, precisamos atentar principalmente para a fluência e para a ideia geral (as principais características) de cada gesto, ou seja, analisar

⁵⁸ 1-Pelo compositor que deseja mostrar ao intérprete como ele pensa determinado gesto.

2- Pelo intérprete, como maneira de reinterpretar o seu próprio gesto.

3- Pelo professor que queira entender em tempo diferido o próprio gesto para que possa transmitir aos estudantes.

4- Pelo intérprete que deseja mostrar ao compositor como ele realiza determinados gestos musicais que possam vir a ser utilizados em uma nova obra, entre outras possíveis utilizações.

micropedaços do gesto maior sem perder a ideia do todo.

Assim, a sua utilização no estudo das composições que seguem permitiu um aprofundamento e mergulho microscópico nos gestos maiores que já estavam de certa maneira claros para o intérprete. Por outro lado, entendemos que o gesto maior também possa acontecer por meio da soma de todos esses todos esses elementos microscópicos identificados.

Há várias soluções analíticas possíveis para cada gesto observado. Cada análise, mesmo feita por um mesmo *performer*, pode variar em função de:

- abordagem macroscópica do elemento gestual: fixar a atenção em grandes elementos gestuais e suas transições;
- abordagem dos detalhes do elemento gestual (microscópico): fixar a atenção em pequenos detalhes do gesto observado e suas transições;
- pontos de articulação que acabam sendo adotados como referência para a decomposição do gesto⁵⁹ (janelas de amostragem – “picotando o grande gesto”);

Na decomposição do gesto, enxergamos com mais detalhes os silêncios gestuais nos quais se dá o relaxamento. Também fica evidente aí a relação com o espaço, dado que nos damos conta do que tocamos em um registro muitas vezes automático. Ou seja, na fluência do gesto instrumental, as várias etapas realizadas são resultado das nossas experiências passadas que se amplificam para maiores graus de dificuldade. Tais gestos devem acontecer de maneira automatizada, dado que nossa preocupação quando tocamos é a de estar sempre um passo à frente ou regendo o presente momento a partir de outras dimensões da obra como um todo.

Para a parametrização das técnicas estendidas contidas nas obras, utilizamos:

1- A partitura de cada trecho;

2 - A análise paramétrica em um nível máximo de definição (tamanho menor possível atribuído às janelas de amostragem – pontos de articulação próximos para uma decomposição

⁵⁹ A decomposição do gesto é feita por meio da observação e análise de uma gravação em vídeo reproduzida em baixa velocidade. Nesse processo, o recurso de controle que permite recuar e avançar a reprodução exerce um papel muito importante para que se possa perceber e identificar os elementos que devem ser isolados e destacados.

minuciosa); para isso, utilizamos a análise mental, a análise experimental e a análise de alguns trechos tocados normalmente, mas passados em câmera lenta.

3 - Vídeo no qual afrontaremos a análise paramétrica por meio de sua leitura.

2.2.2 Hibridização de Técnicas Instrumentais – HTI

Processo de transformação na evolução das técnicas instrumentais, caracterizando-se pela mistura de duas técnicas distintas, resultando numa única técnica que guarda características daquelas que a originaram.

Temos que:

- A hibridização de duas ou mais técnicas instrumentais implica na aplicação combinada de tais técnicas num determinado espaço e num determinado tempo.
- À realização corpórea dos gestos em um determinado gesto numa determinada parte de um instrumento denominaremos: *realização espacial do gesto*.
- À realização de determinadas técnicas por um determinado tempo chamamos de realização temporal do gesto.
- A realização e o planejamento espaço-tempo no emprego integrado de diferentes recursos técnicos em processo de hibridização. Portanto, a principal condição para que os elementos se hibridizem é sua realização combinada e integrada na *performance*. Essa realização hibridizada implica em fluência e domínio do espaço-tempo.

2.2.3 Identificação e Classificação de Técnicas Instrumentais Híbridas

Ao analisar uma técnica, buscaremos entendê-la e, quando for o caso, deduzir as possíveis origens dos recursos técnicos estabelecidos. Em seguida, procedemos à sua classificação a partir de suas origens identificadas.

Isso nos permite tanto ter uma visão geral das influências de cada elemento técnico na história da evolução da técnica instrumental quanto combinar experimentalmente métodos e processos preestabelecidos para criar novos elementos.

3 ANÁLISE DE OBRAS DO PONTO DE VISTA DAS TÉCNICAS INSTRUMENTAIS EMPREGADAS

Utilizaremos, a partir deste ponto, as ferramentas apresentadas anteriormente para a análise dos “Estudos sobre Maneiras de Tocar I, II e III” do ponto de vista das técnicas instrumentais empregadas. Apontaremos as HTI e a AGP de cada peça.

3.1 Estudo I: "...sobre arpejos e notas mudas..."

3.1.1 Apresentação analítica

Este *Estudo I* apresenta o seguinte esquema formal:

- Intro. A. B. A. C. A'. B'.Coda

Principal recurso técnico explorado:

- hibridização: (arpejos M.D.) + (*muted note p+i* M.D.)

Esse tipo de hibridização encontra-se em maneiras de tocar empregadas por Roberto Mendes⁶⁰ (em diversas composições), Gilberto Gil⁶¹ (*Expresso 2222*), João Bosco⁶² (*Gagabirô*), entre outros violonistas brasileiros⁶³, como também está presente na música chinesa para Pipa,

⁶⁰ Cantor, Compositor, Instrumentista, e Arranjador. Roberto Mendes nasceu em 1952 (Santo Amaro da Purificação, BA). Em 1988 lançou o primeiro disco "Flama", que contou com a participação de Gilberto Gil e apresentação de Caetano Veloso. No ano de 1992, o segundo trabalho, "Matriz", contou com a participação de Caetano Veloso. Em 1994, lançou o disco "Roberto Mendes", com produção de Maria Bethânia, sua maior incentivadora. Para mais informações acesse: <http://www.dicionariompb.com.br/roberto-mendes>

⁶¹ site oficial: <http://www.gilbertogil.com.br/>

⁶² site oficial: <http://www.joaobosco.com.br/>

⁶³ Essa maneira de tocar me foi apresentada em 2012 por Chico Saraiva em um de nossos ensaios. <http://www.chicosaraiva.com.br/saraiva-murray>

como podemos verificar em *Wild Geese Landing on the sand*⁶⁴ e, de modo mais generalizado, na música africana para *Kora*, como podemos verificar em *performances* de *Toumani Diabaté*⁶⁵. A análise, a representação e a sistematização do uso desse recurso técnico de tradição oral permitem desdobramentos experimentais nas diferentes práticas da atualidade, notadamente estendendo-se aos repertórios erudito e contemporâneo.

Este estudo está escrito em dó# menor (com alterações e empréstimos):

início intro.
"acorde quartal" C#sus⁴ escala menor

"acorde menor com nona e quarto grau alterado" C#m⁹_{#4} escala menor com quarto grau alterado

C#m⁹_{#4} G#⁷M¹³/B# C#m⁹_{#4} C#m

t a a a a D # 7+i t a a a a

Durante praticamente toda a peça, permanece imóvel no agudo a nota mi da primeira corda, tal qual um pedal, ora encoberto, ora exposto dentre as demais vozes, como na famosa passagem cromática descendente de acordes diminutos no *Estudo n.1* de Villa-Lobos. Em outro contexto, quando destacada, essa nota cumpre uma função percussiva, tendendo ao ruído ou completando a

⁶⁴ Vídeo de *Wild Gesse Landing on the Sand*, interpretada por Liu De-hai (na qual podemos verificar as *muted notes* de M.D. a partir de 3'13" - <http://www.youtube.com/watch?v=Bb8CA4BB0Hs>)

⁶⁵ Vídeo de Ali Farka Touré e Toumani Diabaté (na qual podemos verificar diversas gradações de ataques mudos e quase mudos e a *muted note* realizada com uma técnica similar a do violão em 2'08") <http://www.youtube.com/watch?v=pJUE03aeaQ4>

harmonia formada com as demais vozes.

Outras cordas soltas também intervêm neste estudo de maneira semelhante, como, por exemplo, a nota sol da 3ª corda, aparecendo intermitentemente a partir do compasso 7.



3.1.2 Bula e vídeo-bula

- *Harmônicos*

-  *harmônicos naturais/artificiais M.D. e M.E.* - Grafados em forma de losango. Soam uma oitava acima do que está escrito.

- *Ligados*

-  *ligado de M.E.* – Depois de tocada a primeira nota pela M.D., a segunda nota é percutida no braço pela M.E.
-  – Ligadura de fraseado tradicional referente à sustentação das notas.

-  *muted note p+i* – Nota muda realizada com ação simultânea do polegar e do indicador, ambos da M.D. O polegar abafa a corda tocada pelo indicador.

1
...sobre arpejos e notas mudas... Daniel Murray

♩ = 180 Legato e ad libitum

Guitar **VIDEO BULA**
Estudo I (Daniel Murray)

○ *arpejos M.D.*

○ *pizz.* — pizzicato M.D. – com a mão deitada na ponte, tocar as notas indicadas de maneira a reproduzir uma sonoridade abafada próxima à dos pizzicatos de um violoncello ou outros instrumentos de corda.

○ *ord.* *som ordinário (ord.) M.D.* – tocar normalmente na região próxima da segunda metade da boca onde se encontram os harmônicos, duas oitavas acima das cordas soltas.⁶⁶

○ *sul tasto* *sul tasto (sul tast.) M.D.* – tocando sobre o espelho

⁶⁶ Ou seja, sem “filtragem”: *sul tasto* ou *ponticello*.



- **ponticello (sul pont.) M.D.** – tocando próximo ao cavalete.



- **campanellas** – nome que se dá à mistura de cordas digitadas com cordas soltas. As notas de uma frase se sobrepõem como em uma pedalização.

I

...sobre arpejos e notas mudas...

Daniel Murray

$\text{♩} = \text{♩}_- 110$

Guitar

a tempo $\text{♩} = \text{♩}_+ 110$.
ritmico e legato

5

9

13

17

21

25

29

8

A

1. 2. 3.

① ②

p sub. crescendo poco a poco

This musical staff contains measures 29 through 32. It begins with a treble clef, a key signature of three sharps (F#, C#, G#), and a common time signature. The music features a steady eighth-note accompaniment with chords. Measure 29 has a fermata over the final chord. Measure 30 includes fingerings 1, 2, and 3. Measure 31 has a first ending bracket and a circled '1' above it. Measure 32 has a circled '2' above it. The instruction 'p sub. crescendo poco a poco' is written below the staff.

33

8

2. 3.

This musical staff contains measures 33 through 36. It continues the eighth-note accompaniment with chords. Measure 33 has a fermata over the final chord. Measure 34 includes fingerings 2 and 3. Measure 35 has a fermata over the final chord. Measure 36 has a fermata over the final chord.

37

8

1.

3.

2.

This musical staff contains measures 37 through 40. It features first and second endings. Measure 37 has a first ending bracket. Measure 38 has a first ending bracket and a circled '1' above it. Measure 39 has a first ending bracket and a circled '1' above it. Measure 40 has a first ending bracket and a circled '2' above it. A double bar line is present at the end of the staff.

40

8

2.

1.

This musical staff contains measures 41 through 43. It continues the eighth-note accompaniment with chords. Measure 41 has a first ending bracket and a circled '2' above it. Measure 42 has a first ending bracket and a circled '1' above it. Measure 43 has a first ending bracket and a circled '1' above it. A double bar line is present at the end of the staff.

44

8

This musical staff contains measures 44 through 47. It continues the eighth-note accompaniment with chords. Measure 44 has a fermata over the final chord. Measure 45 has a fermata over the final chord. Measure 46 has a fermata over the final chord. Measure 47 has a fermata over the final chord.

48

8

This musical staff contains measures 48 through 51. It continues the eighth-note accompaniment with chords. Measure 48 has a fermata over the final chord. Measure 49 has a fermata over the final chord. Measure 50 has a fermata over the final chord. Measure 51 has a fermata over the final chord.

52

8

3.

This musical staff contains measures 52 through 55. It continues the eighth-note accompaniment with chords. Measure 52 has a fermata over the final chord. Measure 53 has a fermata over the final chord. Measure 54 has a fermata over the final chord. Measure 55 has a fermata over the final chord.

56

8

2.

This musical staff contains measures 56 through 59. It continues the eighth-note accompaniment with chords. Measure 56 has a fermata over the final chord. Measure 57 has a fermata over the final chord. Measure 58 has a fermata over the final chord. Measure 59 has a fermata over the final chord.

58

mf

63

68

72

f

76

p sub.

80

(4) —if playing a guitar with 7 or more strings!

84

mf

88

92 **mp** **mf** **f**

97 **mp** **f**

102 **mf** **mp**

107 *"sumindo e emudecendo aos poucos"* *repeat 2 or more times and strike fsub. without rall.* **ppp** **f_{sub.}**

111 **ff e segue**

115

119 **mp**

123

tempo total aprox. 5min.

Daniel Murray 2013

3.1.3 Híbridizações de Técnicas Instrumentais - HTI

3.1.3.1 Elementos constitutivos

Neste *Estudo I*, as maneiras de tocar consideradas elementos básicos submetidos à híbridizações são as seguintes:

- *muted notes p+i* M.D.
- *arpejos* M.D.
- *ligados* M.E.
- *pizzicato* M.D.
- *som ordinário (ord.)*
- *sul tasto (tast.)*
- *ponticello (pont.)*
- *harmônicos naturais/artificiais* M.D. e M.E.
- *campanellas*

3.1.3.2 Elementos resultantes

Resultam das hibridizações dos elementos acima:

1. Maneiras de tocar principalmente relacionadas à M.D., trazendo combinações de arpejos em som ordinário, *sul tasto* ou *ponticello* hibridizadas com *muted note p+i* (principal mote em relação a maneiras de tocar deste *Estudo I*).

Essas combinações com *muted notes p+i* são, portanto:

- (arpejos M.D.) + (*muted note p+i* M.D)
- (harmônicos artificiais M.E.) + (*muted note p+i* M.D.)
- (*pizzicato* M.D.) + (*muted note p+i* M.D.)

2. Uma maneira de tocar já estabelecida nas técnicas tradicionais do violão:

- (arpejos em *campanellas* M.D.) + (ligados M.E.)

Sem alterar sua natureza, essa combinação poder ser vista por um diferente prisma, como tendo a seguinte digitação:

- $p - p - i - m - a - l$

3.1.3.3 Detalhamento dos elementos resultantes

- 1ª hibridização : h_1
- (arpejos M.D.) + (*muted note p+i* M.D.) = h_1

Ao combinar arpejos com *muted notes*, os resultados são múltiplos, como mostramos a seguir:

- (arpejos M.D.) = A
- (*muted note p+i* M.D.) = B
- A hibridizado com B = $Var.AB$

Sendo $Var. AB$ um conjunto de diversos resultados possíveis.

Exemplo:

A $p - i - ma - p - i - p - ma - i$

B $p + i$

Var. AB $p - i - ma - p - p+i - p - ma - i$

Outra variação possível:

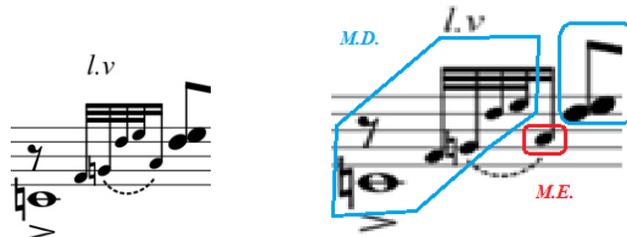
A. $p - ma - i - p - i - p - ma - i$

B. $p + i$

Var. AB. $p - ma - i - p - p+i - p - ma - i$

- 2ª hibridização : h_2
- (arpejos em *campanellas* M.D.) + (ligado de M.E.)

Ao combinar (arpejos em *campanellas* M.D.) + (ligado de M.E.) destituímos a M.D. (A) da função de fazer soar todas as notas, dado que a M.E. (B) intervém na frase.



Sendo assim, para que o processo ficasse claro, optamos por uma digitação que evidenciasse a hibridização com um ligado de M.E. (B), chegando ao seguinte resultado:

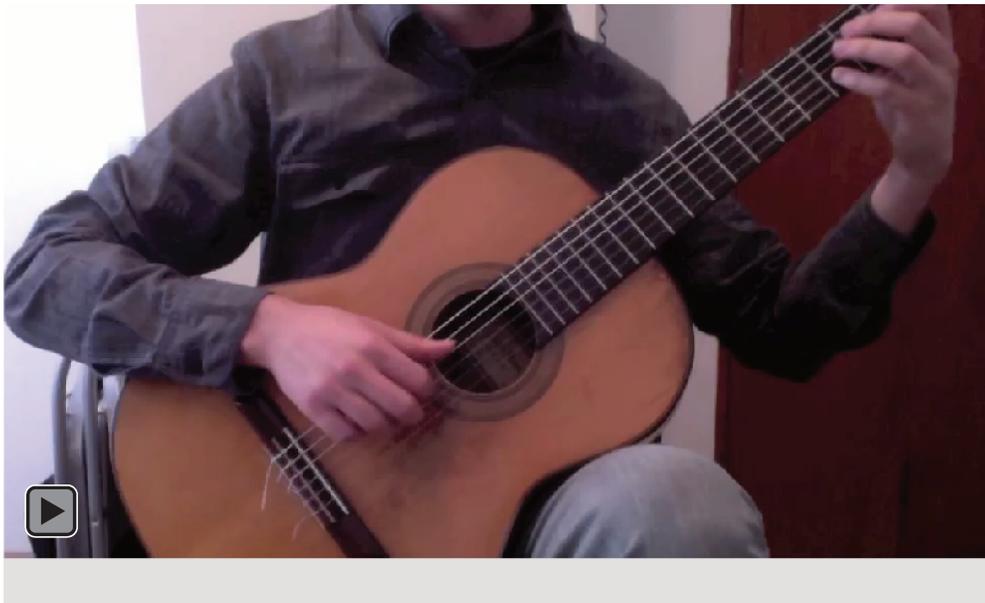
A. $p-p-i-m-a-p$ (ou i)

B. l

Var. IAB $p-p-i-m-a-l$

Temos então os elementos h_1 e h_2 como resultantes dos processos de hibridização empregados nesta peça.

Diante das variadas possibilidades resultantes de h_1 e h_2 performadas no vídeo a seguir, evidencia-se o potencial de desdobramento desses elementos observados e analisados.



- postura normal⁶⁷ da mão e relaxamento.
- toque (*pluck*) **p** na quinta corda + relaxamento do dedo sobre a próxima corda (ré).
- toque de **i** + *relax al aire*.
- toque de **ma** + *relax al aire*.
- toque de **p** na quarta corda + descanso do dedo sobre a próxima corda (sol).
- toque de **i** enquanto **p** continua descansando na terceira corda sol (*muted note p+i*).
- **p** solta (*release*) a terceira corda, tocando-a enquanto **i** relaxa *al aire*.
- toque de **ma** + *relax al aire* enquanto **p** volta à quinta corda (lá).

A introdução segue a hibridização identificada como h_1 no item 3.1.3.2:



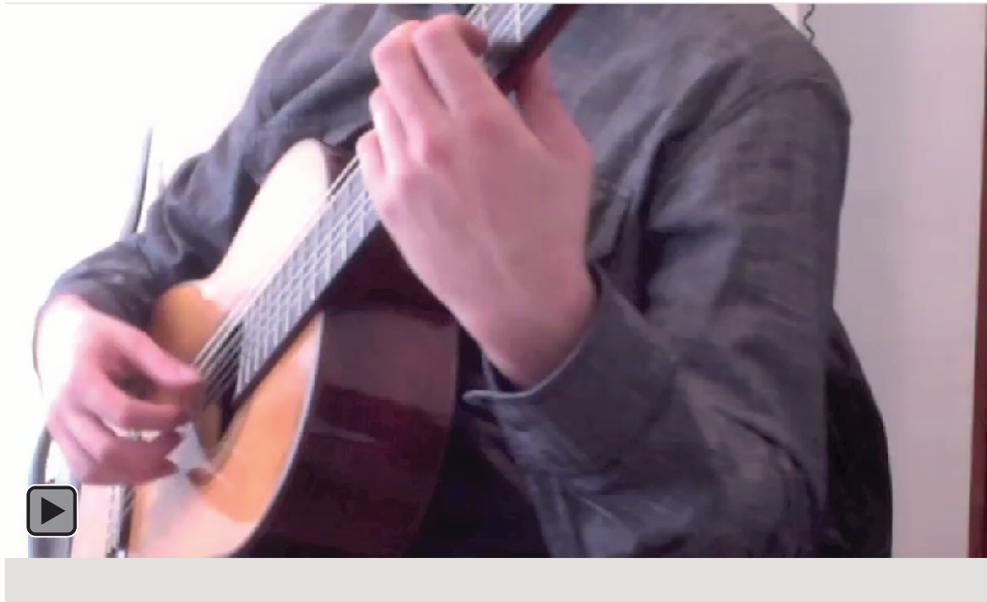
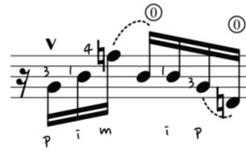
Essa hibridização segue os mesmos padrões de movimento e configurou-se o mote inicial no processo de composição deste estudo.

3.1.4.2 Compasso 27

Apresentação da segunda hibridização ocorrendo nesta peça:

(arpejos M.D.) + (ligado M.E.)

⁶⁷ Entendemos aqui como normal o que for usual para cada intérprete ou violonista. Ou seja, no caso desta hibridização de arpejos/notas mudas, a M.D. deve se encontrar inicialmente em uma posição normal e absolutamente relaxada.



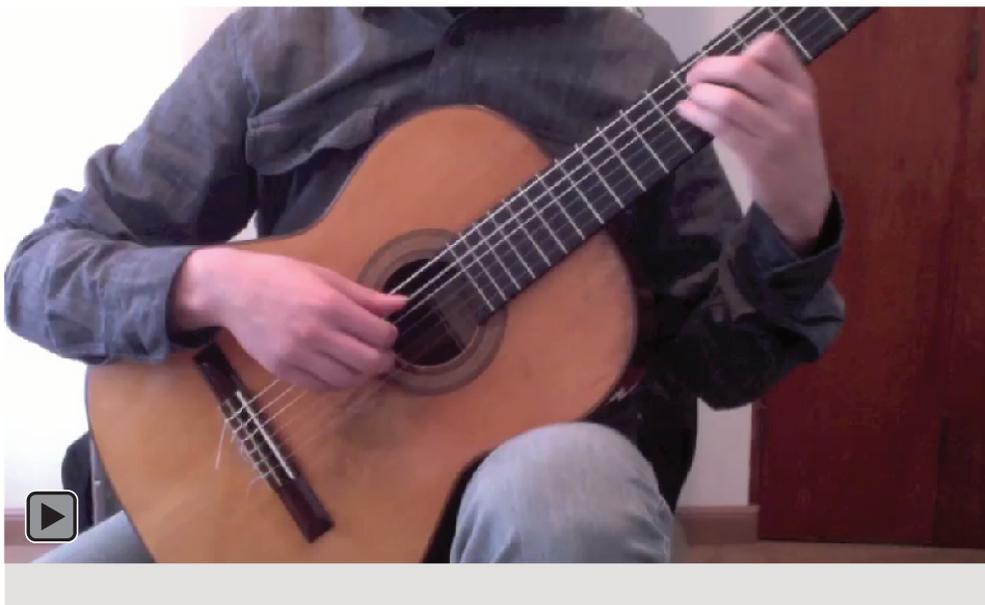
- *relax al aire* na pausa de semicolcheia do primeiro tempo.
- descanso de *p – i – m* simultaneamente nas cordas 4, 3, 2.
- *p* toca a nota sol (polpa e unha).
- o toque de *i* e *m* ocorre tirando os respectivos dedos que já se encontravam descansando nas cordas, em direção a palma da M.D.
- na quarta semicolcheia, a M.D. está de volta à posição em que se encontrava na pausa: totalmente relaxada e flutuando.
- na quarta semicolcheia, o dedo 4 realiza o ligado, *a tempo*, completando assim, com a M.E, o arpejo iniciado pela M.D. Enquanto isso, os dedos 3 e 1 continuam nas cordas, sustentando a posição fixada pela M.E.
- nas três últimas semicolcheias do compasso, enquanto a M.D. flutua, *i* toca e *relax al aire*. Na sequência, toque de *p* e *relax al aire*.
- na última nota do compasso, ligado com a M.E. tirando o dedo 3 (enquanto o dedo 1

continua sustentando a posição inicial).

- finalmente, o dedo *l* é tirado em um ângulo de 90 graus (soltando ao mesmo tempo o polegar da M.E.), realizando a mudança de posição para o próximo acorde, enquanto M.E. flutua relaxada.
- durante o relaxamento da M.E, os dedos movem-se simultaneamente em diferentes tempos e direções, preparando a digitação do próximo acorde (compasso 28).

3.1.4.3 Compasso 61

Apresentação de elemento técnico de variação ocorrendo nesta peça, não analisado aqui como hibridização:



Figuração bastante ágil, tendo por objetivo fazer uma variação musical e técnica servindo para relaxar os dedos. O tempo segue constante e inalterado (sem *rubato*).

- na pausa de colcheia, descanso de *p – i – m* nas cordas 5, 4 e 3 enquanto a M.E, que

já está nesta posição desde o compasso anterior, continua fixada.

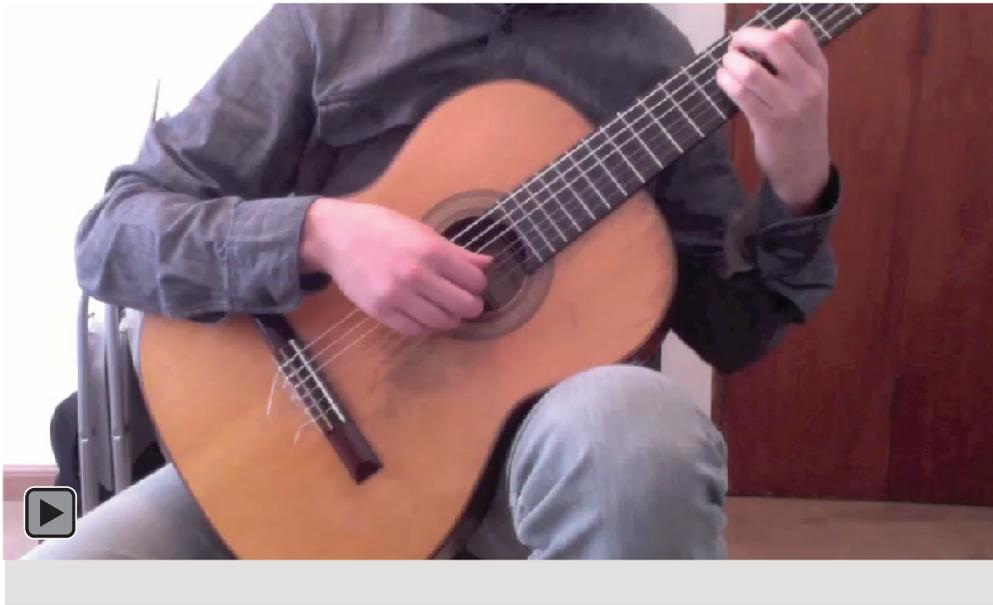
- Toque de $p - i - m$, tirando os dedos como num arpejo em tercinas sem alterações no andamento.
- M.D. *relax al aire*.
- M.D. desce num movimento do antebraço paralelo ao tampo, aproveitando a gravidade até o próximo *jogo de cordas* (4,3,2) sem encostar (apenas flutuando). A esse gesto denominamos *movimento de elevador*.
- toque de $p - i - m$ relaxando após cada ataque.
- na sequência, e enquanto m relaxa *al aire*, p desce pelo mesmo *movimento de elevador*, tendo ao final um tranco levemente acentuado do pulso.
- *relax al aire* enquanto ressoa o dó# (levemente acentuado pelo tranco do pulso).
- a M.D. volta flutuando (em *movimento de elevador* com o antebraço) para o *jogo de cordas* de onde partiu (5, 4, 3).

3.1.4.4 Compassos de 65 e 66

Apresentação de uma ocorrência de articulação, na qual um recurso técnico tradicional encontra um outro hibridizado:

(arpejo M.D.) + (*muted note p+i*)





3.1.4.5 Compasso 65: detalhamento

No compasso 65 temos a parametrização apresentada no item 3.1.4.3, porém retrogradada.

3.1.4.6 Compasso 66: detalhamento do arpejo

Neste arpejo temos um novo elemento constituído pelo enunciado da parte *A*



invertido , sendo



a *muted note p+i* deslocada e o perfil

levemente alterado.

(arpejo M.D.) + (*muted note p+i*)



- M.D. relaxada flutuando.

- uso do anelar (*a*) um pouco mais fundo na corda para destacar a melodia aguda que segue (mi, fá). Outra alternativa seria a utilização do *toque com apoio*, sem atrapalhar a inflexão rítmica que segue constante e sem alterações de andamento.
- na sequência do arpejo, toque *i – p relax al aire* a cada pulsação⁶⁸.
- uso de *m* (médio) um pouco mais fundo na corda para destacar a melodia aguda que segue (mi, fá). Também pode ser utilizado o *toque com apoio*, mas esse não deve atrapalhar a inflexão rítmica constante e sem alteração de andamento.
- na sequência, *i* toca e *relax al aire* após a pulsação.
- *p* toca com apoio, mas sem acentuar, descansando suavemente na próxima corda para preparar o abafamento da nota muda *p+i*.
- toque *p+i* e, no rebote do relaxamento, toque *p*.
- durante o relaxamento, *p* volta à 5ª corda, flutuando antes de seguir o *pattern*.

3.1.4.7 Compassos de 76 ao 79

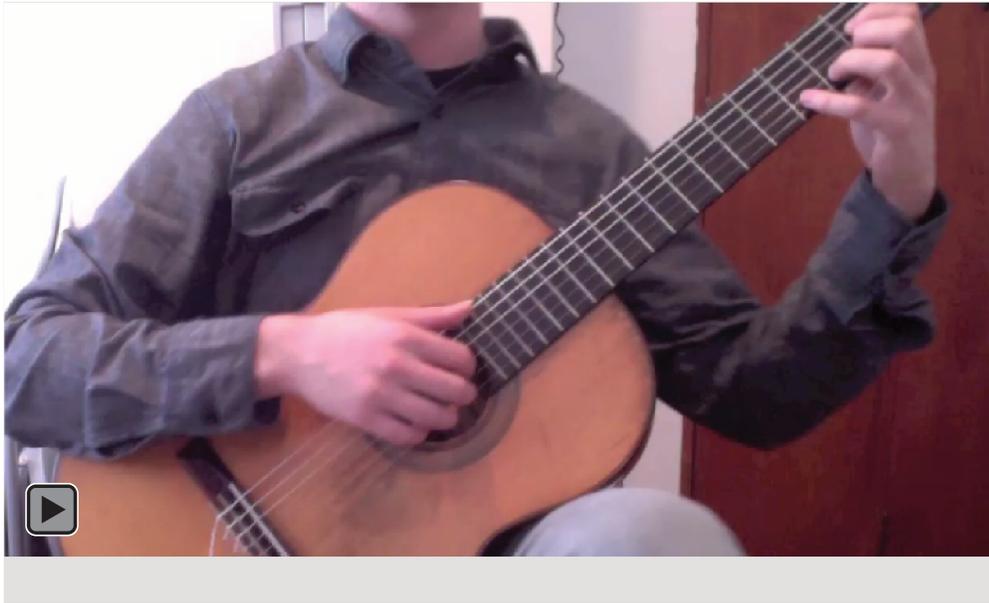
Continua aqui a hibridização:

(arpejo M.D.) + (muted note p+i)

The musical notation shows four measures of music in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#). The notes are: G4 (quarter), A4 (quarter), B4 (quarter), C5 (quarter), B4 (quarter), A4 (quarter), G4 (quarter), F#4 (quarter). The first measure starts with a bass clef and a 'p' dynamic marking. The notation includes various articulation marks like 'x' and 'z' above notes, and 'p' below notes. The dynamic marking *p_{sub.}* is written below the first measure.

⁶⁸ Tradução nossa para *pulsación*. Nome utilizado por Abel Carlevaro para designar os toques de M.D. A pulsação, segundo Carlevaro, é cíclica e tem três fases:

- 1- *Fixación* - quando nos preparamos para tocar. É uma atitude quase invisível. O grau mínimo de tensão antes de executar um movimento.
- 2- *Pulsación* - momento em que o movimento é realizado. Este, segundo Carlevaro, deve seguir para dentro da mão.
- 3- *Relaxamiento* - quando voltamos à estaca zero. Relaxamento total com a mão flutuando sobre as cordas, que apelidamos em alguns momentos de *relax al aire*.



Aqui, o tempo harmônico dobra, pois os acordes que duravam dois compassos passam a durar quatro compassos. Sendo assim, temos a sensação de um espaço maior com longas apojeturas e dinâmicas de onda (*wave dynamics*), ou seja, ligaduras mais amplas. As vozes da polifonia vão caminhando lentamente para a polarização da nota *si* (compasso 98). Tal passagem implica um outro tipo de domínio da técnica de arpejo hibridizada com *muted note p+i*, dado que os dedos partem de uma distância máxima possível entre *p* e *a* (*p* na sexta corda e *m* na segunda - compasso 76) para a distância mínima (com *p – i – m* no jogo de cordas: ré, sol, si) no uníssono em *si* (compasso 98).

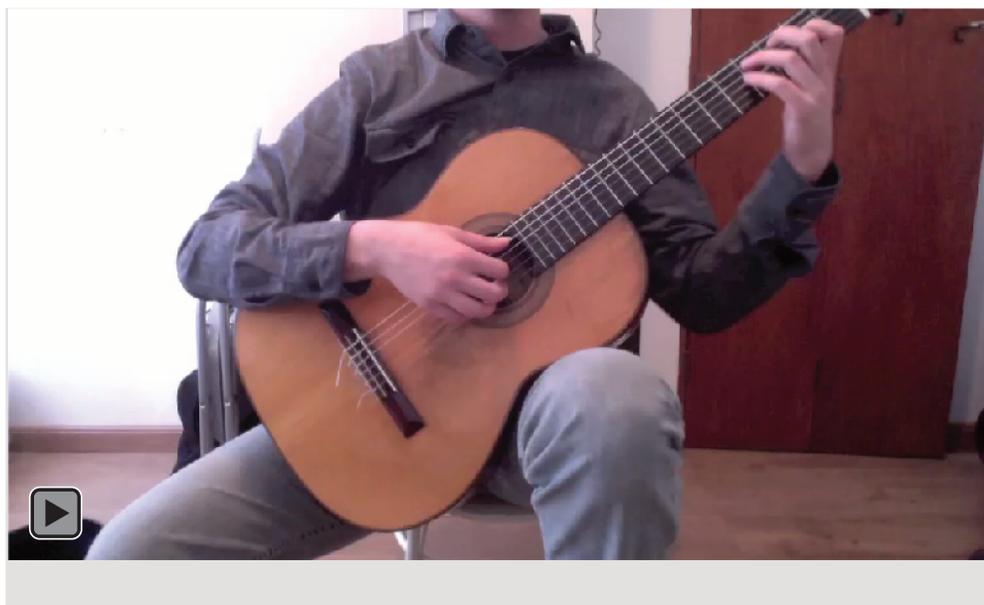
Neste uníssono, a M.E. em abertura deve estar relaxada, o que possibilita que a M.E. não interfira nas dinâmicas ou articulações da M.D.

3.1.4.8 Compassos de 88 ao 91

Continua aqui a hibridização:

(arpejo M.D.) + (*muted note p+i*)

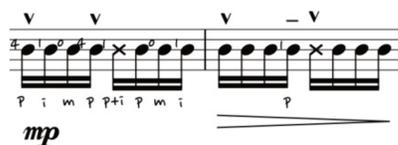
No entanto, aplicamos a inversão de arpejo exemplificada no item 3.1.4.6 em diálogo com o novo tempo harmônico, que segue os mesmos padrões de 3.1.4.7.

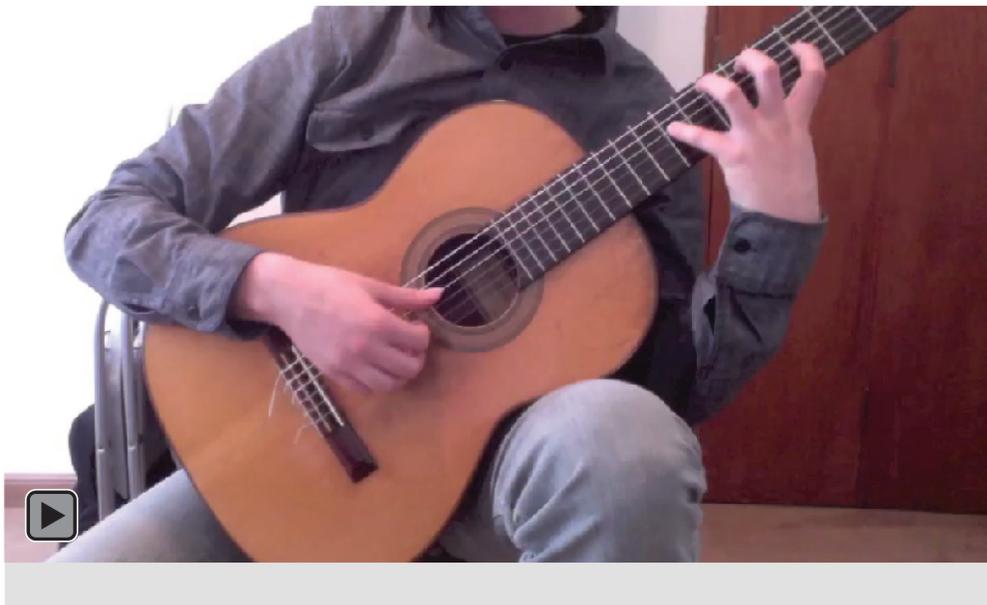


3.1.4.9 Compassos 98 e 99

Temos aqui a hibridização:

(arpejo M.D.) + (abertura de M.E) + (*muted note p+i*)





O uníssono acontece através de um arpejo de três notas *si* no jogo de cordas 4,3,2.

Uma nova articulação é introduzida através da *trattina* na quarta semicolcheia do segundo tempo do compasso 99, variação musical que se utiliza da mesma movimentação do *enunciado de A*: . No entanto, temos a abertura da M.E. enquanto realizamos digitação similar em três cordas vizinhas (jogo de cordas 4, 3, 2).

3.1.4.10 Compasso 109

Temos a reaparição da primeira hibridização:

(harmônicos M.E.) + (muted note p+i)

Neste caso, a sonoridade dos harmônicos se confunde e se mescla ainda mais com a das notas mudas, tornando-se difícil distingui-los, atingindo assim uma sonoridade híbrida entre ambas as maneiras de tocar.

*repeat 2 or more times and
strike fsub. without rall.*





3.1.4.11 Reexposição variada de A

Nos compassos de 115 ao 118 temos uma variação em modo maior da *parte A* colada no trecho que começa no compasso 119, *variação lenta da parte A* na metade do andamento.

Em 127 temos um *accelerando poco a poco* que serve de transição para o metrônomo 110 reexpondo mais uma vez a **parte B** (*comme prima*)

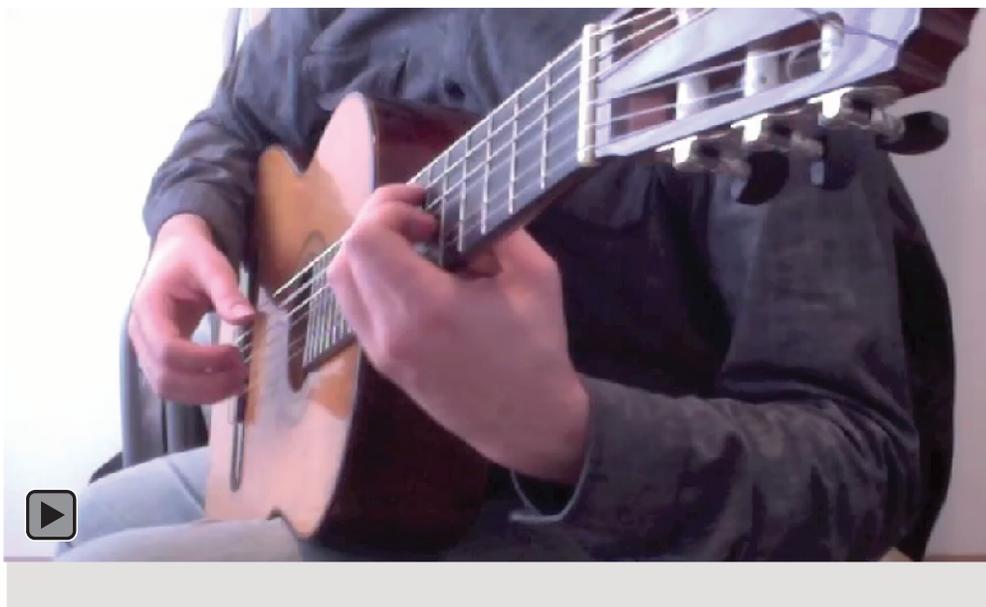
Em 143, uma reiteração da mudança súbita para o andamento *lento e ad libitum* com cadência *a piacere* em G# 7 (também utilizada no estudo preliminar "passeio no modo dórico").

3.1.4.12 Compasso 123

Apresentação de uma nova hibridização identificada como h_2 no item 3.1.3.2:

(arpejos em *campanellas* M.D.) + (ligado de M.E.)





Nesse tempo subitamente lento, temos o gesto de h_2 percorrendo as mesmas harmonias já apresentadas na parte A.

- toque de p na quinta corda, enquanto a M.E. já se posiciona com os dedos 3 e 4.
- arpejo rápido de M.D., enquanto o dedo 1 da M.E. se fixa para intervir no arpejo com o ligado.
- depois do ligado com o dedo 1, $m - a$ dentro da ressonância do arpejo e *relax al aire*. A ressonância deve ser suficientemente forte para que a amálgama aconteça.

A partir do compasso 149, temos a **coda** composta da **parte A** com elementos das partes B e C já analisadas anteriormente.

3.1.4.13 Passagem do compasso 154 para o 155

Apresentação de uma ocorrência de articulação, na qual uma hibridização já proposta anteriormente encontra um novo recurso hibridizado:

(arpejo M.D) + (ligado M.E) + (pizz M.D)



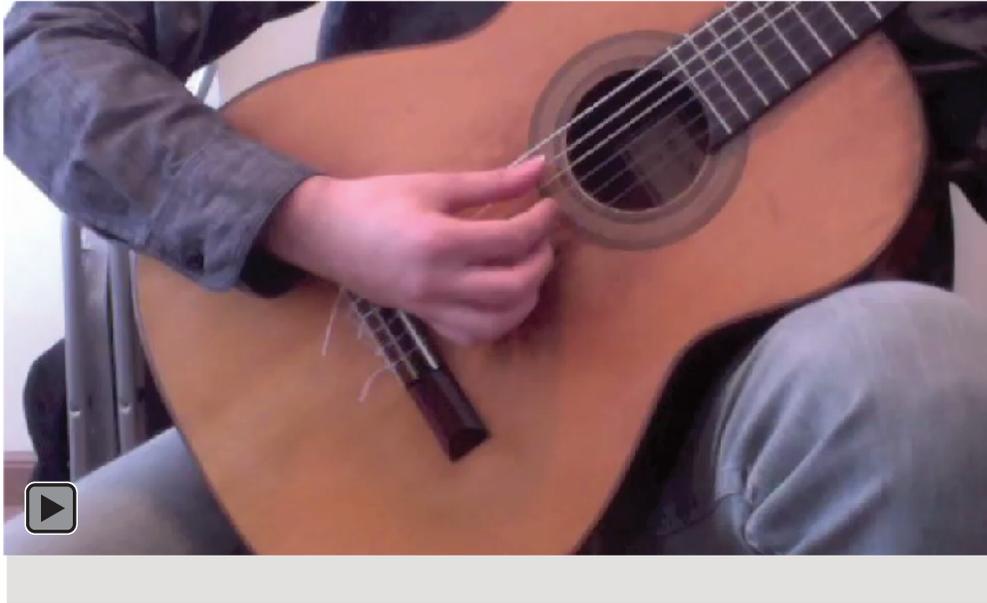
- chega-se na dinâmica *mezzo forte* já na terceira semicólcheia do primeiro tempo, realizando o ligado de M.E. em dinâmica mais próxima possível. Dessa maneira, confere-se unidade ao fraseado.
- enquanto se realiza o ligado de M.E., M.D. flutua até a ponte, descansando sobre ela, abafando eventualmente o final da ressonância da nota anterior (ré natural).
- com a M.D. dormindo, toque de *p pizz.* (compasso 155) e siga: *i – ma pizz.*

3.1.4.14 Compasso 155

Apresentação da última hibridização do mote principal:

(arpejos M.D) + (muted note p+i) + (pizz.)





Aqui lidamos com a *muted note p+i* numa situação interessantemente e antiérgonômica:

- com a M.D. deitada sobre a ponte em cima do rastilho, abafando a ressonância das cordas, realiza-se a *muted note p+i* (em uma situação em que as notas já estão abafadas).

A nota muda se torna aqui quase um pleonasmo, o mudo do mudo, o mudo dentro do *pizzicato* que já é "abafado". No entanto, verifica-se que um colorido diferente acontece, como buscamos demonstrar no vídeo acima.

Foi utilizada a mesma parametrização do *enunciado de A* , com a diferença de que agora a M.D. se encontra em uma nova posição. Ou seja, uma nova hibridização

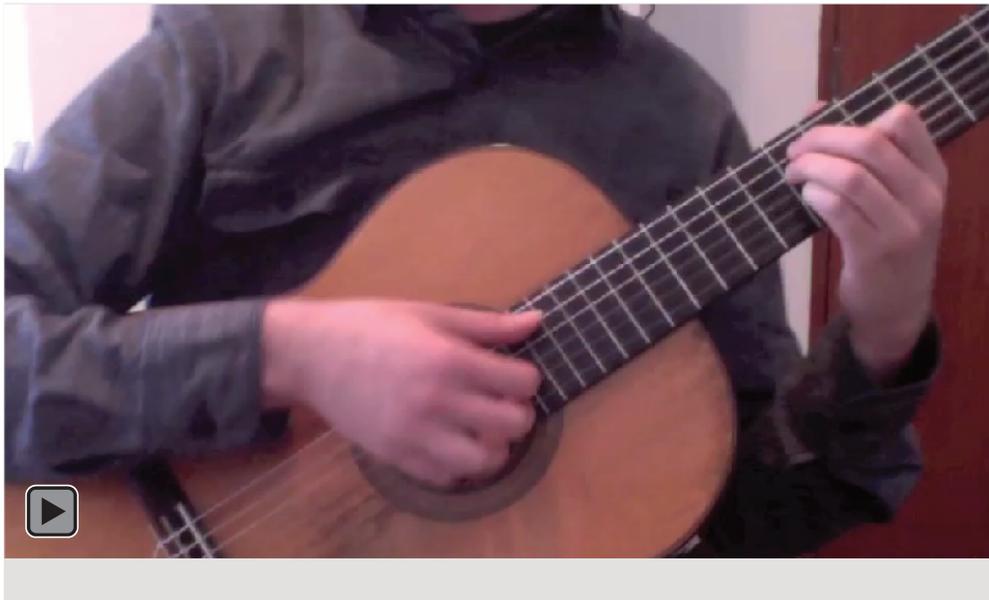
do enunciado (sem os harmônicos de M.E) somado ao toque *pizzicato* .

3.1.4.15 Segundo tempo do compasso 158 (final)

Apresentamos aqui o gesto da variação lenta da **parte A** + um harmônico artificial *p+i* (elemento não utilizado até o momento neste estudo) e a *muted note p+i* assinando o final do

estudo:

(arpejos M.D)+(ligado M.E)+(harmônico M.D)+ (*muted note p+i*)



- arpejo com *p - p - i - m - a - l*, como descrito anteriormente.
- na última nota da frase realizada por *p - p - i - m - a l*, *p+i* se posicionam para desta vez realizar um harmônico artificial (que utilizaremos mais adiante como base do estudo III hibridizado com *martellatos*).
- toque de *p+i*, realizando desta vez um harmônico artificial (mi na sexta corda) + *relax al aire*.
- deixa-se a M.D. cair em direção à primeira corda em *movimento de elevador* com o pulso.
- enquanto *p* descansa na primeira corda polegar, toque de *i*. Temos aqui a derradeira

muted note p+i do estudo.

3.1.5 Comentário sobre os resultados da análise do Estudo I

Os recursos desenvolvidos para análise e notação das técnicas estendidas se revelaram muito úteis para o entendimento e a aplicação de técnicas já anteriormente estabelecidas, como, por exemplo:

- (arpejos em *campanellas* M.D.) + (ligados M.E.)

Por meio dessa análise foi proposta a digitação abaixo, que junta a M.D. com a M.E. na mesma linha com intuito de facilitar a leitura e demonstrar a hibridização contida na passagem:

- *p – p – i – m – a – l*

Percebemos que a identificação das HTI, além de ser um método para inferir novas técnicas, permite uma análise precisa dos recursos técnicos já fortemente estabelecidos na tradição instrumental, recursos já constituídos por hibridizações anteriores.

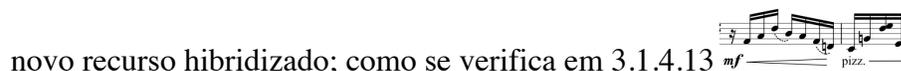
Verificamos que a utilização de um determinado recurso técnico limitado por uma estética própria escolhida e suas possíveis variações implicam uma homogeneidade, como é o caso de (arpejos M.D.) + (*muted note p+i*) no estudo I "...sobre arpejos e notas mudas...".

Identificamos diversos tipos de articulação entre técnicas tradicionais, hibridizações e maneiras de tocar, as quais demonstramos abaixo:

1. articulação por **sobreposição ou adição**; como se verifica em 3.1.4.15



2. articulação de uma hibridização já proposta anteriormente em **encontro** com um



3. articulação por meio da **proposta de novas hibridizações** se articulando com o fluxo geral das maneiras de tocar no estudo I; como se verifica em 3.1.4.2,

3.1.4.12 e 3.1.4.9 *mp*

4. articulação por meio da **reaparição e rearticulação** de uma determinada hibridização com o fluxo geral de maneiras de tocar do estudo I; como podemos

*repeat 2 or more times and
strike fsub. without rall.*

verificar em 3.1.4.10

5. articulação por meio da **continuação e da ampliação** da mesma maneira de tocar em um diferente ritmo harmônico, como verificamos em 3.1.4.7

e 3.1.4.8

6. articulação por meio da **inversão ou retrogradação** de elementos já utilizados em prol da continuação de um mesmo discurso variado, como verificamos em 3.1.4.4

3.1.4.5 e 3.1.4.6

7. articulação por meio da **ocorrência de recursos técnicos tradicionais como variação** ou mesmo da **articulação de um recurso técnico tradicional com um**

recurso hibridizado variado, como verificamos em 3.1.4.3 e 3.1.4.4

8. articulação por meio da **apresentação de uma primeira hibridização** encontrada

em 3.1.4.1 , que ocorre em todo o estudo I, travando diálogo com

os outros elementos durante o estudo 
p i a m p p+i p a i

Em resumo ocorrem: a sobreposição ou a adição; o encontro com um novo recurso hibridizado; a proposta de novas hibridizações; a reparição e rearticulação; a continuação e a ampliação; a inversão ou retrogradação; a ocorrência de recursos técnicos tradicionais, como variação; a articulação de um recurso técnico tradicional com um recurso hibridizado variado; diversas maneiras de compor e recompor os gestos verificados nesta análise e a apresentação de uma primeira hibridização.

Verificamos a ideia de redução de um mesmo movimento contida no item xxx quando a M.D. vai se fechando para a polarização da nota si descrita no item 3.1.4.7.

Destacamos que a apresentação de uma primeira hibridização se revelou de grande importância. Ela carrega as harmonias e os motivos principais a serem trabalhados, variados, hibridizados no estudo I, que chamamos por esse motivo de "...sobre arpejos e notas mudas...".

A técnica hibridizada faz parte de um contexto estrutural da peça e está a serviço de uma determinada estética desejada e escolhida por meio do foco e do filtro estético das N variações possíveis, reduzindo-as a algumas variações desejadas que se encaixam em um determinada estética. Os dois últimos parágrafos deste comentário servem para os estudos II e III de maneira equivalente.

3.2 Estudo II: "... sobre *tremollos* e *rasgueados*..."

3.2.1 Apresentação analítica

Consideramos para o *Estudo II* o seguinte esquema formal:

- Intro. A. B. A. A'. A". B. B'. Intro. *Codetta*.

Utiliza como principal recurso técnico explorado:

- A hibridização do *tremollo* com o *rasgueado*.

Para realizar este *tremollo*, aplicamos a mesma digitação utilizada para o *trinado barroco* ou clássico sobre um uníssono de três cordas, este empregado em diversas obras para violão, como no *Estudo nº 11* (1928), de Heitor Villa-Lobos; na *Espiral Eterna* (1973), de Leo Brouwer; no *Livro para seis cordas* (1974), de Almeida Prado; na *Sequenza XI* (1988), de Luciano Berio; em *Ladainha* (2009), de Silvio Ferraz; dentre outras importantes obras do repertório para o instrumento.

Utilizamos o uníssono em três cordas (M.E.) em conjunto com a técnica de trinado barroco (M.D.) no intuito de gerar um contínuo sonoro. Dessa maneira, resulta em um *tremollo*, que vai se transformando no desenrolar da parte *A*, hibridizado com o rasgueado contínuo descrito por Emilio Pujol em *Escuela Razonada de la Guitarra* (1933). Raramente utilizado no violão flamenco⁶⁹, o rasgueado contínuo descrito por Pujol é de uso corrente na música tradicional chinesa para Pipa, como verificamos na tradicional *The Conqueror Unarms* alem de *Quaderno*(2007), de Flo Menezes⁷⁰ transcrição de uma obra original para marimba eletrônica em tempo real.

Esse estudo foi livremente inspirado na *scordatura* quartal tradicional do violão.

⁶⁹ Vídeo histórico do guitarrista flamenco Sabicas, no qual podemos verificar logo no início a técnica tradicional do rasgueado flamenco em que o indicador (*i*) pode ir e vir, enquanto o anelar e ou médio percute o tampo simultaneamente. Ou seja, uma total hibridização já consagrada pelos guitarristas flamencos do rasgueado e do ponteado com as percussões no tampo. <http://www.youtube.com/watch?v=3uFes1K6zC8>

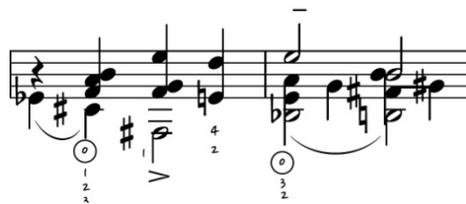
⁷⁰ *The Conqueror Unarms*. <http://www.youtube.com/watch?v=F4S1vhK975w>.

Site oficial do compositor Flo Menezes: <http://www.flomenezes.mus.br>

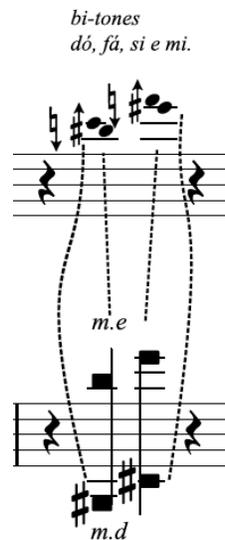


As segundas maiores e menores são adicionadas na medida em que rimam com o *bend* (que no violão desafina em até um tom a nota o mi da terceira corda), contexto que nos remete imagetivamente ao processo de afinar o instrumento. Esse procedimento de modular os materiais através de segundas maiores e menores acontece ao longo de todo o estudo.

Seu desenvolvimento harmônico é pensado também por meio de interpolações de quartas e terças.



No final, temos um pequeno cluster de quartas, terças e segundas menores alcançado através do *bi-tones*, resultante dos *martelattos* em quartas.



Verificamos o uso desse recurso em *Paisaje Cubana con Campanas*, de Leo Brouwer⁷¹.

3.2.1.1 Bula e vídeo-bula: Estudo II

- **Harmônicos**

-  *harmônicos naturais/artificiais M.D. e M.E.* - Grafados em forma de losango. Soam uma oitava acima do que está escrito.

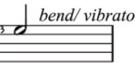
- **Ligados**

-  – Ligadura de fraseado tradicional, referente à sustentação das notas.

- **Bend. M.E**

-  *bend. l.v M.E.* - puxar a corda de cima para baixo, com a M.E deixando soar (l.v) as ressonâncias simpáticas.

- **Bend/Vibratto l.v. (e ou vice-versa) M.E.**

-  **bend/vibrato l.v (e ou vice-versa) M.E.** - puxar a corda de cima para baixo com a M.E., deixando soar (l.v) as ressonâncias simpáticas. Voltar à posição longitudinal e, quando o envelope dinâmico diminuir, realizar o vibrato (ou vice-versa).

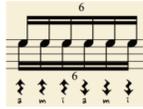
- **Tremollo**

-  *tremollo M.D.* - executado nas três primeiras cordas com a digitação similar a do trinado barroco.

⁷¹ Eduardo Issac interpretando *Paisaje Cubana con Campanas*, de Leo Brouwer.

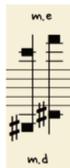
<http://www.youtube.com/watch?v=cd3PxB6PcM>

- **Rasgueado contínuo**

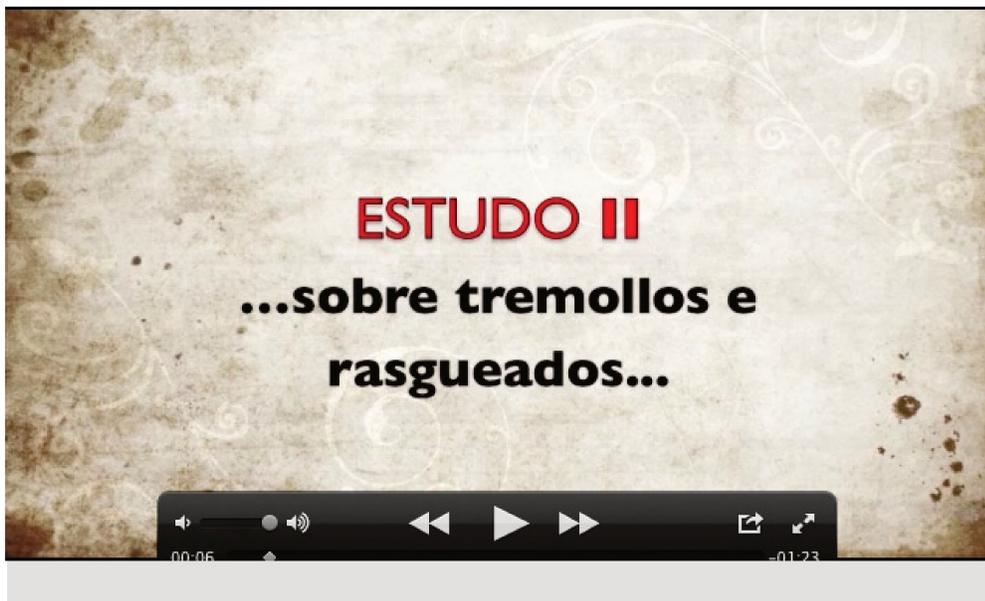


- *rasgueado contínuo* com *a m i* para fora (ativando os tendões extensores) e para dentro (ativando os tendões flexores) indo e voltando M.D. digitação similar de M.E.

- **Martellatos M.E. e M.D.**



- *martellatos M.E. e M.D.* - oito sons devem ser escutados. Na partitura optamos por anotar somente o que se toca com M.E. e M.D.

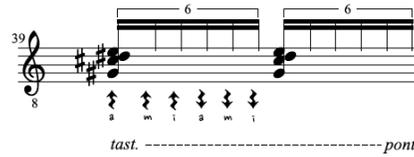


- *pizz. M.D.* – com a mão deitada na ponte, tocar as notas indicadas de maneira a reproduzir uma sonoridade abafada próxima à dos pizzicatos a de um

violoncello (ou outro instrumento de cordas, dependendo apenas de uma questão de região ressonante na tessitura).



- **som ordinário (ord.) M.D.** - tocar na região próxima da segunda metade da boca, onde se encontram os harmônicos, duas oitavas acima das cordas soltas.



- de **sul tasto (sul tast.)** – M.D. tocando sobre o espelho a **ponticello (sul pont.)** – M.D. tocando próxima do cavalete.
- **pizz. alla Bártok. M.D.** - puxar a corda em um ângulo de 90%, deixando-a bater no espelho.



- **condução polifônica/polirítmica M.D. com aberturas de M.E.**



- **bi-tones / pizz. M.E./ M.D. -**

II

...sobre tremolos e rasgueados...

Daniel Murray

Guitar

♩=108 *a piacere*

mf *L.V.* *ten.* *bend/vibrato*

a tempo

ppp *ord.* *mp* 6

mf 7 4 m 1

f 6 7 4 m 1 6

f 7 4 m 1

ff 7 4 m 1 *sf* 6

17 *pizz.* *mp* *f > p* *f > p*

21 *crescendo poco a poco non pizz. sulla prima e seconda corda*
seguc pizz. sulle corde basse

25 *ord.* *lv* *vibr / bend*
mf *ppp*
sul tasto ----- *ponticello*

31 *sul tasto* ----- *ponticello*

33 *ponticello* ----- *sul tasto*

35 *tast.* ----- *pont.* *tast.* ----- *pont.*

39

6 6 6 6

3 2 1 3 2 1

tast. ----- *pont.* *tast.* ----- *pont.* ----- *tast. pont.* --- *tast.* --- *pont.*

41

ord.

mp *mf*

46

mp

51

mf *f*

56

60

piu ad lib.

ppp *a tempo*

64 

68 

70 

73 

76 

78 

80

mf

This system contains measures 80 and 81. Measure 80 is in G major and features a sixteenth-note triplet in the right hand and a sixteenth-note triplet in the left hand. Measure 81 is in G major and features a sixteenth-note triplet in the right hand and a sixteenth-note triplet in the left hand. The system ends with a double bar line and a repeat sign. Fingerings are indicated as 2, 3, 1, 2, 3, 1 for the right hand and 2, 3, 1, 2, 3, 1 for the left hand.

82

f

This system contains measures 82 and 83. Measure 82 is in D major and features a sixteenth-note triplet in the right hand and a sixteenth-note triplet in the left hand. Measure 83 is in D major and features a sixteenth-note triplet in the right hand and a sixteenth-note triplet in the left hand. The system ends with a double bar line and a repeat sign. Fingerings are indicated as 2, 3, 1, 2, 3, 1 for the right hand and 2, 3, 1, 2, 3, 1 for the left hand.

84

f

This system contains measures 84 and 85. Measure 84 is in G major and features a sixteenth-note triplet in the right hand and a sixteenth-note triplet in the left hand. Measure 85 is in G major and features a sixteenth-note triplet in the right hand and a sixteenth-note triplet in the left hand. The system ends with a double bar line and a repeat sign. Fingerings are indicated as 2, 3, 1, 2, 3, 1 for the right hand and 2, 3, 1, 2, 3, 1 for the left hand.

85

f

This system contains measures 85 and 86. Measure 85 is in G major and features a sixteenth-note triplet in the right hand and a sixteenth-note triplet in the left hand. Measure 86 is in G major and features a sixteenth-note triplet in the right hand and a sixteenth-note triplet in the left hand. The system ends with a double bar line and a repeat sign. Fingerings are indicated as 2, 3, 1, 2, 3, 1 for the right hand and 2, 3, 1, 2, 3, 1 for the left hand.

86

f

This system contains measures 86 and 87. Measure 86 is in D major and features a sixteenth-note triplet in the right hand and a sixteenth-note triplet in the left hand. Measure 87 is in D major and features a sixteenth-note triplet in the right hand and a sixteenth-note triplet in the left hand. The system ends with a double bar line and a repeat sign. Fingerings are indicated as 2, 3, 1, 2, 3, 1 for the right hand and 2, 3, 1, 2, 3, 1 for the left hand.

87

f

This system contains measures 87 and 88. Measure 87 is in D major and features a sixteenth-note triplet in the right hand and a sixteenth-note triplet in the left hand. Measure 88 is in D major and features a sixteenth-note triplet in the right hand and a sixteenth-note triplet in the left hand. The system ends with a double bar line and a repeat sign. Fingerings are indicated as 2, 3, 1, 2, 3, 1 for the right hand and 2, 3, 1, 2, 3, 1 for the left hand.

89

90

91

$\text{♩} = \text{♩}$ CII

mp *mf*

92

CV CVIII

mf *ff*

93

$\frac{1}{2}$ CII

mp

94

CVI CVIII

mf

95 $\frac{1}{2}$ CII

96

97 $\frac{1}{2}$ CXIII

ff \rightarrow *mp* cresc. poco a poco

98

99

f \rightarrow *ff* \rightarrow *mf* \rightarrow *sff*

100

mp pizz.

104
8
senza pizz.
mf pont. *decresc. poco a poco* *tast.*

109
8
L.v *L.v* *bend.* *L.v* *a tempo*
3
pont.

113
8
ad lib. *gliss.* *L.v* *a tempo* *ten.*
mp

tempo total aprox: 3min.
Daniel Murray 2013

3.2.2 Hibridizações de Técnicas Instrumentais - HTI

Lidamos aqui com a articulação de diversas maneiras de tocar em diferentes tempos/andamentos e diferentes *layers* e profundidades, como, por exemplo:

O *tremollos* em subdivisão quaternária (octinas) por meio dos recursos dinâmicos instaurados pelo intérprete se transformam em *rasgueados* em sextinas. Os *pizzicatos* resultam acidentalmente em *bi-tones* em diferentes profundidades.

Listamos abaixo diversos elementos que se relacionam e hibridizam-se neste estudo.

- *harmônicos* M.D. e M.E.
- *Ligados* M.E.
- *bend*. M.E.
- *bend / vibratto*. M.E.
- *tremollo* M.D.
- *rasgueado contínuo* M.D.
- *martelatos* M.E.
- *pizz* M.D.
- *som ordinário* M.D.
- *sul tasto* M.D.
- *ponticello* M.D.
- *pizz alla Bártok* M.D.
- *condução polifônica/polirítmica* M.D. *com aberturas de M.E.*
- *bi-tones / pizz.* ⁷² M.E. / M.D.

Temos neste estudo diversos momentos de condução melódica polifônica entremeados pelas maneiras de tocar listadas acima. Aqui serão desenvolvidas as alternâncias entre *tremollos* e *rasgueados*, mas também entre diversas formas de *pizzicatos*.

⁷² Especificamente em relação a esta maneira de tocar especificamente, a M.D. apenas abafa as cordas, enquanto a M.E realiza martelado. Isso provoca o efeito de trazer para frente a camada destemperada do *bi-tones* (lado esquerdo da corda, sempre presente no toque *martelato*), tornando-a mais equilibrada com a nota que se digita e mais audível do que de costume.

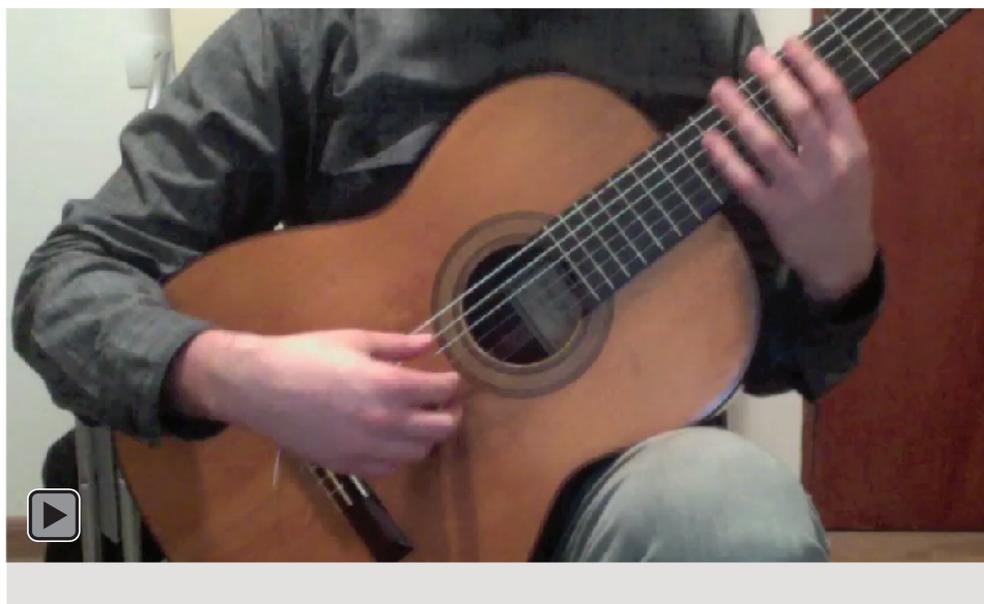
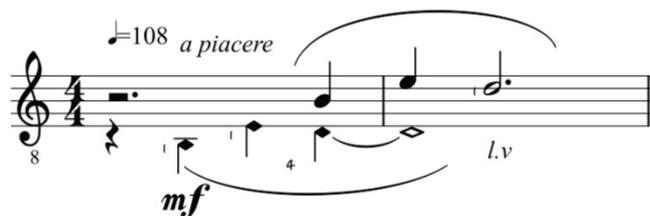
3.2.3 Análise Gestual Parametrizada – AGP

3.2.3.1 Introdução (compassos de 1 a 4)

3.2.3.1.1 Compassos 1 e 2: Enunciado temático.

Apresentamos aqui uma hibridização já consagrada como recurso da técnica tradicional:

(harmônicos naturais) + (som *ord.*)



- *relax al aire.*
- toque de p na voz inferior e i - m na superior, deixando soar (*L.V lascia vibrare*)

enquanto se pretende equilibrar o envelope dinâmico do toque em harmônicos com o envelope dinâmico do som ordinário.

3.2.3.1.2 Compassos 3 e 4

Apresentamos uma primeira hibridização característica deste estudo: *(bend) + (vibrato)* conectada estruturalmente à frase **(harmônicos naturais M.E.) + (som ord.)** que se resolve em mi.

Temos assim a articulação de um recurso técnico tradicional com um recurso hibridizado por adição, como a primeira hibridização deste estudo:

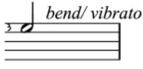
Recurso técnico tradicional = **(harmônicos naturais M.E.) + (som ord.)**

nova hibridização = + *(bend) + (vibrato)*

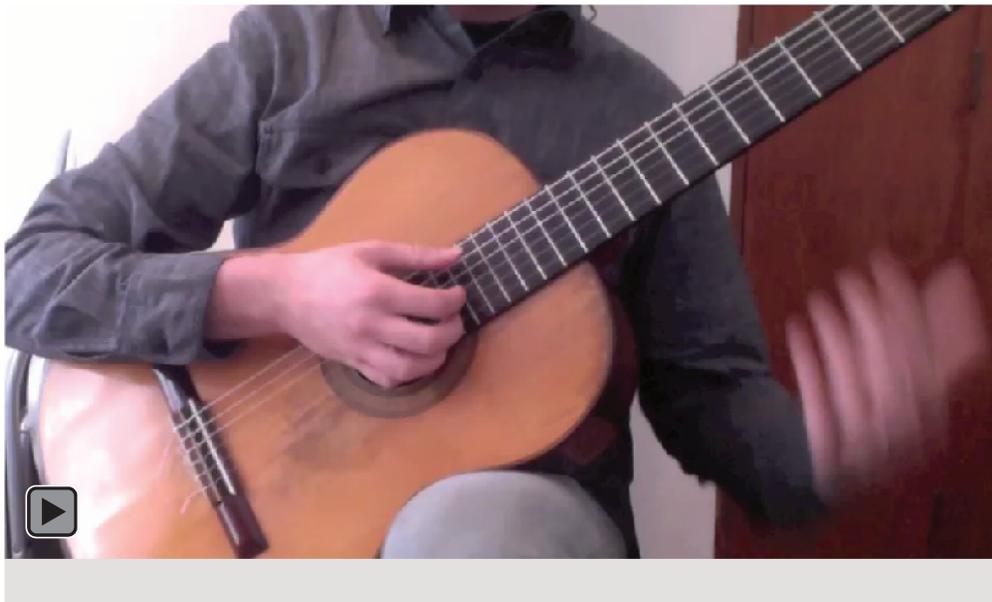
(harmônicos naturais M.E.) + (som ord.) + *(bend) + (vibrato)*



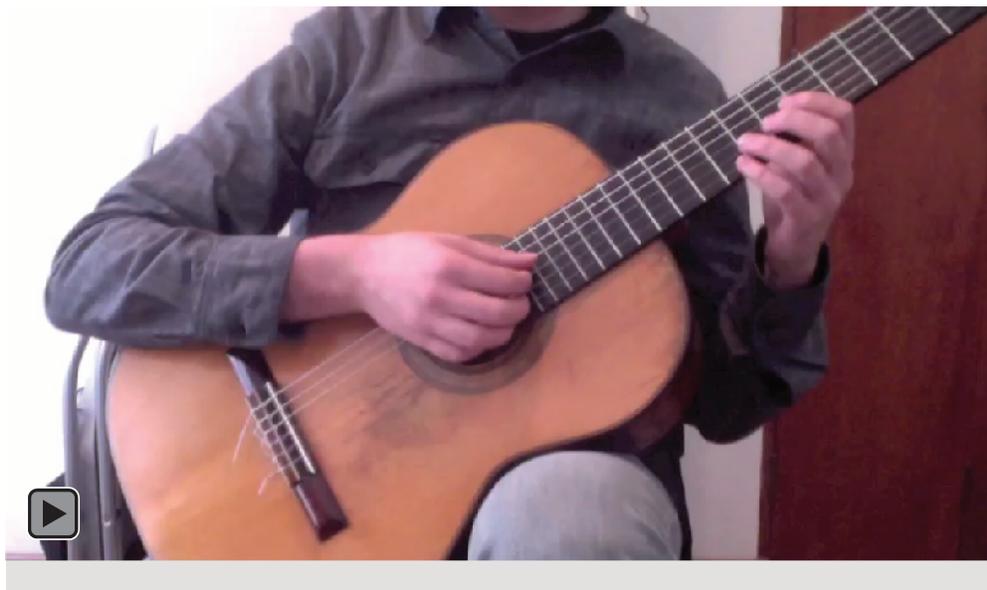
- enquanto se escuta a ressonância do compasso anterior, *relax al aire: idem item b anterior.*
- no terceiro tempo do compasso 4, toque de *i* realizando um *bend* M.E. após a nota *mi*. O *bend* é realizado puxando a corda para baixo com o dedo 3. Procuramos, neste momento, ouvir os batimentos que ocorrem e também as ressonâncias; para isso, o dedo 3 não deve esbarrar nas outras notas.
- No final do *bend* (que neste caso é a volta para a nota *mi*), realiza-se um *vibrato*

longitudinal. Temos aqui a hibridização: (***bend.***) + (***vibrato***) .

No violão se utiliza com frequência o ***vibrato longitudinal***. Esse recurso expressivo proporciona ao violonista a sustentação desejada de determinadas notas por mais tempo, sem relativizar tanto a afinação das mesmas. O ***vibrato transversal*** também é utilizado quando temos a intenção de relativizar a afinação da nota que tocamos (um ***vibrato longitudinal exagerado*** poderia também conseguir o mesmo efeito) ou mesmo quando temos os outros dedos da M.E. sustentando outras notas previamente digitadas e queremos destacar ou fazer cantar uma determinada melodia ou contracanto.



Na guitarra elétrica se utiliza com mais frequência o *vibrato transversal*, pois na maioria das vezes o *vibrato longitudinal* não proporciona a sustentação desejada. Nesse sentido, para a guitarra elétrica o movimento do *vibrato* e do *bend* são bastante próximos. Pode-se dizer que o *bend* para guitarra é como se fosse um *vibrato transversal exagerado* e em câmera lenta.



No caso do violão, o *bend* é consideravelmente menos utilizado que o *vibrato*.⁷³

3.2.3.2 Parte A (compassos de 5 a 16)

3.2.3.2.1 Compassos 5 e 6 : *Tremollo*

Nesses compassos apresentamos um dos motes técnicos do estudo: o *tremollo*, recurso da técnica tradicional. No entanto, verificamos nesse tremollo uma reiteração por meio de uma digitação de trinado barroco de M.D. *p - a - m - i* no jogo de cordas 3, 2, 1, sendo que *m* se encontra isolado na segunda corda, *a - i*, na primeira e *p*, na terceira. Sendo assim, uma digitação diferenciada de M.D., ao que se considera tradicionalmente um *tremollo* no violão. Analisamos então o que vemos abaixo como um recurso da técnica tradicional hibridizado com outros recursos da técnica tradicional resultando em um recurso híbrido:

⁷³ Por esse fato, é possível que a hibridização *bend/vibrato* na guitarra elétrica possa parecer redundante.

trinado barroco M.D + unísono 3,2,1 M.E = (tremollo estudo II)

a tempo

5
4
3
2
1

8
7
6
5
4
3
2
1

ppp
ord. _____



- relax *al aire*. Enquanto isso, escuta-se a ressonância do compasso anterior (*l.v- lascia vibrare*).
- o *tremollo* se inicia *ppp* (dentro da ressonância do compasso anterior), realizando a primeira semicolcheia com toque ordinário de *p*. Os outros dedos seguem flutuando relaxados.
- toque de *a* e relax *al aire*.
- toque de *m* e relax *al aire*.
- o indicador da M.D. se estende para alcançar a primeira corda, de maneira que o dedo *m*

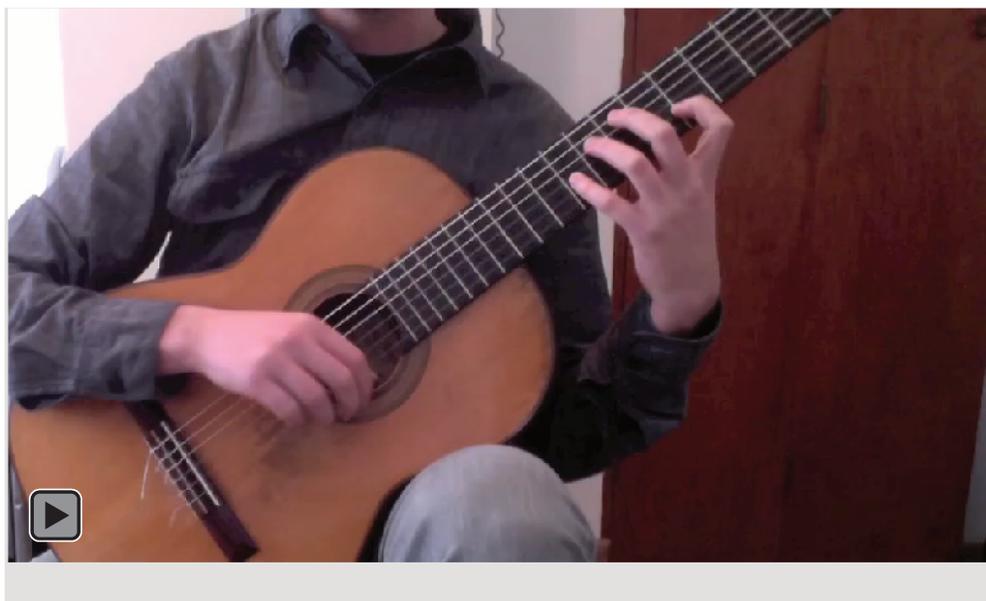
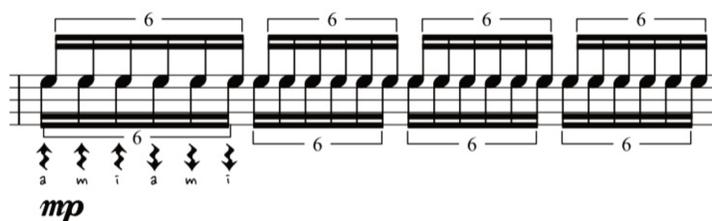
continue flutuando relaxado sobre a corda si para que seja possível continuar o *pattern* em alta velocidade.

Neste momento, configura-se o movimento de *tremollo* que vai ser usado durante todo o estudo e deve estar, portanto, completamente dominado pelo intérprete.

3.2.3.2.2 Compassos 7 e 8: Rasgueados

Com o mesmo uníssono na M.E., realizamos uma diferente técnica de M.D., o *rasgueado contínuo*. Verificamos então a hibridização por permutação do elemento técnico de M.D.:

rasgueado contínuo M.D + uníssono 3,2,1 M.E = (*rasgueado contínuo estudo II*)



- nas três primeiras semicolcheias da sextina: estica-se *a, m, i*, um de cada vez.

- no rebote do relaxamento (neste caso do extensor), pulsa-se *a, m, i* um de cada vez para dentro da mão.
- na continuação para segunda sextina, usa-se novamente o rebote do relaxamento, desta vez para esticar os dedos e segue-se o *pattern*.

Nos compassos de 8 a 16 a seguir, verifica-se um desenvolvimento dessas duas ideias com os mesmos movimentos que já foram parametrizados anteriormente.

3.2.3.2.3 Compassos de 5 a 8: tremollos e rasgueados

Verificamos, na junção dos itens acima, uma hibridização por aproximação:

(tremollo estudo II) + (rasgueado estudo II)

Chegamos assim a uma segunda hibridização que dá nome ao estudo: "...sobre tremolos e rasgueados...". Temos aqui dois recursos da técnica tradicional previamente caracterizados e alternados por aproximação.

Essa Hibridização que será retomada, ampliada, representada durante esta mesma peça.

3.2.3.3 Parte B (compassos de 17 a 24)

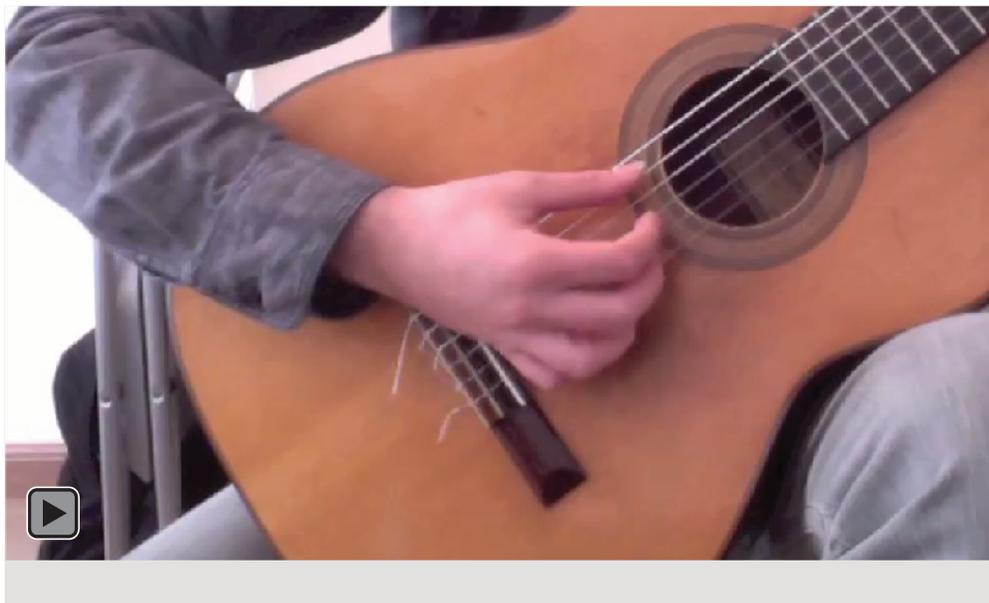
3.2.3.3.1 Compassos 17 e 18

Apresentamos abaixo uma hibridização por sobreposição, a terceira hibridização característica deste estudo:

(pizz. M.D) + (quasi martellato M.E)

17

pizz.
mp



Neste trecho hibridizamos o *pizz.* com *martellato*, gerando uma nota triangular,  ao mesmo tempo tocada, abafada e martelada.

Parametrização:

- pouso da parte de fora da M.D. relaxada na ponte sobre o rastilho. Enquanto a M.D. "pousa", a M.E. "flutua", preparando no ar os dedos 4 e 3.
- assim que a M.D. pouso confortavelmente, a M.E. realiza os *pizzicatos* com *p - p - p*.
- neste exato momento, a M.E. pouso nas notas, digitando-as.

- com o dedo 3, um "pouso" mais brusco é realizado: um quase *martellato*. Escuta-se dubiamente o outro lado da corda (que exploraremos mais adiante na escrita da terceira parte do Estudo III).
- neste momento a mesma nota em que o dedo pousou brusco é tocada. Uma quase que apoiatura atrasada se escuta. Nessa interessante hibridização, torna-se obscuro o som que se pretende dar à somatória de ruídos transientes morfológicamente semelhantes.
- toque com *p* – *i pizzicato* até o final deste compasso.

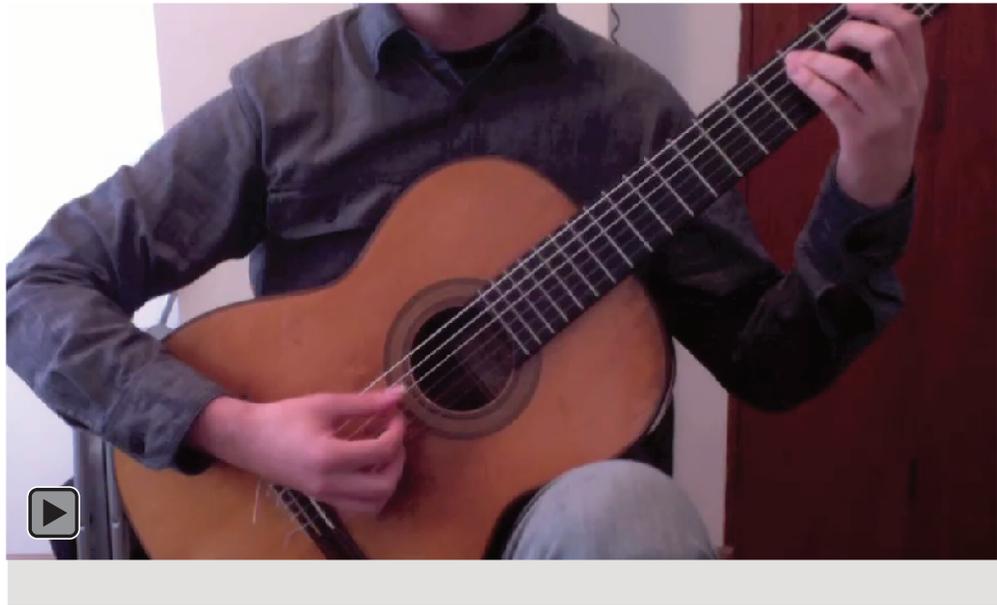
No compasso seguinte, a movimentação se repete e a sonoridade dúbia da nossa hibridização *pizz./martellato* se acentua nas três últimas colcheias.

3.2.3.3.2 Compassos 19 e 20

Apresentamos uma ampliação da terceira hibridização por acúmulo do *pizz. Bartók/martellato* em meio ao movimento do próprio *pizz.* (no qual a M.D. está descansando no rastilho):

(*pizz. M.D*) + (*quasi martellato M.E*) + (*pizz. Bartók M.D*)





- M.D. já se encontra pousada no rastilho em posição de abafar a ressonância para os *pizzicati* tradicionais.
- são realizados *pizzicati* com $p - p - p$, enquanto a M.E. pousa com precisão nas notas a digitar.
- com o dedo 3, realiza-se um "pouso" mais brusco, quase *martellato*.
- neste momento, essa mesma nota em que o dedo pousou bruscamente é tocada, puxando a corda para cima, de maneira que ela bata sobre o espelho, gerando o efeito percussivo do *pizz. Bartók*. Esse efeito é conseguido com a M.D. levantando-se rapidamente da ponte onde se encontrava adormecida, dando um pulo da cama e voltando a dormir rapidamente.

Chegamos assim a um resultado sonoro que é *quase que uma apojatura atrasada* gerada pelo quase *martellato*, somada a um *pizz. Bartók* abafado (pela M.D que dorme).

3.2.3.3.3 Compasso 21

Apresentamos aqui mais uma variação da terceira hibridização que acontece por permutação

do elemento (*pizz, bartok*) com o elemento (som ordinário M.D.), enquanto (som ordinário M.D.) retoma o que denominamos enunciado temático.

Sendo assim, temos:

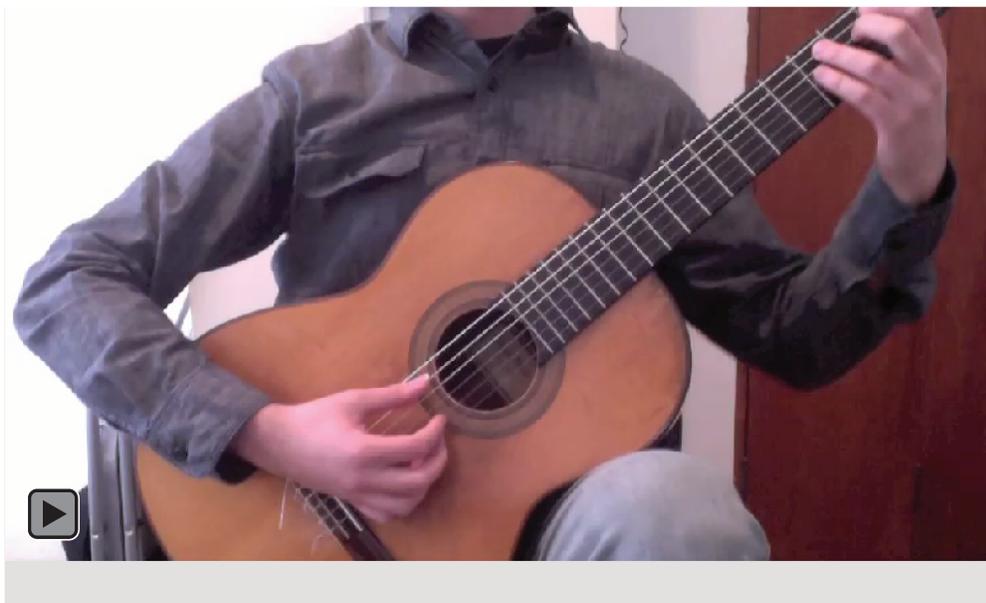
(*pizz. M.D*) + (*quasi martellatos M.E*) + (som ord.M.D)

21
8

crescendo poco a poco
non pizz. sulla prima e seconda corda

segue pizz. sulle corde basse

The image shows a musical score for guitar. It features a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The notation includes a sequence of notes on the first and second strings, with a '4' indicating a four-measure phrase. Above the staff, the instruction 'crescendo poco a poco' is written, followed by 'non pizz. sulla prima e seconda corda'. Below the staff, the instruction 'segue pizz. sulle corde basse' is written. The measure numbers '21' and '8' are indicated at the beginning of the staff.



Aqui a M.D., que se encontrava dormindo, começa a acordar através do toque *ord.* de *i – m* que começam alternadamente a pulsar a primeira e a segunda corda. No entanto, verificamos que parte da M.D. que suporta a musculatura do polegar continua dormindo, relaxada.

- a M.D. encontra-se já colocada, descansando na ponte.
- os dedos se elevam, levantando a parte de baixo da M.D. (como quem olha o vídeo

abaixo).

- toque de $p - m$, sendo que p *pizz.* e m som ordinário.
- segue o *pattern*, realizando essas mesmas hibridizações e parametrizações já descritas anteriormente.

3.2.3.4 Parte A' (compassos de 25 a 40)

3.2.3.4.1 Compassos 26 e 27

O estudo segue com a reexposição de A variada: A'. Essa variação acontece apenas por meio das mudanças graduais de timbre e suas implicações dinâmicas gerais. Ou seja, a mesma parametrização de A se aplica a esse trecho. No entanto, diferentes posições da M.D. e do antebraço devem ser percebidas e controladas adequadamente para que os movimentos parametrizados anteriormente não se percam no trânsito *sul tast.*, *sul pont.*

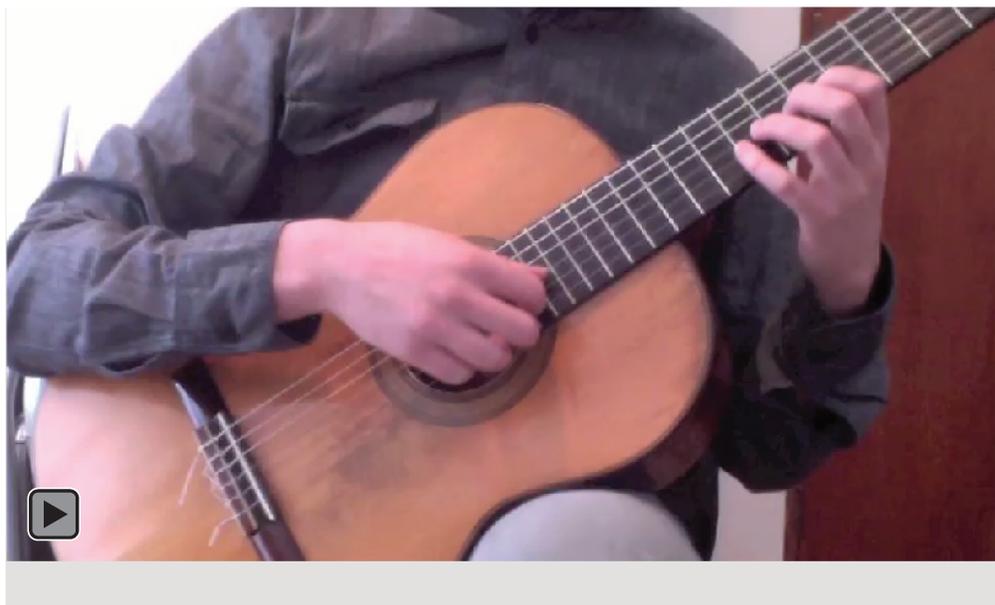
Temos aqui a segunda hibridização apresentada em nossa análise, acrescentada do *transito sul tasto sul ponticello*, ou seja, mais um recurso da técnica tradicional adicionado:

(*tremollo estudo II*) + (*rasgueado estudo II*) + (*sul tast.*) + (*sul pont.*)

The image displays two musical staves, each containing four measures of music. The first staff is labeled with measure numbers 31 and 32. The second staff is labeled with measure numbers 33 and 34. Both staves feature a tremolo pattern of sixteenth notes. Above each measure, there is a bracket with the number '6' above it, indicating a sixteenth-note tremolo. Below the notes, there are fingerings: 2, 3, 1, 2, 3, 1. To the left of the first measure of each staff, there is a 'pizz.' marking. To the right of the last measure of each staff, there is a 'm' marking. A dashed line with arrows at both ends spans the width of the two staves, with the text 'sul tasto' on the left and 'ponticello' on the right. The first staff is associated with 'sul tasto' and the second with 'ponticello'.

Sobre o trânsito *sul tast. sul pont.*, verificamos que:

- as mudanças de *sul tasto* a *ponticello* acontecem principalmente por meio do antebraço direito, que desliza sobre a quina do tampo onde normalmente se encontra apoiado.



- começando *sul tasto* no compasso 26, percebemos que o antebraço está apoiado mais para baixo. Essa é a posição onde devemos começar a tocar esse trecho.
- gradualmente levantamos o antebraço, abrindo caminho para o deslocamento contínuo da M.D. (que não para de tocar pulsar) em direção à ponte.
- assim que chegamos à ponte, voltamos o mais rapidamente possível com um golpe de antebraço para o registro *sul tasto* e seguimos.

Nesse trecho aconteceram diversas variações *tast. pont.* até o momento em que tanto dinâmica, como a densidade e as mudanças *tast. pont.* se intensificam. A mudança para a próxima parte é súbita e para o registro sonoro ordinário.

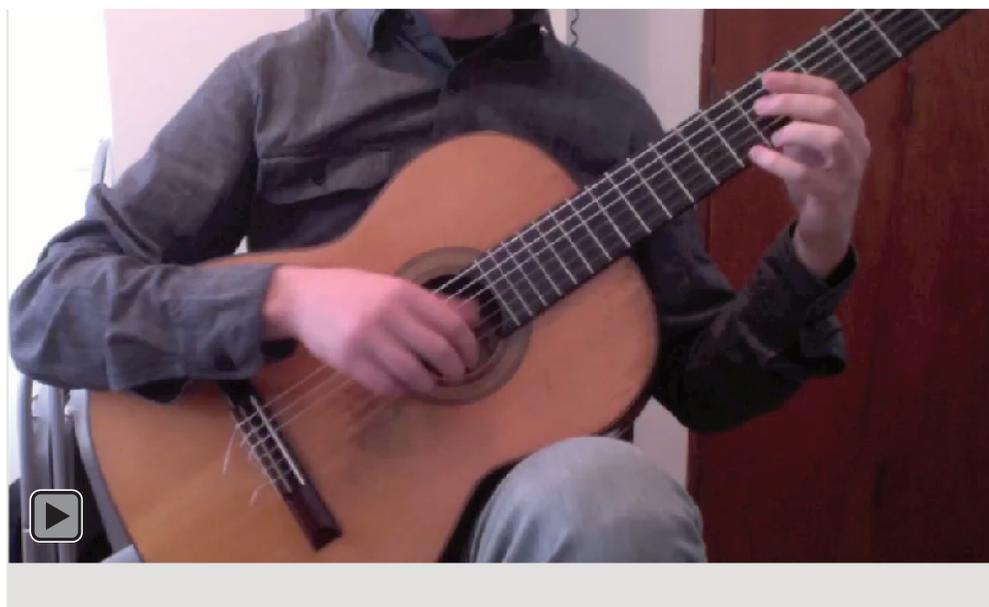
3.2.3.4.2 Parte A''

Utilizamos aqui recursos contrapontísticos a quatro vozes, fantasiando uma "variação coral". Aberturas de M.E. e determinadas articulações e timbres de M.D. destacam as vozes da polifonia e as polirritmias contidas na articulação das vozes graves com a voz mais aguda.

Retomamos abaixo o mote técnico *tremollo* / *rasgueado*, compassos 48 e 49, em meio a recursos utilizados na nova parte A'':

(*pestanda* M.E) + (articulações M.D) + (*tremollo* estudo II) + (*rasgueado* ord.)

The image shows a musical score for guitar in 3/4 time. The notation is on a single staff with a treble clef. It features a sequence of chords and melodic fragments. A bracket labeled 'CV' covers the first two measures. Below the staff, there are fingering numbers (1, 2, 3, 4) and a circled 'C' with a '2' below it. The word 'rasg' is written at the bottom right of the notation.



- *relax al aire.*
- toca-se *a*, isolado no primeiro tempo do compasso, e *relax al aire.*
- toca-se o acorde com a digitação indicada onde sobra o dedo 1.
- enquanto toca-se o acorde, o dedo 1 se estende, preparando a pestana.
- no terceiro acorde, já com o dedo estendido, realiza-se a pestana, como que pendurando-se no braço do violão (deixando cair o peso do braço esquerdo através do cotovelo) ⁷⁴. Quando necessário, pende-se levemente o tronco para o lado esquerdo, o que também pode vir a amenizar o esforço de pressionar todas as cordas ao mesmo tempo com um só dedo
- M.D. toca o terceiro acorde e *relax al aire.*
- com os dedos que sobraram, prepara-se a digitação da terça menor do primeiro tempo do compasso 49. Na sequência, realiza-se o *tremollo* dentro da ressonância do acorde, como que realizando um pequeno crescendo.
- no segundo tempo do compasso, deixa-se a M.E. flutuar em um ângulo de 90%,

⁷⁴ Essa é apenas uma das maneiras de encarar a movimentação necessária para realizar a pestana, que implica friccionar as seis cordas ao mesmo tempo com a mesma qualidade de digitação de M.E., ou seja, todas as notas devem ser escutadas com clareza.

relaxando-a e se reequilibrando-a enquanto deixa-se de se pendurar no braço do violão.

Sem interromper o *tremollo*, prossegue-se nas cordas soltas indicadas

- dentro do silêncio gestual e do reequilíbrio, flutua-se com a M.E., preparando parte da abertura da posição quase que no ar
- digita-se o último acorde, deixando cair os dedos no espelho enquanto realiza quase que simultaneamente o *rasgueado*. O dedo mínimo da M.E. fica estendido, devido à abertura necessária para alcançar as notas com a M.E.

Realizando o *rasgueado* de seis cordas na sequência do *tremollo* em duas das primeiras cordas, percebemos que a última nota do *tremollo* pode ser realizada com um movimento para cima do pulso. Tal movimento ajuda a preparar a M.D. para realizar o *rasgueado* e gera energia através do *rebote do relaxamento*, aproveitando a força da gravidade para um som cheio e robusto.

Essa mesma parametrização acontece nos compassos 58 e 59.

3.2.3.4.3 Parte A'''

No compasso 62 retomamos mais uma variação de A (A'''), que consiste tecnicamente no *tremollo* realizado no mesmo andamento, mas durando 16 compassos e alternando com a parte de *rasgueados* durante também outros 16 compassos. Sendo assim, acabamos por transformar a relação da quadratura 2:2 (dois compassos um com tremollos / dois com rasgueados)

<i>tremollo</i> – 2 compassos	rasgueado – 2 compassos
-------------------------------	-------------------------

em uma relação de 16:16 (comp. 62 a 90 - 16 compasso com tremollos/ 16 compassos com rasgueados).

<i>tremollos</i> - 16 compassos	rasgueados- 16 compassos
---------------------------------	--------------------------

3.2.3.4.4 Rasgueado do compasso 80

Hibridização já apresentada, variada pela ampliação do movimento de M.D. e de M.E. nos jogos de corda, o que possibilita maior densidade harmônica característica deste trecho.

80

mf

a m i a m i



Realizamos aqui a mesma parametrização do início para o mesmo *rasgueado*; no entanto, aqui o movimento é ampliado para alcançar 5 cordas.

Aqui percebemos novamente um diálogo mais direto com o estudo nº 11, de Heitor Villa-Lobos e, mais especificamente, com uma das suas diversas maneiras de fazer o violão soar amplo e parecer um instrumento do qual saem mais braços, asas e caudas.

Nos compassos de 90 a 99, temos e dinâmica total neste estudo (*mp*, *rasgueado sff*, *pizz. mp*). Além de uma aceleração proporcional do *rasgueado*, mudamos neste ponto o padrão de M.D. para alcançar quase que uma granulação *sextinada* no compasso 97. Nessa maneira de tocar o *rasgueado*, utilizada, sobretudo, no violão flamenco, torna-se possível estender e variar rapidamente os recursos dinâmicos, dada a fluência que se consegue com esse tipo de movimento.

3.2.3.4.5 Compasso 93

Rasgueado da técnica tradicional do violão flamenco, novo elemento técnico neste estudo.

The image shows musical notation for a flamenco guitar exercise. The notation is in treble clef, 3/4 time, and marked *mp*. It consists of three measures, each containing a sixteenth-note rasgueado pattern. Above each measure is a bracket with the number '6', indicating a sixteenth-note group. Below the notation are six rhythmic symbols: a downward arrow with 'p', an upward arrow with 'm', a downward arrow with 'p', a downward arrow with 'p', an upward arrow with 'm', and a downward arrow with 'p'. Below the notation is a video frame showing a person's hands playing a flamenco guitar, demonstrating the rasgueado technique. A play button icon is visible in the bottom left corner of the video frame.

- posiciona-se a M.D. mais horizontalmente, movendo o antebraço quase que paralelamente às cordas⁷⁵.
- enquanto isso, a M.E. se posiciona utilizando a falange distal do dedo para realizar uma $1/2$ C (meia pestana) nas cordas 4, 3 e 2, sem abafar as cordas 5 e 1. Esse tipo de pestana acontece através do relaxamento da falange distal sobre as cordas (como se fôssemos digitar um dó suspenso na segunda corda diretamente com a falange medial), esquecendo a falange distal relaxada. Esse recurso já é bastante utilizado no violão com

⁷⁵ É evidente que o antebraço não fica exatamente paralelo as cordas, mas este pensamento nos ajuda a posicionar melhor a M.D para um Gesto mais fluido e eficaz.

todos os dedos e é extremamente comum na guitarra elétrica

- com o antebraço quase paralelo às cordas, realiza-se uma rotação do pulso para cima, tocando as cordas com o polegar levemente alongado.
- no rebote do relaxamento, o toque de *m* atravessa as cordas, caindo com a gravidade. Em seguida, toca-se *p* (ou *i*) sobre as 5 cordas do acorde indicado.
- segue o *pattern*, buscando um contínuo sonoro *sextinado* e preciso. Verificamos a utilização do rebote do relaxamento tanto na descida de *m* e *p* quando na subida. Sendo assim, denominamos esse rasgueado sextinado em específico como: balançar um relógio amarrado ao pulso.

Na sequência (até o compasso 99), apesar de pequenas variações harmônicas, utilizamos as mesmas técnicas de pestana e *rasgueado*, sendo que nos últimos três compassos dessa variação (97 a 99) chegamos à dinâmica *sff* e à velocidade máxima do rasgueado, desta vez em 15:5 (*tercinas* dentro de *quintinas*) em um acorde aprisionado pelo tempo.

3.2.3.5 Parte B' (compassos de 100 a 107)

Retornamos subitamente aos *pizz.* hibridizados da parte B rerepresentados identicamente nos primeiros quatro compassos e, em seguida, variados. Essa variação se dá através de uma modulação do material melódico-harmônico que acontece por meio de mudanças de posições com o mesmo padrão de digitação de ambas as mãos (como verificamos em diversas obras de Heitor Villa-Lobos). A essa modulação do material, acrescentamos o caminhar de *pont. tast.* (contrário ao que acontece em A' - *tast. / pont.*). O trânsito *pont. tast.*, neste caso, acompanha as transposições de M.E., caminhando para a esquerda de quem toca como no vídeo abaixo. Chegamos então a um outro acúmulo de elementos da técnica tradicional:

(*pizz.* M.D.) + (som ord. M.D.) + (mudanças de posição M.E.)

+ (*sul tast.* M.D.) + (*sul pont.* M.D.)

104
8

senza pizz.
mf *pont.* *decresc. poco a poco* *tast.*

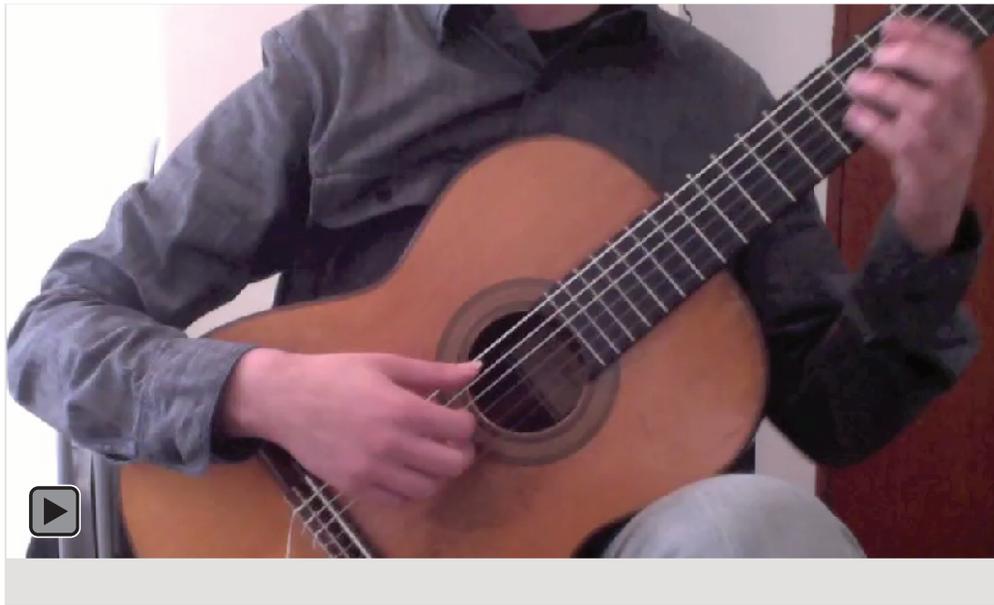


Na sequência, temos reexposição idêntica do enunciado e vários finais, estes propositalmente duvidosos, explorando a ideia de erro ou engano:

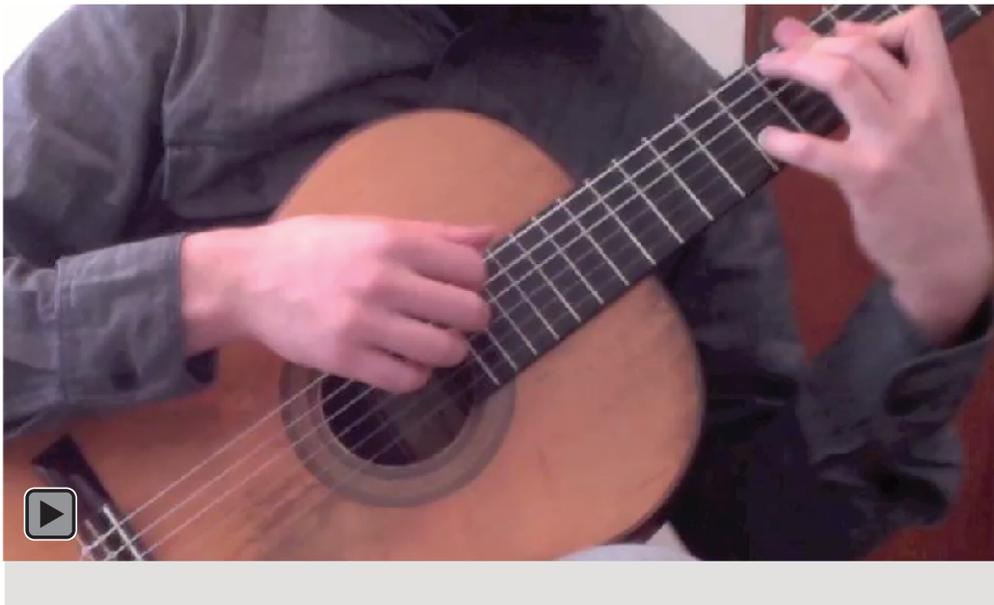
- como se fosse começar a parte A".

a tempo

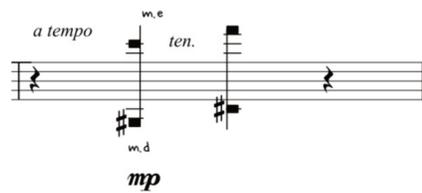
a tempo
pont.



- como se estivesse perdido no meio dos rasgueados de A'''.



- com as mãos invertidas.



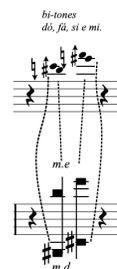
Neste último, uma nova hibridização dentro de um mesmo elemento, o *martellato*. Esta hibridização já uma técnica estabelecida e conhecida como *two hands* ou *tapping*:

(*martellato* M.E) + (*martellato* M.D)

- na pausa *relax al aire*.
- cruzam-se as mãos, mirando as notas que ambas tocarão com o dedo 1: M.D. por cima e M.E. por baixo.
- toca-se ao mesmo tempo M.E. e M.D. *martellato* com o dedo 1 (M.E) e *i* (M.D). Após um leve e duvidoso *tenuto*, toque de dedo 2 (M.E) e *m* (M.D) com ambas as mãos *martellato*.

Como mencionamos anteriormente, essa técnica que utilizamos aqui faz parte do que se chama *two hands*, na qual a M.D. perde a função de pulsar as cordas digitando no braço do violão em *martellato* junto com a M.E. Pode-se dizer que essa técnica cria uma *hiper M.E.*, dado que seria impossível realizar tais procedimentos apenas com uma mão.

As mãos cruzadas neste final do estudo II não são uma coreografia estapafúrdia, e sim uma preferência pessoal de tocar os graves com a M.D., pois as cordas são mais grossas e a M.D. tem unhas, o que a impossibilita de cair numa inclinação de 90 graus em relação à da corda. O *martellato* da mão com unha (M.D.) sai mais fraco que o da mão sem unha (M.E) devido à impossibilidade de percutir em 90 graus. No entanto, o *martellato* tem maior ressonância nas cordas graves. Portanto, trocando as mãos de lugar, conseguimos utilizar a mesma velocidade de ataque, o que nos parece mais adequado para se conseguir o equilíbrio necessário.



Lembramos de que neste momento devemos escutar oito sons:

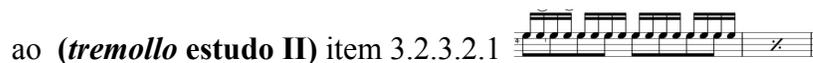
A solução para não cruzar as mãos é desacelerar a M.E. e acelerar a M.D. no ataque até que ambas as ressonâncias se equilibrem.

3.2.4 Comentário sobre os resultados da análise do Estudo II

Este estudo tem esquema formal de variação miniaturizada, dado que A e B são apresentados sempre variados em suas recapitulações.

Verificamos a hibridização de diversos elementos técnicos tradicionais. Tal fato confere características próprias tanto ao *tremollo* quanto ao *rasgueado*, como verificamos abaixo:

- por sobreposição do **trinado barroco M.D. com uníssonos 3,2,1 M.E.**, chegamos



- por sobreposição do **rasgueado contínuo M.D. com uníssonos 3,2,1 M.E.**,



O que resulta, em seguida, na principal hibridização deste estudo:

- (**tremollo estudo II**) + (**rasgueado estudo II**) itens 3.2.3.2.3, hibridização por



Como no estudo I, identificamos diversos tipos de articulação entre técnicas tradicionais, hibridizações e maneiras de tocar que demonstraremos abaixo:

1. hibridização por **aproximação e adição** (**tremollo estudo II**) + (**rasgueado contínuo estudo II**) + (**sul tast.**) + (**sul pont.**) descrita nos itens 3.2.3.4.1, desenvolvimento e variação das técnicas de *tremollo* e *rasgueado* que dão nome ao estudo.



2. através da **sobreposição** que verificamos nos itens 3.2.3.3 como um todo referente à parte B do estudo:

- (**pizz. M.D**) + (**quasi martellato M.E**)



- (**pizz. M.D**) + (**quasi martellato M.E**) + (**pizz. Bartok M.D**)



- (**pizz. M.D**) + (**quasi martellatos M.E**) + (**som ord.M.D**)



3. através do acúmulo **de recursos da técnica tradicional** como verificamos no item 3.2.3.5:

- (*pizz.* M.D.) + (som ord. M.D.) + (mudanças de posição M.E.) + (*sul tast.* M.D.) + (*sul pont.* M.D.)



- através de hibridização já consagrada com recurso da técnica tradicional como se verifica em 3.2.3.1.



- (harmônicos naturais) + (som ord.)

- através da articulação de um recurso técnico tradicional com um recurso hibridizado por adição obtivemos a primeira hibridização deste estudo, como verificamos no item 3.2.3.1.2:

- (harmônicos naturais M.E) + (som ord.) + (*bend*) + (*vibrato*)



Verificamos a ideia de **ampliação** de um mesmo movimento, neste caso do rasgado



contido no item 3.2.3.4.4.

Em resumo, temos os seguintes tipos de articulação entre técnicas tradicionais, hibridizações e maneiras de tocar: aproximação e adição, sobreposição, acúmulo de recursos da técnica tradicional, hibridização já consagrada com recurso da técnica tradicional, recurso técnico tradicional com um recurso hibridizado por adição, além da ideia de ampliação de um mesmo movimento.

3.3 Estudo III: "... sobre harmônicos e *martelatos*..."

3.3.1 Apresentação analítica

Este *Estudo III* apresenta o seguinte esquema formal:

- intro/enunciado. A. B. Interlúdio. B' C. A. Coda.

Estudo livremente inspirado nas figuras rítmicas do “maracatu”, tem como principal recurso técnico explorado:

- a hibridização dos harmônicos com os *martellatos*.

Esse recurso, ainda pouco explorado no violão de cordas de nylon, tem como maneira de tocar antecessora tendo em mente o repertório violonístico, a *M.E. sola*. Essa maneira de tocar foi explorada por Llobet em "Variaciones sobre un tema de Sor", em que podemos verificar diversas maneiras de tocar exploradas individualmente em cada variação, como os diferentes *tremollos*, harmônicos e ligados. Além disso, temos recursos semelhantes ao *martellato* e *M.E. sola* na música instrumental chinesa para Pipa, como podemos ouvir no início de *Aged Child*, composta e interpretada por Liu De-hai⁷⁶ (também neste início, uma interessante técnica de extrair harmônicos com a *M.E. sola*. Notamos ainda, no final do vídeo, a hibridização da *M.E. sola* com uma percussão no tampo, como verificamos na *Sequenza XIV pour violoncelle*, de Luciano Berio⁷⁷, e no estudo n°2 *sulle percussioni* dos *Tre Studi de Ganesh del Vescuovo*⁷⁸). Mas o *martellato* não aparece em nenhum desses exemplos e, se é ainda pouco explorado no violão com cordas de nylon, tem seu uso consagrado por guitarristas/violonistas que utilizam violões *folk* e *harp guitars* (hibridizações do violão com a harpa), instrumentos de cordas de aço, o que parece facilitar o uso desses efeitos,

⁷⁶ registro ao vivo de "Aged Child" interpretada por Liu De-hai <http://www.youtube.com/watch?v=2A93hx2-N90&list=RD02Bb8CA4BB0Hs>

⁷⁷ vídeo de Éric-Maria Couturier interpretando a *Sequenza XIV pour violoncelle* de Luciano Berio <http://www.youtube.com/watch?v=Fc5gF-II5yg>

⁷⁸ registro ao vivo de Ganesh del Vescuovo interpretando seu n°2 *sulle percussioni* vídeo http://www.youtube.com/watch?v=rXYSXE0o_7Q

como verificamos em *Because It's There*, de Michael Hedges⁷⁹. Pode-se observar um uso bastante interessante do *martellato* com ambas as mãos na secção central da obra *Paisage Cubana com Campanas*, de Leo Brouwer⁸⁰, tecendo uma trama minimalista, mas também percebemos a utilização do mesmo recurso em *La Espiral Eterna*⁸¹, em uma secção textural de alturas e ritmos, ambos irregulares e indeterminados.

Um dos gestos iniciais para a compreensão deste estudo, apresentado mais adiante na segunda parte, é a hibridização de quatro elementos: *rasgueado*, *tambora*, *m. perc*, *ligado*, *martellato*, mimetizando "alfaias"⁸², que discutiremos detalhadamente na AGP. Esse procedimento é utilizado pelo violonista e compositor paulista Paulo Bellinati⁸³ em diversas obras para violão ou grupo de violões, como: *Jongo*, *Furiosa*, *Lunduo*, *Bom Partido* entre outras. Bellinati também fez uso desse tipo de procedimento em arranjos⁸⁴.

Buscamos, neste estudo, nos aprofundar no que diz respeito a uma hibridização de técnicas entre M.E. e M.D., o que resulta por vezes em uma inversão de funções das mãos. Ou seja, M.E. que normalmente segura as notas que serão tocadas pela M.D. passa a acumular funções para além de apenas fixar as posições. As hibridizações acontecem de tal maneira que a M.E. adentra na função de "fazer soar" da M.D., sem deixar de exercer sua função original de fixar posições.

Percebemos tal funcionamento desde o início do estudo, no qual temos:

⁷⁹ registro ao vivo de Michael Hedges interpretando *Because It's There*:

<http://www.youtube.com/watch?v=jN3439I4HR0>

⁸⁰ Eduardo Issac interpretando *Paisage Cubana com Campanas* de Leo Brouwer:

<http://www.youtube.com/watch?v=cd3PxB6PcM>

⁸¹ *La Espiral Eterna* em gravação do próprio compositor já citada anteriormente:

<http://www.youtube.com/watch?v=HWJlo1ZrnKU>

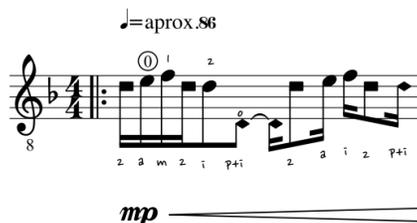
⁸² Vídeo do Prof. Renato Abaña demonstrando baques de maracatu na alfaia:

http://www.youtube.com/watch?v=UY_ImdT-dLE

⁸³ site oficial: <http://www.bellinati.com>

⁸⁴ Podemos citar, como uma referência desse tipo de utilização, a faixa *Mãe da manhã*, composição de Gilberto Gil, gravada no disco, *O sorriso do Gato de Alice*, de Gal Costa, gravada por ela e Bellinati em multipista com vários violões e viola caipira.

- *martellato* M.E. + posição fixada de M.E e som ordinário M.D. + Harmônico artificial M.D.



Em uma análise da maneira de tocar da M.D., pode-se dizer que ela acumula também a função de fixar posições originais da M.E. Ou seja, elaborando, durante o estudo, a maneira de tocar os *harmônicos artificiais* com *p+i*, percebemos que a M.D. acumula a função de digitar da M.E., dado que se faz necessário apoiar o dedo indicador nas notas desejadas enquanto o anelar faz soar o harmônico, o que, no desenrolar do estudo, ressignifica a técnica de *harmônicos artificiais* (essa hibridizada com o *martellatto* e o som ordinário do instrumento)⁸⁵.

Sendo assim, observamos aqui uma amálgama de elementos que exigem, ao longo do estudo III "...sobre harmonicos e martelatos...", um domínio técnico um pouco diferente do usual, o qual podemos chamar de expandido ou estendido.

Insistimos aqui em outros tipos de hibridização listados abaixo, que serão vistos detalhadamente em relação a sua escritura e sua maneira de tocar hibridizada na AGP:

- (*pizz.* M.D.) + (*martellato* M.E) + (*ligado* M.E.).

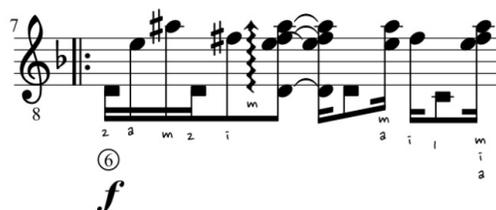
⁸⁵ Lembramos aqui do pizz. Ganesh. Batizado com o nome do violonista/ compositor atuante, Ganesh del Vecuovo, o pizz. Ganesh utiliza o mesmo gesto com um pouco mais de pressão no dedo indicador da M.D. sobre as cordas, fazendo-a encostar nos trastes, o que gera uma sonoridade abafada e não ressonante próxima do pizz. No entanto, no pizzicato tradicional do violão, o violonista se utiliza de ambas as mãos, e no pizz. Ganesh um efeito bastante próximo é conseguido com apenas uma das mãos (a M.D.), o que permite que a M.E. realize toques de M.E. solo (ligados, martelatos, percussões, entre outros). Para mais informações sobre Ganesh del Vecuovo acesse: <http://www.ganeshdelvescovo.eu/>

Link para assistir a *Tre Studi n° 5 sul pizzicato Ganesh*, pelo próprio compositor:

<http://www.youtube.com/watch?v=TQuB2WquIvI>

- [*p (comme tamburo)* M.D.] + (ligado M.E.) + [*m (perc)* M.D.].
- (*ligados duplos* M.E.) + (*rasgueado* M.D.).
- (*martellato* M.E.) + (*som ordinário* M.D.)+ [*p (comme tamburo)* M.D.] + [*m (perc.)* M.D.].

Este estudo está escrito em ré menor, tonalidade que encontramos na **parte A** (comp. 1 a 14), exceto algum empréstimo da relativa maior, como temos no compasso 7.

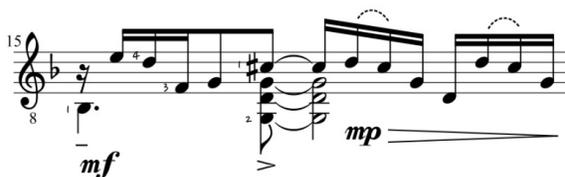


Sua **parte B** (compassos de 7 a 51, contando com interlúdio e b'), gira em torno do sexto grau (Si bemol maior). Sua **parte C** (comp. 52 a 82), na relativa maior (ré maior).

Portanto, temos que, exceto pelo adendo na parte B (que faz um a, b, a em torno dela mesma com interlúdio e b'), pode-se dizer que nos utilizamos de uma forma clássica rondó, que é tradicionalmente utilizada nos choros clássicos de Pixinguinha (intro. A/ B /A /C /A coda).

Os acordes vão se formando por meio de contrapontos intimamente às maneiras de tocar. Estas dialogam por semelhança ou diferença umas com as outras, como podemos verificar ao longo da peça. Por exemplo:

- 1- na **parte B** de maneira geral.



- 2- no trecho que chamamos de **Interlúdio** (inserido na parte B):

CV

mp

- 3- no início da **parte C**, onde utilizamos o *pizz.* para conseguir um equilíbrio de envelope dinâmico com os *bi-tones*:

52

pp

pizz. sub -----

*almost *martellato* but playing with R.H too.

- 4- no trecho da **parte B**, onde mimetizamos "alfaias":

l.v

mp

p (comme tamburo)

- 5- na **parte A** de maneira geral e mais especificamente no compasso 7:

7

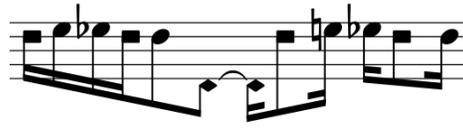
8

z a m z i

a i l m i a

f

- 6- na **coda**:



Cada trecho, portanto, foi pensado inicialmente no instrumento com material advindo do embate de determinadas técnicas e do que seria possível realizar no âmbito das harmonias e contrapontos a partir delas, o que foi posteriormente elaborado e desenvolvido na partitura.

Consideramos ainda que este *Estudo III* caracteriza-se também por um desenvolvimento mais amplo das relações possíveis entre M.E. e M.D., quando comparado com os anteriores. Ou seja, as mãos e suas diferentes técnicas estão em um grau superior de hibridização, se comparadas com os estudos I e II, o que nos pareceu bastante adequado para uma pequena série. Sendo assim, este estudo, que pode soar mais simples musicalmente, tecnicamente exige mais do intérprete.

3.3.2 Bula e vídeo-bula: Estudo III

- *Harmônicos*

-  *harmônicos naturais/artificiais M.D. e M.E.* - grafados em forma de losango. Soam uma oitava acima do que está escrito.
- *harmônico artificial p+i M.D* - indicado na partitura através da digitação p+i (indicador da M.D. preparando o harmônico, enquanto o polegar da M.D. pulsa).

- *Ligados*

-  *ligado de M.E.* – depois de tocada a primeira nota pela M.D., a segunda nota é percutida no braço pela M.E.



- *ligados duplos M.E* - sempre descendentes, dado que o ligado duplo ascendente é anotado como *martellato* duplo.

-  – ligadura de fraseado tradicional referente à sustentação das notas.

- **Martellatos M.E.**

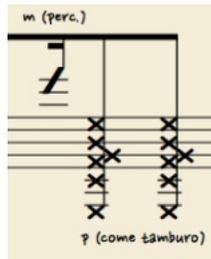


- **Martellato simples M.E** – Pressiona-se as notas marcadas, buscando o som da frequência demarcada + os transientes produzidos pela corda em contato com o espelho. Devem soar também os bi-tones, transientes que se escutam nessa maneira de tocar em uma dinâmica sempre piano/pianíssimo, exceto quando realizados em hibridização com o pizz. de M.D. na parte C.



- **martellato duplo M.E**

- **m (perc.) / p (comme tamburo) M.D.**

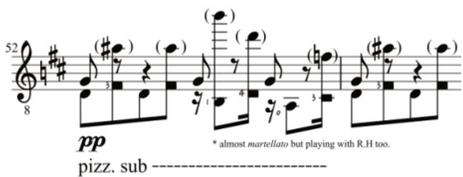


- **m (perc.) M.D.** - percussão realizada com o dedo médio (m) sobre o cavalete na parte de baixo. Buscando um timbre que, apesar de grave, seja claro, deve-se utilizar o osso da falangeta, deixando o dedo esticado no momento do ataque (dessa maneira, para além do timbre desejado, não se fazem necessário “protetores” ou similares para o tampo).
- **p (comme tamburo) M.D.** - ataque de polegar entre a ponte e os últimos cinco cm de corda. Deve-se buscar ao mesmo tempo o som grave e percussivo da tambora e a ressonância das cordas presas e soltas indicadas. Os eventuais ruídos transientes da corda percutindo no espelho são desejados.

ESTUDO III

...sobre harmônicos e martelatos...

○  *arpejos M.D.*

○  *pizz. sub* ----- *pizzicato M.D.* – com a mão deitada na ponte, toca-se as notas indicadas de maneira a reproduzir uma sonoridade abafada próxima da dos pizzicatos de um violoncello (ou outro instrumento de cordas, dependendo apenas de uma questão de região ressonante na tessitura).

○  *mp*
s. ord. *som ordinário (ord.)* ou *s. ord. M.D.* – toca-se normalmente na região próxima da segunda metade da boca onde se encontram os harmônicos, duas oitavas acima das cordas soltas.

sul tasto e misterioso

C V



- ***sul tasto (tast.)*** – M.D. tocando sobre o espelho.

sul pont.



- ***sul ponticello (pont.)*** – M.D. tocando próximo ao cavalete.



- ***rasgueado simples M.D.*** - com o dedo médio apenas.



- ***aberturas M.E.*** - aberturas tradicionais. A dificuldade está em realizar o *martellato* M.E. enquanto a M.E. realiza as aberturas para alcançar as notas desejadas. Tal fato demanda uma certa atenção e adaptação técnica.



- ***pizz. sub*** ----- ***bi-tones / pizz. M.D. e M.E.*** - com a M.D. em *pizz.*, realiza-se o *martellato* com a M.E., o que faz despertar os *bi-tones* do outro lado da corda.



- ***pestanas M.E. + martellato duplo M.E.***
- enquanto segura a pestana, realiza-se o *martellato* duplo.

19 *sul tasto*
mf

21 *pp* *mf* *mp* *mf* *mp*
sul pont. *lv*

24 *f* *mp*
sul tasto e misterioso
 C V

26 *cIII* *(c III)*

28

30 *pp*

32 *a tempo*

34 *lv*

Musical score for guitar, measures 36-50. The score is in G minor, 4/4 time, and features a complex rhythmic pattern with triplets and sixteenth notes. Dynamics range from *ff* to *mf*.

Measure 36: *ff* dynamics, includes a triplet of eighth notes.

Measure 38: *ff* dynamics, includes a triplet of eighth notes.

Measure 40: *ff* dynamics, includes a triplet of eighth notes and a *lv* (left hand vibrato) marking.

Measure 42: *ff* dynamics, includes a *lv* marking.

Measure 44: *f p sub.* dynamics, includes a *rasg.* (rasgueado) marking and a *lv* marking.

Measure 46: *f p sub.* dynamics, includes a *lv* marking.

Measure 48: *mf* dynamics, includes a *lv* marking.

Measure 50: *ff* dynamics, includes a *lv* marking.

52 *pp* *pizz. sub* -----
 * almost martellato but playing with R.H. xxx.

55

58 *mp*
 s. ord.

61 *mf*

64 *mp* *mf*

67 *mp*
 piu misterioso e oscuro ma ritmico

70 *f*
 cVII cIII

73 *p*
 ⑥

75 *ppp* *mp*

77 *mf* *ff*

79 *mf*

83 *mp*

86 *mf*

89 *mf*

92 *mf*

95 *f*

98

100

103

106

ff

mf

mp

ppsub.

rall. poco a poco

bi-tones

ten.

gliss.

L.v

a piacere

mp

tempo total aprox.: 5'45" min.

Daniel Murray 2013

3.3.3 Hibridizações de Técnicas Instrumentais - HTI

Lidamos aqui novamente com a articulação de diversas maneiras de tocar em uma rítmica constante, como em grande parte utilizamos no Estudo I" ...sobre arpejos e notas mudas..."

Listamos abaixo diversos elementos que se relacionam e hibridizam-se neste estudo.

- harmônicos naturais/artificiais M.D. e M.E.
- harmônico artificial $p+i$ M.D. som ordinário.
- ligado simples. M.E.
- ligados duplos. M.E.
- pestanas M.E + ligados duplos M.E.

- *martellato simples* M.E.
- *martellato duplo* M.E.
- *m (perc.)* M.D.
- arpejos M.D.
- *pizz.* M.D.
- som ordinário (*ord.*) M.D.
- *sul tasto (tast.)*. M.D.
- *sul ponticello (pont.)*. M.D.
- *tambora p.* M.D.
- rasgueado M.D.
- aberturas M.E.
- *bi-tones / pizz* M.D. e M.E. (já utilizados de forma pontual no estudo II).
- pestanas M.E + *martellato duplo* M.E.

3.3.4 Análise Gestual Parametrizada – AGP

3.3.4.1 Introdução/enunciado (compassos 1 e 2)

3.3.4.1.1 Compasso 1

Apresentamos os dois motes técnicos principais do estudo na hibridização por alternância:

(*martellato* M.E) + (som ord. M.D) + (harmônico artificial *p+i* M.D)

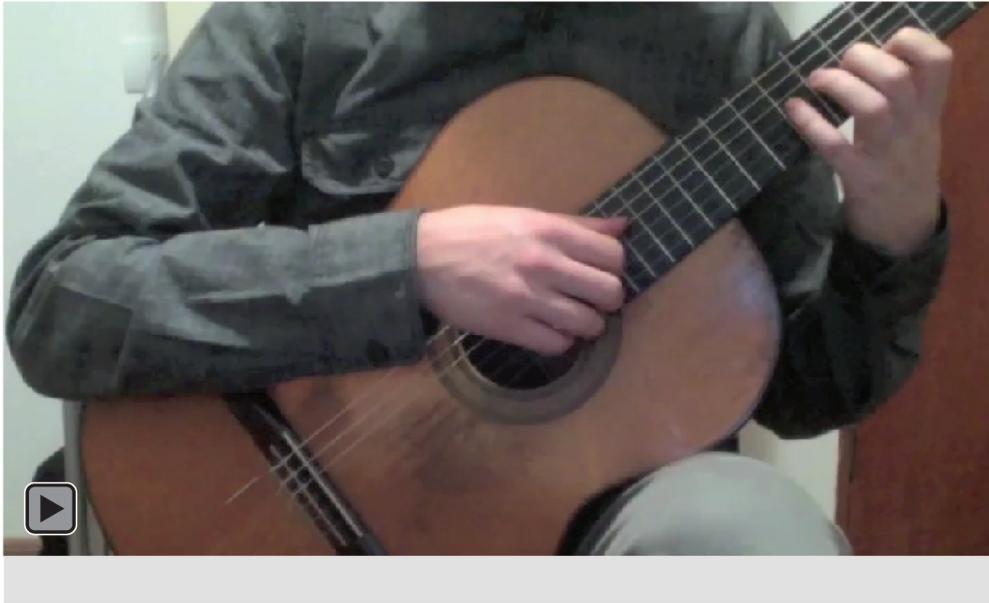
Essas maneiras de tocar listadas acima estão estruturalmente conectadas devido a sua sonoridade diversa, ou seja, aos diferentes timbres que podemos extrair de uma mesma nota ré. Temos o harmônico que soa límpido e claro, quase senoidal, em contraste com a sonoridade mais complexa, bi-tonal e rouca do *martellato*. Essas maneiras de tocar, em harmônico e *martellato*, são entremeadas pelo toque ordinário.

♩ = aprox. 86

8

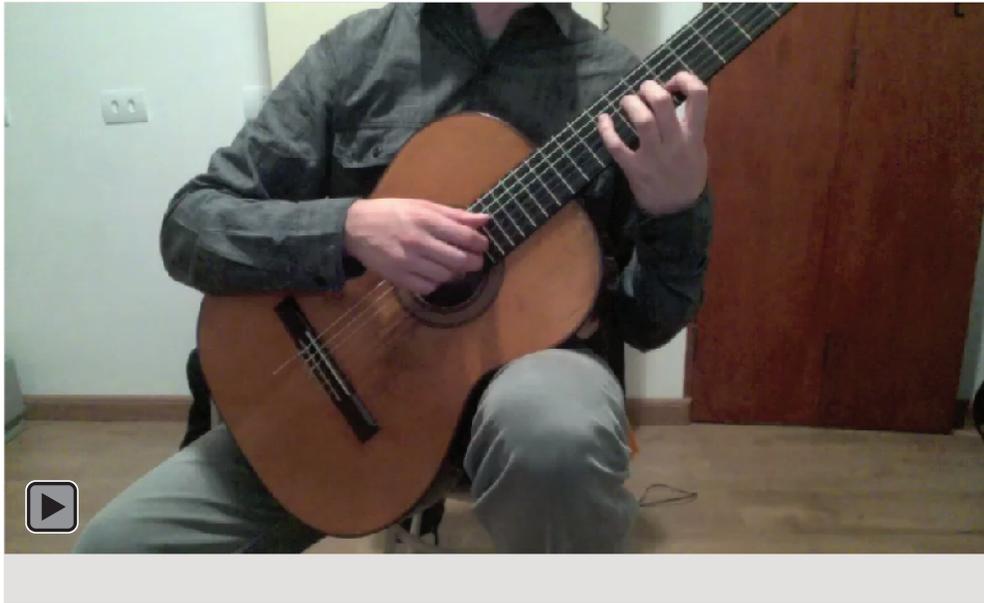
2 a m 2 i p+i 2 a i 2 p+i

mp



1. Primeiro e segundo tempo.

2 a m 2 i p+i



- postura normal e relaxamento.
- com o dedo 1 segurando o fá natural na segunda corda (preparado para a continuação-som ordinário), toca-se a nota ré com o dedo 2 *martellato* na terceira corda (sol). Busca-se aqui uma sonoridade “bitonal”, que poderíamos chamar de "disfônica"⁸⁶. Essa sonoridade é desejada nessa maneira de tocar. Uma de suas características principais é a bitonalidade, ou seja, escutamos ao mesmo tempo os dois lados da corda: em direção ao rastilho (do lado direito de quem toca), o **ré natural**; em direção à ponte (na parte de trás da corda), um **mi alto ¼ de tom**. O lado direito normalmente soa mais do que o

⁸⁶ Segundo a Dra. Shirley de Campos, fonoaudióloga:

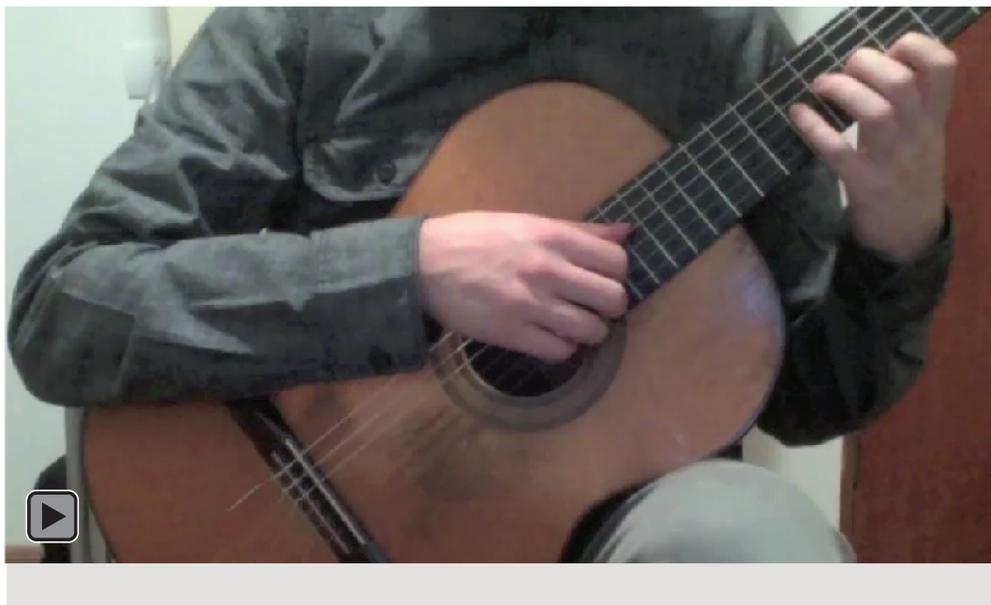
"Disfonia corresponde à alteração da emissão da voz. O tipo de disfonia mais frequente é a rouquidão, sintoma habitual das afecções laríngeas, em particular das que lesam as cordas vocais, tais como inflamações agudas ou crônicas; tumores benignos ou malignos; tuberculose; sífilis; etc. Dentre os outros tipos de disfonia, destacam-se pelas características bem definidas: a voz bitonal, com dois sons simultâneos, de alturas diferentes (como, por exemplo, na paralisia de uma corda vocal); a voz eunucóide, persistência da voz infantil no adulto (manifestação de disfunção endócrina ou de inadaptação na época da muda); a afonia, perda da sonoridade da voz (que se encontra, por exemplo, em doentes histéricos ou com paralisia das cordas vocais ou laringites agudas)."

<http://www.drashirleydecampos.com.br/noticias/2784>

esquerdo⁸⁷ .

- toque de *a*, seguido de *m + relax al aire*
- toque de *2 martellato* na nota ré da terceira corda. Em seguida, a mesma nota ré com *i* M.D.
- com *p+i* na quarta corda, executa-se um harmônico artificial (buscando equilibrar o envelope dinâmico do harmônico com a ressonância). O silêncio gestual se dá soltando o pulso da M.D. antes de continuar com a variação desse *pattern*.

2. Terceiro e quarto tempos do compasso 1



- toque de *2 martellato*, seguido de toque ordinário com *a* seguido de *m*, sendo que durante o toque ordinário a M.D vem flutuando em direção ao registro *sul tasto* para

⁸⁷ Exceto quando utilizando do *pizz.* hibridizado com o *martellato* na parte C deste mesmo estudo III e em alguns trechos do estudo II.

ficar próxima de onde se realiza o harmônico artificial.

- enquanto isso, toque de 2 *martellato*.
- finalmente o harmônico *p+i* da M.D. + *relax al aire*.

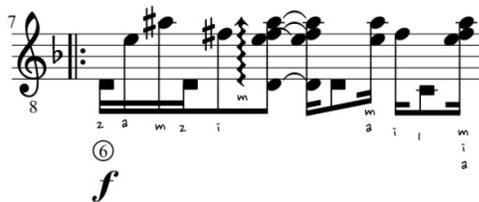
3.3.4.2 Parte A (compassos de 3 a 14)

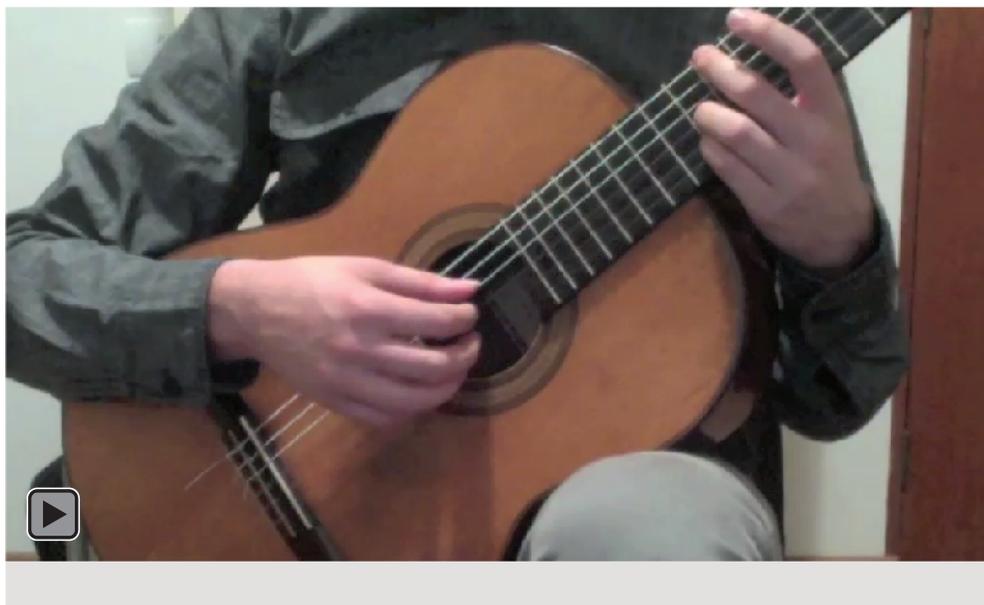
Neste ponto temos definido pela **introdução/enunciado** o *pattern* básico de hibridização técnica da **parte A** deste estudo: (harmônicos M.D) + (*som ord.*) + (*martellato*). Esse *pattern* segue quase inalterado nos compassos de 3 a 6 (com *ritornello*) e depois é retomado nos compassos de 11 a 14 (sem *ritornelo*, com conexão para a parte B).

3.3.4.2.1 Segundo momento de A (compassos de 7 a 10 com *ritornello*)

Apresentamos uma variação da primeira hibridização por substituição e adição, recursos da técnica tradicional (como é o caso das aberturas de M.E.):

(*martellato* no grave M.E.) + (aberturas de M.E.)+ (som ord. M.D) + (*rasgueado* M.D.).





- com os dedos 3 e 4 já posicionados, toque de 2 *martellato* (sempre buscando o mesmo tipo de sonoridade *bitonal*).
- na ressonância do *martellato*, toque ord. com M.D. as notas que estavam preparadas pela esquerda + relax *al aire*.
- toque 2 *martellato* + som ordinário + relax *al aire*.
- enquanto a M.D. relax *al aire*. o pulso sobe em um movimento de elevador perpendicular às cordas.
- o pulso é largado sobre as cordas, utilizando-se da força da gravidade, realizando assim um *rasgueado rouco*⁸⁸ com mais que um dedo caindo de forma desordenada e relaxada.
- realiza-se o *martellato* M.D. com abertura de M.E. + toques ord. de M.D.

⁸⁸ O *rasgueado* com mais dedos caindo sobre as cordas tem uma sonoridade mais "rouca", e o *rasgueado* realizado com um do dedos da M.D., uma sonoridade mais "limpa". Ambos podem ser realizados com precisão rítmica, mas o *rasgueado* de sonoridade "rouca" traz ruídos transientes e imprecisões sonoras que optamos por utilizar na gravação abaixo.

- M.E. e M.D. entram em silêncio gestual simultaneamente antes de seguir o *pattern*. Especificando individualmente esse relaxamento, verificamos que: M.E. relaxa, levantando polegar e os dedos simultaneamente em um ângulo de 90 graus em relação à M.E., o que evita o ruído, neste caso indesejado, da M.E. raspando nas cordas. Enquanto isso, M.D. *relax al aire*.

3.3.4.3 Parte B (compassos de 15 a 51)

3.3.4.3.1 Compassos de 15 a 18 (primeira parte do enunciado)

A primeira parte do enunciado tem como função principal:

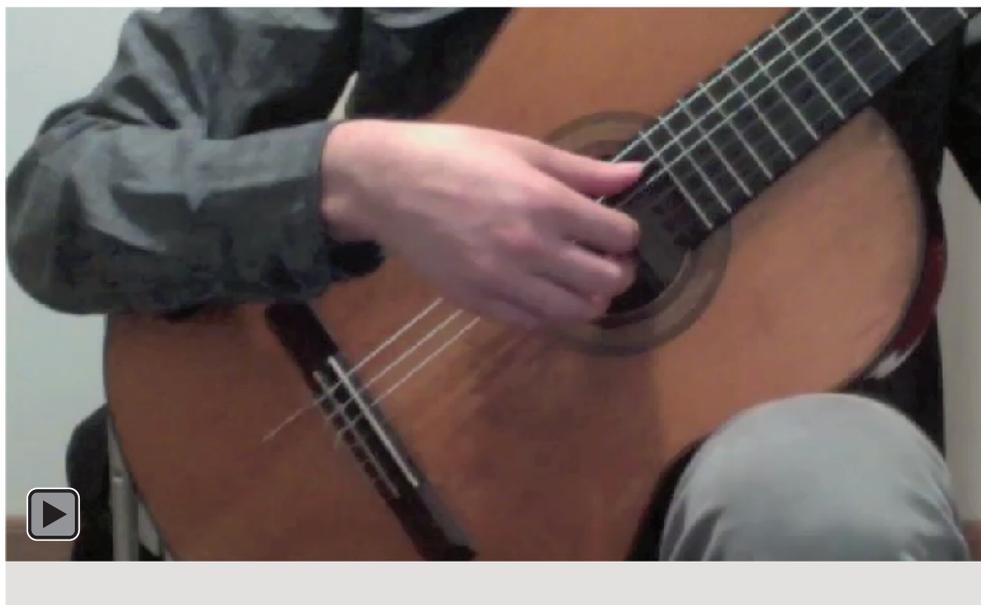
- **apresentar o novo material temático.**
- **descansar a M.E.** dos *martellati* (descanso também bem vindo musicalmente).

Utilizamos aqui a hibridização já consagrada na técnica tradicional:

(som ord. M.D.) + (ligados M.E.)



Sendo assim, temos um novo enunciado (que se repete e tem sua variação mais adiante) na sua forma mais simples: sem aberturas, *martellati* ou hibridizações diferentes das tradicionais, essas já consagradas e articuladas com determinadas dinâmicas e inflexões (*trattina, marcato*). O ligado de M.E. confere, como parte estrutural da articulação, um quase acento na segunda semicólcheia do terceiro e quarto tempos, acompanhando o decrescendo do final do compasso.

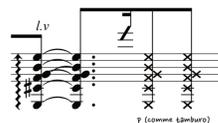


3.3.4.3.2 Compasso 19 anacruse (*codetta* do enunciado)

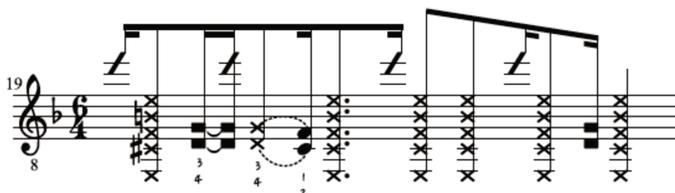
Temos aqui a hibridização por alternância de quatro elementos:

(*rasgueado* M.D.) + (*m. perc* M.D.) + [*p (comme tamburo)* M.D.] + (ligados duplos** M.E.) + (**martellato** M.E).**

Começando na anacruse com o rasgueado



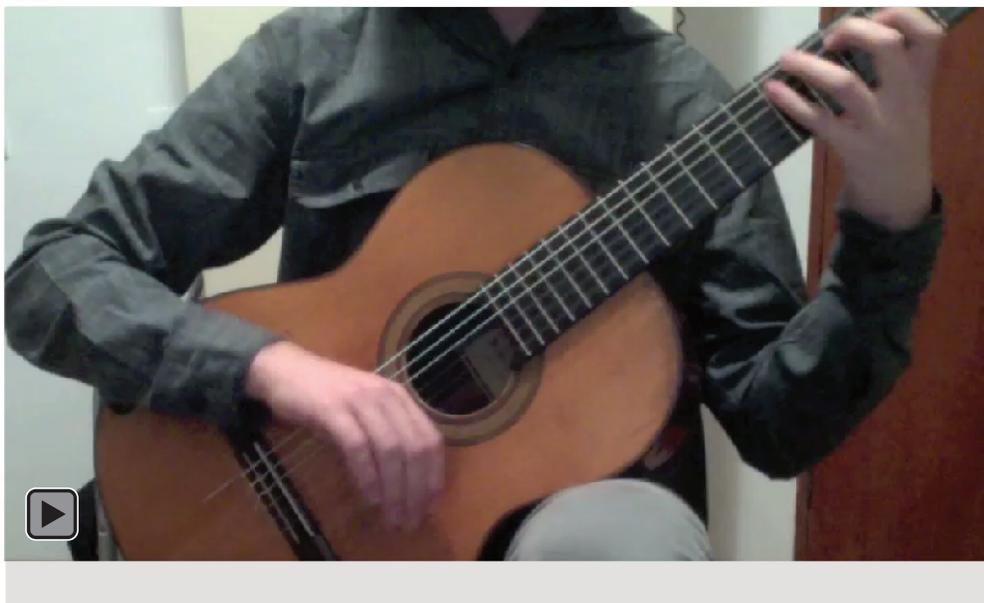
e seguindo:



Buscamos nesta hibridização uma sonoridade imaginária de "alfaias". No maracatu são utilizadas com diversos toques chamados de baques. Com duas baquetas, uma na M.E. segura com a palma da mão virada para o céu, e outra na M.D., segura em sentido oposto, duas sonoridades são

obtidas: a da M.E., menos pronunciada e mais aguda com possibilidades de percutir o aro do instrumento; e a da M.D. grave, marcando acentuadamente os tempos sincopados no centro da pele. Sendo assim, cada técnica neste trecho hibridizado nos remete a diferentes momentos de um baque de maracatu imaginário.

- *rasgueado*: o primeiro tempo em que se encontram a sonoridade grave da pele da alfaia com o quase rufo da caixa, o toque médio agudo no aro da baqueta, entre outros possíveis acontecimentos.
- *m perc*: médio agudo das baquetas, seguras pela M.E., que eventualmente percutem no aro do instrumento.
- *p (comme tambora)*: encontro das diversas baquetas de M.D. encontrando com as diversas peles das diferentes alfaias, ligeiramente desafinadas entre si, que geram essa sonoridade única de grupo de percussão.



- realiza-se o *rasgueado + relax al aire* (enquanto a M.D., que se encontra em silêncio gestual, flutua em direção à ponte, posicionando-se para o *m. perc*).

- a falange distal de *m* é percutida na parte inferior da “cela” (do inglês, *saddle*, e/ou suporte da ponte) em um movimento de cima para baixo com o pulso relaxado, de tal maneira que *m* caia *a tempo* enquanto os outros dedos da M.D. encontram-se levemente estendidos para que se possa realizar o toque apenas com *m* e não i- m- a
- enquanto isso, o polegar da M.D., que se encontra levemente estendido, desce atrasado (em relação ao dedo médio), preparando-se para o próximo toque: *p (comme tamburo)*.
- em *p (comme tamburo)*, deixa-se cair o polegar próximo à ponte, buscando ao mesmo tempo diferentes sonoridades:
 - 1 - o som percussivo grave do tampo e o som das frequências específicas do acorde.
 - 2 - o som transiente que parece "estourado" das cordas batendo no espelho. Esse pode fazer parte do espectro dessa maneira de tocar em momentos em que a dinâmica é f^{89} .
- dentro da ressonância do acorde realizado com *p (comme tambora)*, toque *martellato duplo* com os dedos 3 e 4. Verifica-se que o *martellato duplo* deve ser realizado com a ajuda do movimento rotacional do pulso (M.E.), este relaxado como que balançando um relógio de pulso sobre o eixo dos dedos 1 e 2 que estão ocupados sustentando parte da ressonância do acorde.
- no segundo tempo do compasso 19 (*m. perc*)+ (*tambora*) hibridizam-se com um *ligado duplo* descendente. Verifica-se que esse *ligado duplo* descendente pode ser realizado com a ajuda do pulso em um movimento rotacional relaxado. Esse movimento acontece no sentido contrário do utilizado pelo *martellato duplo* do item anterior.

Deste ponto em diante temos uma reexposição do enunciado variado (comp. 16 a 21).

3.3.4.3.3 Compasso 25 (interlúdio: "conversa a duas vozes")

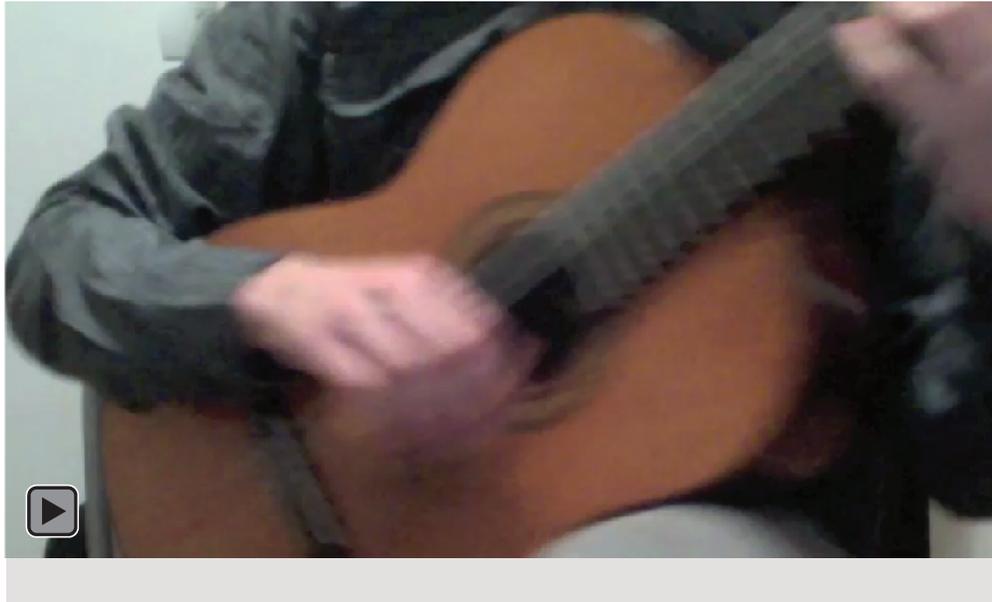
Apresentamos abaixo uma hibridização de elementos da técnica tradicional:

(toque com apoio M.D.) + (som ord. M.D.) + (pestanda M.E.) + (harmônico artificial M.D.)

⁸⁹ Tal procedimento pode variar dependendo do momento dinâmico, mas também de outros fatores, como o peso da mão do intérprete e a alturas das cordas em relação ao braço do violão.

sul tasto e misterioso
 C V

mp



Neste ponto apresentamos uma melodia acompanhada por outra melodia.

O *sul tasto e misterioso* tem como objetivo principal ajudar a mixagem ou o controle deste plano híbrido: **(som ordinário) + (harmônico artificial)**. Dessa maneira, o harmônico se mistura com as eventuais *posições de oitava*⁹⁰ que podem ocorrer quando tocamos *sul tasto*. No entanto, verificamos que não se fez necessário tentar atingir todas as posições de oitava. Portanto, uma

⁹⁰ Utilizamos essa expressão para designar o toque de M.D. realizado em posição de oitava, ou seja, onde seria executado o harmônico artificial de oitava (na metade da corda, dependendo evidentemente de onde ela é pressionada com a M.E.). Esse toque acaba privilegiando no espectro a ressonância do harmônico de oitava, o que resulta em sonoridades características (que podemos ouvir, por exemplo, em diversas interpretações de *Julian Bream*). No caso do toque *sul tasto*, as eventuais posições de oitava são desejáveis, o que é diferente de tocar uma passagem inteira em posição de oitava em que a M.D. teria que se mover muito mais (em busca da posição correta para cada nota), o que nesta passagem do estudo não é desejável, dado que o nosso foco deve ser ficar próximo de onde realizaremos os harmônicos artificiais.

indicação genérica que tem mais a ver com a expressividade do trecho.

Na voz mais aguda verificamos a utilização do toque com apoio. Já na segunda voz, mais grave, um contraponto é realizado utilizando-se de duas maneiras (*sul tasto*) + (**harmônicos artificiais**). Esse trecho nos remete a sonoridades da parte A onde foram hibridizados: (**som ord.**) + (*martellato* M.E.) + (**harmônicos artificiais M.D.**).

- toque de **p** e **a** *plaqué* (polegar com a polpa + anelar apoiado com polpa e unha), destacando, dessa maneira, a melodia aguda.
- realiza-se o arpejo da voz mais grave (segunda melodia), buscando equilibrar (como na parte A) a relação entre os envelopes dinâmicos do toque ord. ou tasto com o harmônico artificial.
- ao final do arpejo, o harmônico artificial salta para a primeira voz, dado que fica em uníssono com a voz.

Tal procedimento se repete com variações até o compasso 31, onde retorna o primeiro enunciado de B variado.

3.3.4.4 Compassos de 32 a 51 (enunciado de **B** variado e *coda*)

3.3.4.4.1 Compassos de 32 a 35 (B variado *alla 7 cordas*)

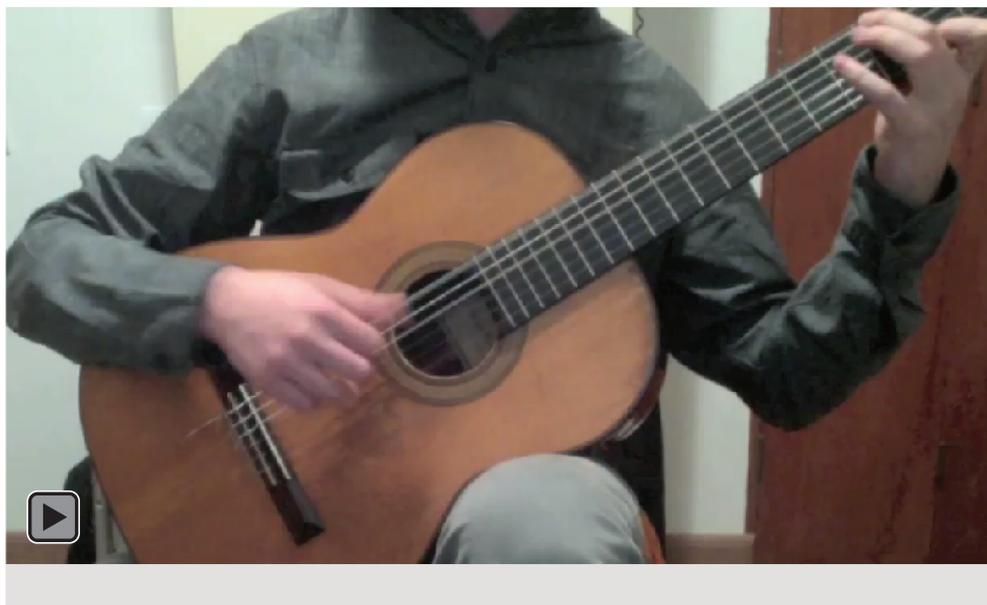
O material que chamamos anteriormente de *codetta do enunciado* (compasso 19, a partir da anacruse) é permutado pelo material do *interlúdio* e desenvolvido ("conversa a duas vezes") a partir do compasso 41 como *codetta* da parte B (até compasso 51). Novamente uma hibridização tradicional de (ligados M.E.) com (arpejos M.D.).



Aqui temos a volta do enunciado de B variado *alla 7 cordas*.

Nas variações *alla 7 cordas* (compasso 32 a 34) realizamos frases em semicolcheias no

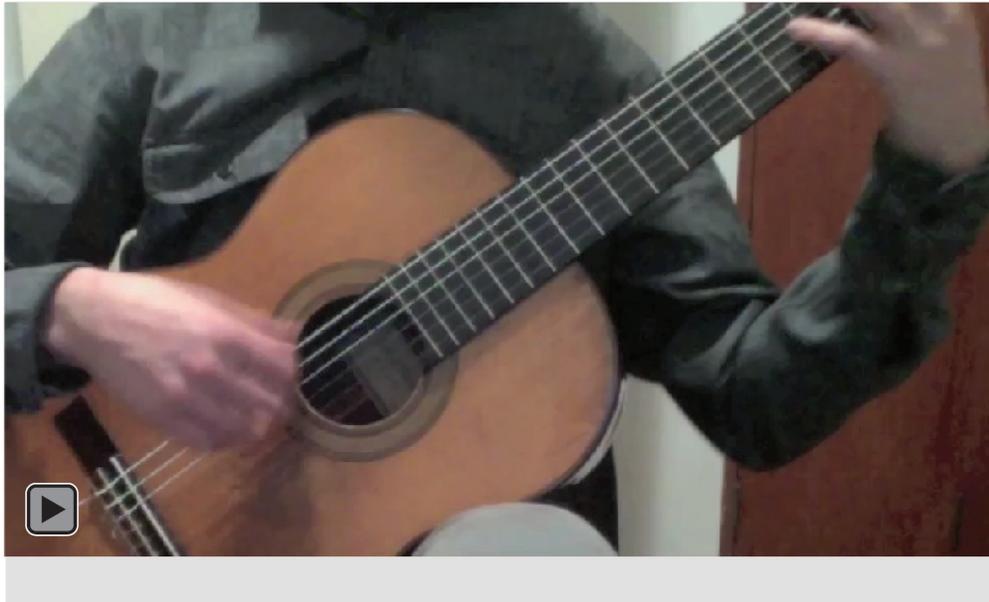
registro grave do instrumento.



Utilizamos acentos nos toques de M.D. associados a ligados de M.E., o que confere acentos sincopados (com diversas possibilidades de fraseados assimétricos às semicolcheias) e velocidade em escalas com apenas um *quirodáctilo*⁹¹ da M.E. (no caso do choro, utiliza-se eventualmente uma espécie de plectro no polegar, chamado popularmente de "dedeira"). Pode-se dizer que utilizamos neste momento uma técnica que ressalta características dos contrapontos realizados pelo violão de 7 cordas no choro.

Na anacruse do compasso 35 abaixo, temos uma variação dessa técnica usada com frequência no violão das músicas gaúcha, argentina e uruguaia (*chamamés, tangos e milongas*). Tal técnica consiste em fazer o ligado de M.E. em uma corda e tocar as cordas subsequentes. Outra expressividade possível por meio do uso do recurso tradicional hibridizado (ligados M.E) + (arpejos M.D).

⁹¹ Substantivo composto de dois troncos gregos: *quiro*, mão, e *dactilo*, dedo. Portanto, dedo da mão.



3.3.4.4.2 Compassos 36 e 37 (*codetta* do enunciado variada)

Apresentamos uma variação de um mesmo trecho por meio de uma hibridização por permutação dos elementos percussivos - que entrariam neste momento em **B - (*m perc.*) + (*p***

comme *tamburo*) com o motivo melódico do interlúdio 

("conversa a duas vezes"), como vemos abaixo. Temos assim uma hibridização de recursos da técnica tradicional na qual se esperava tais elementos percussivos:

(som ord.) + (1/2 pestana) + (harmônico artificial)



3.3.4.4.3 Compassos 38 e 40

Temos nestes compassos uma segunda variação para a "reexposição em rima do enunciado variado".

Na anacruse do compasso 40 , temos a inserção do elemento de variação  que aparecerá novamente como anacruse do 95  embrenhado no final da **parte A**⁹².

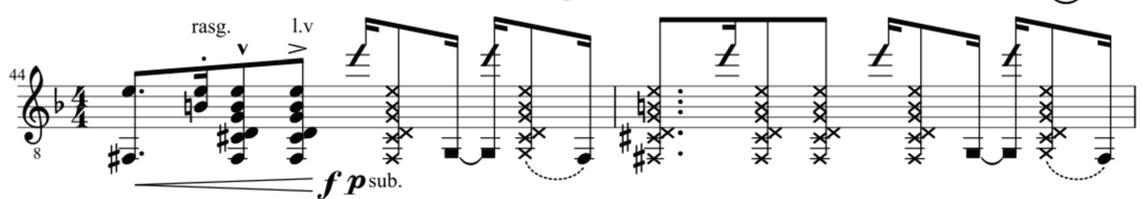
3.3.4.4.4 Anacruse do compasso 40 ao compasso 51

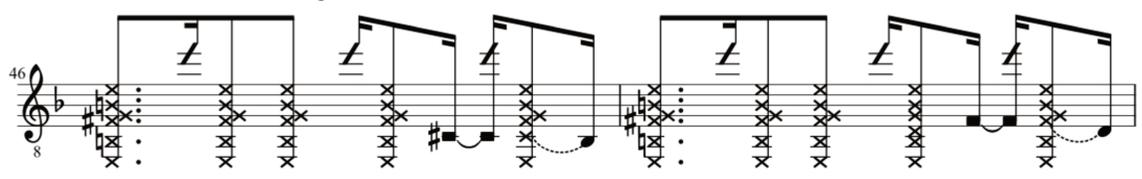
Apresentamos o trecho identificado anteriormente 3.3.4.3.2, que acontece aqui simplificado tecnicamente e ampliado musicalmente:

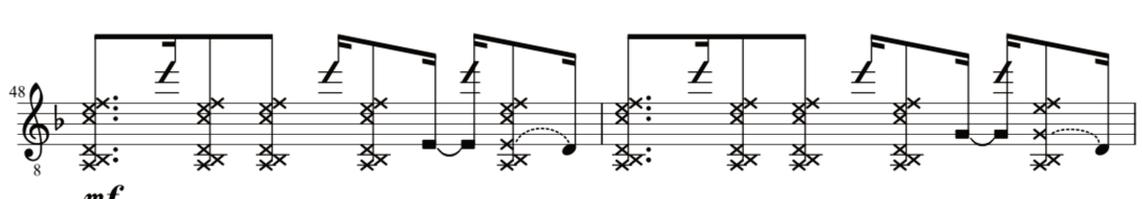
(*m. perc*) + *p* (*comme tamburo*) + (ligados) + (*martellato*).

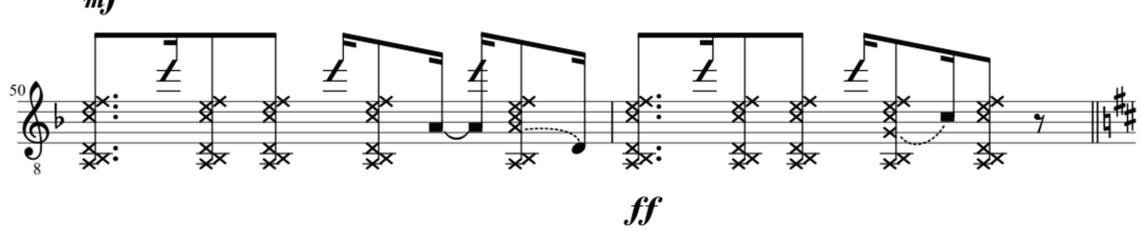
⁹² Um pequeno motivo gerado na parte B que salta inadvertidamente para a **parte A**, tomando forma de um elemento conectivo do discurso variado.

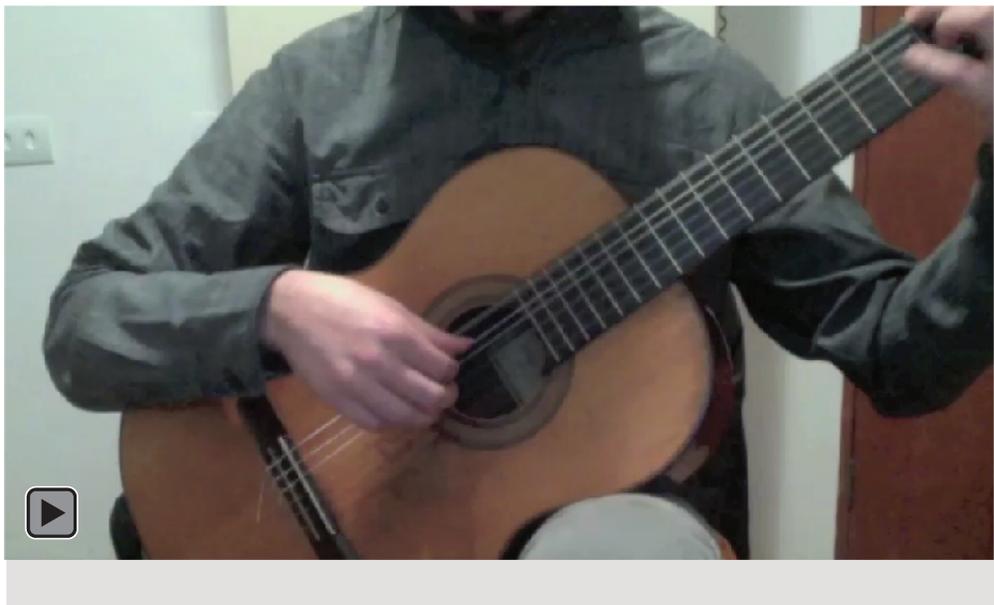
42 

44 

46 

48 

50 

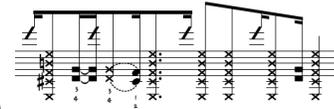


Desenvolvemos aqui uma *coda* transitória da parte B que se utiliza tanto dos elementos



técnicos do interlúdio "conversa a duas vozes" *mp*

quanto dos originários da



codetta do enunciado (**compasso 19 *codetta* do enunciado**).

Verificamos que, a partir da anacruse do compasso 45 até o compasso 51, os *martellati* caminham para um registro mais agudo, o que implica a utilização dos outros *quirodáticos* em diferentes cordas. Enquanto temos posições fixadas pela M.E., os toques *martellato* caminham em direção ao registro médio-agudo do instrumento, conferindo à hibridização: *m(perc) + p (comme tambora)*, o *crescendo* desejado para esta passagem que nos leva ao *piano subito pizz.* do começo da **parte C**.

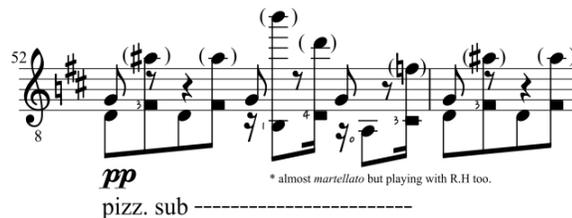
3.3.4.5 Parte C - compassos de 52 a 82

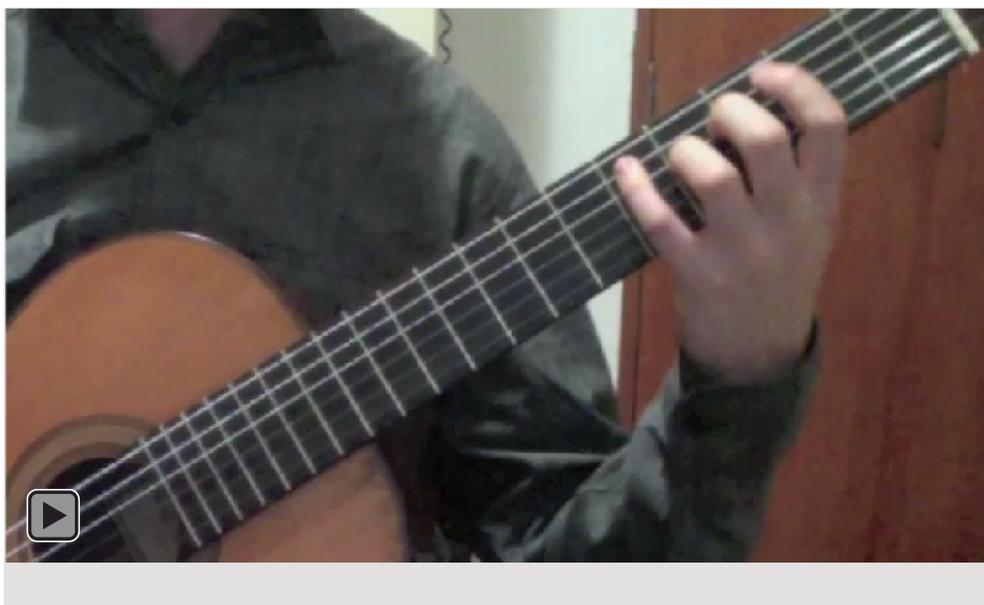
Aqui retomamos a ideia de (*pizz. M.D.*) + (*martellatos M.E.*) do estudo II, mas com um controle mais apurado no que diz respeito aos *bitones* resultantes dos *martellati* abafados pelo toque *pizz.* Estes aqui soam como um contracanto agudo ao motivo principal nos baixos.

3.3.4.5.1 Compasso 52 *pizz. sub* + *martellato*/bi-tones

Nesta parte hibridizamos por sobreposição:

(*pizz. M.D.*) + (*martellato* simples e duplo M.D.) + (*ligados* simples e duplo M.E.)





- vindo da pausa de colcheia (anacruse) da secção anterior, abafa-se as cordas com M.D. dormindo (tendo como foco principal de abafamento as cordas ré e sol).
- toque de *p pizz.* + relax *al aire*.
- toque 3 *martellato*, M.E. fazendo soar ao mesmo tempo os dois lados da corda. Desta vez, devido ao *pizz.*, a relação **nota/ bi-tone** fica mais equilibrada e os *bi-tones*⁹³ são escutados com clareza e controlados na escritura⁹⁴.

Tal procedimento se repete e é desenvolvido ao longo do braço do violão do compasso 52 ao 60.

Do compasso 60 ao 66 temos uma reexposição do enunciado de C



⁹³ Uma tabela detalhada dos bitones no violão pode ser encontrada na tese de doutorado de Mario da Silva sobre o "violão expandido".

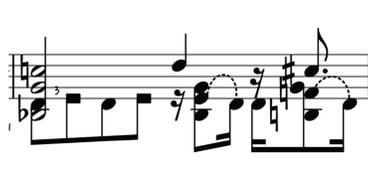
⁹⁴ Vide final do Estudo nº2, de Heitor Villa Lobos. Nesse caso, o recurso que ele utiliza para um efeito parecido é beliscar a corda com a própria M.E. atrás da nota que se está digitando.

variado *senza pizz.* (som ord.) . Verificamos que os *bi-tones* se tornam aqui novamente parte integrante do colorido do *martellato*.

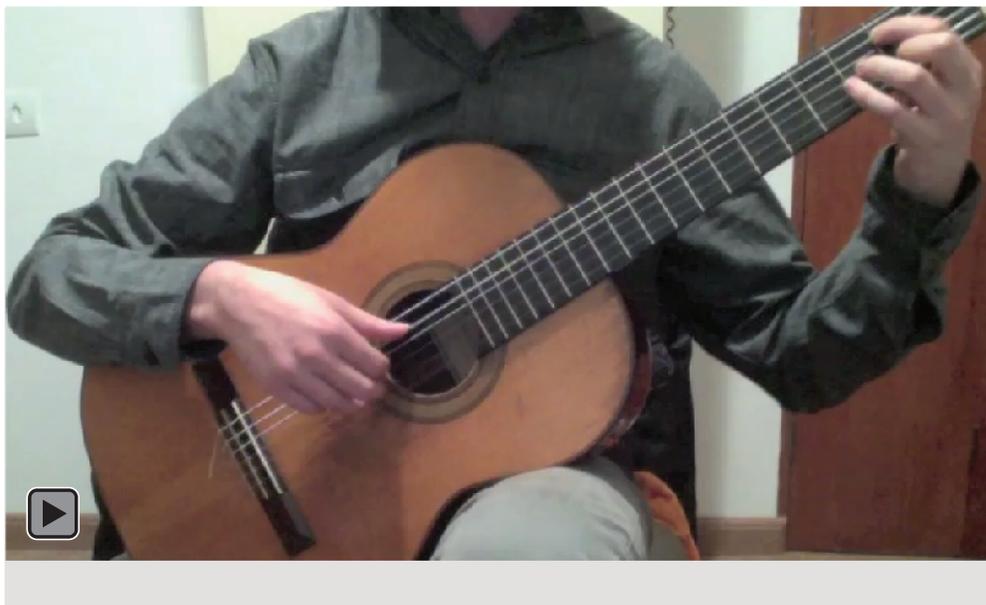
3.3.4.5.2 Compassos de 67 a 78 (interlúdio de C "conversa a quatro vozes")

Apresentamos no compasso 68 abaixo uma hibridização já bastante utilizada:

(*martellato* M.E.) + (ligado M.E.)



No entanto, este trecho a quatro vozes apresenta o ligado na voz intermediária e algumas mudanças de posição que podem dificultar a execução do mesmo.



Seguimos analisando então dois diferentes casos: compasso 68 e compasso 70.



Compasso 68, começando do terceiro tempo :

- som ordinário com a anular na voz aguda.
- acorde formado pelas vozes intermediárias e baixo *plaqué* em som ordinário.
- o dedo 3 cai em direção às cordas subsequentes, acumulando duas funções:

1 - fazer soar o ré;

2 - abafar a ressonância da corda sol em vibração.



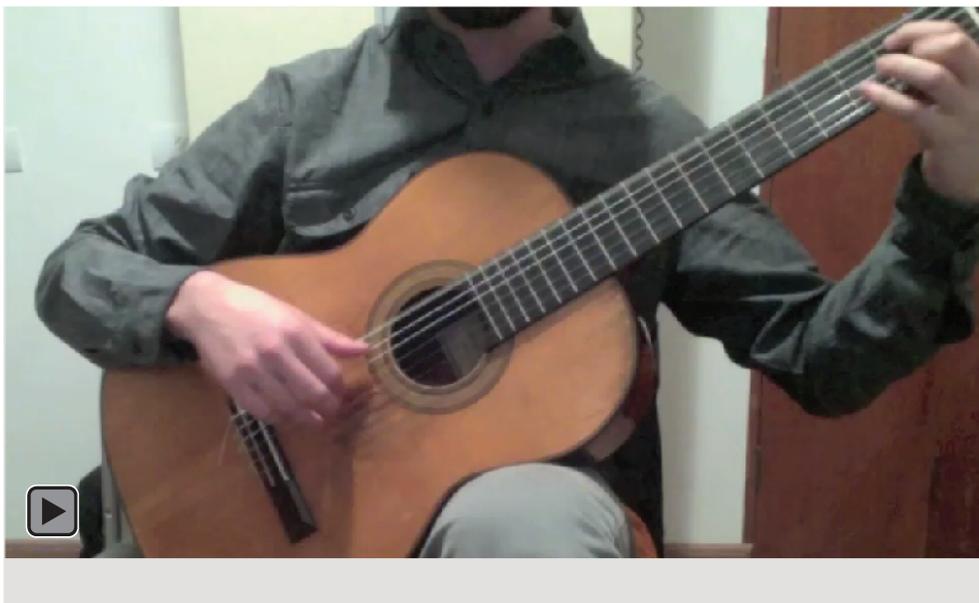
No quarto tempo do compasso 70 uma situação diferente:

- som ordinário na quarta corda com indicador.
- vozes intermediárias e baixo em som ordinário *plaqué*.
- ligado descendente com o dedo 2 que, ao invés de cair, é puxado para cima pelo movimento do pulso em um ângulo de 90 graus⁹⁵ (como que descolando a mão esquerda em sentido contrário ao espelho).



- a M.E migra para a sétima posição (compasso 71) *f*, enquanto os dedos flutuando preparam no ar o próximo acorde, que será executado em dinâmica forte e *plaqué*.

⁹⁵ O que evita o *ruído* da M.E. nas cordas, como mencionamos anteriormente.



3.3.4.5.3 Compassos de 71 a 82

Aqui segue um trecho em que desenvolvemos esta mesma hibridização citada acima (***martellato* M.E.**) + (***ligados* M.E.**). No entanto, adicionam-se mais recursos da técnica tradicional (***pestana* M.E.**) + (***aberturas* M.E.**), o que torna o trecho bastante sobrecarregado no que diz respeito à M.E.

Sendo assim, temos uma hibridização por adição de recursos da técnica tradicional com uma hibridização já utilizada:

(martellato M.E.)+(ligados M.E.) + (pestana M.E.) + (aberturas M.E.)

Averiguamos que dominar tecnicamente o gesto musical do compasso 70



torna-se fundamental para adentrar nesta parte do estudo. Percebemos que este trecho é, possivelmente, o de mais complexa execução, envolvendo diversos elementos já mencionados embrenhados em uma condução polifônica a quatro vozes. Além disso, as hibridizações técnicas acontecem em meio a mudanças de posição em ritmo constante, pestanas e dinâmicas que vão de *ppp* a *sf*.

piu misterioso e oscuro ma ritmico

67 *mp*

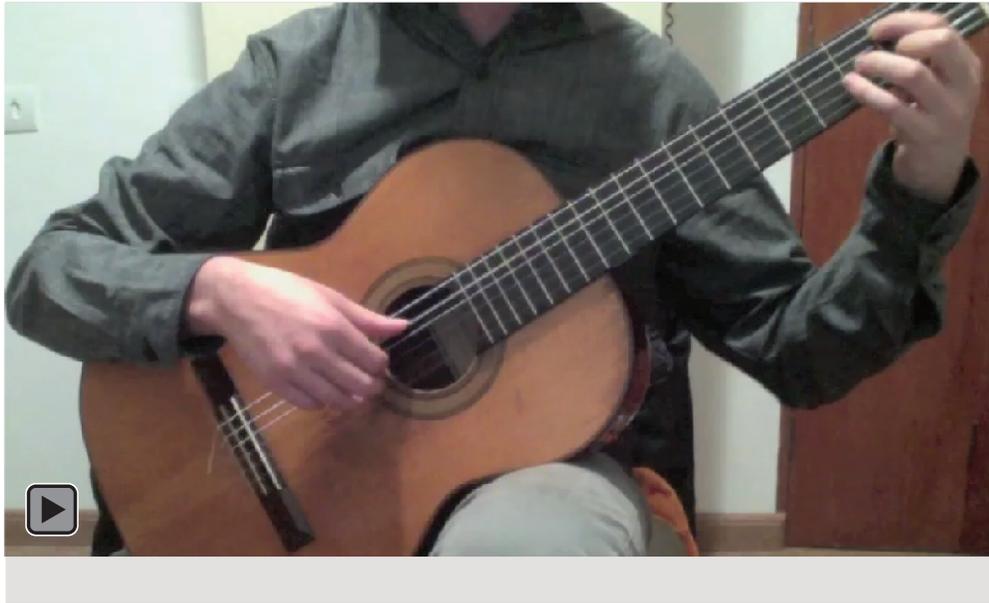
70 *f* cVII cIII

73 ⑥ *p*

75 ⑤ *ppp* ⑤ *mp*

77 *mf* *ff*

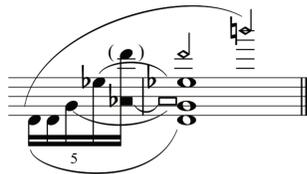
79 *mf*



Finalizamos este trecho na simples reexposição do enunciado e *codetta* de C.



O último acorde deste trecho será o acorde final do estudo, reaparecendo hibridizado com novos elementos em uma função de síntese da relação (*harmônicos*)+(*martelatos*), como



veremos adiante, em 3.3.4.7

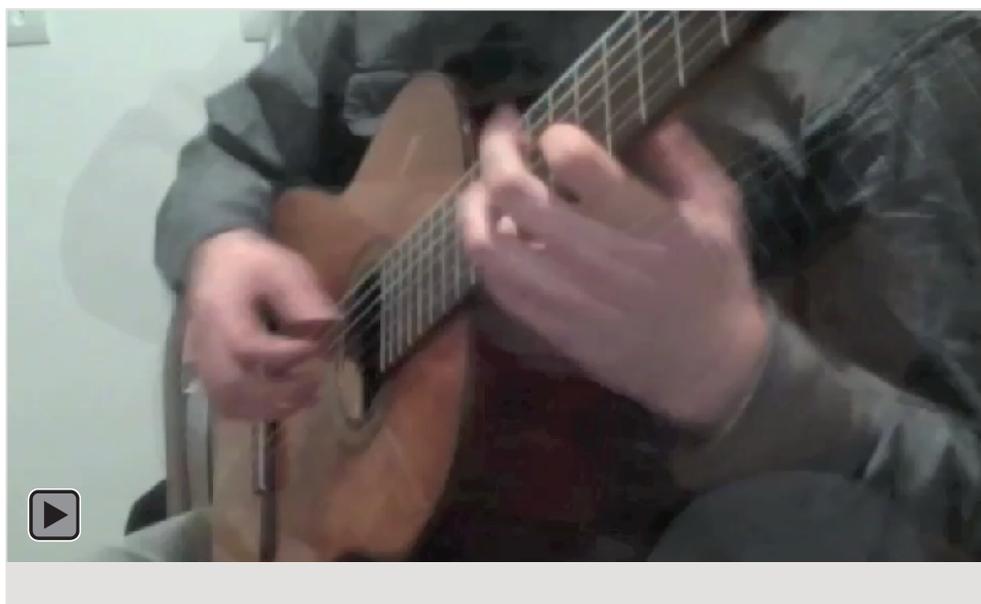
3.3.4.6 Compassos de 83 a 103:reexposição da parte A variada

3.3.4.6.1 Compassos de 83 a 94 (primeiro tempo)

Utilizamos elementos já apresentados e parametrizados na **Introdução/enunciado (compassos 1 e 2)** e aplicados na **parte A (3 a 14)**.

No compasso 94 temos um acorde com harmônicos naturais e duas notas agudas tocadas pela M.E. Consideramos aqui a seguinte hibridização:

(*martellato*) + (som ord.) + (acorde em harmônicos)



3.3.4.6.2 Compasso 94 (segundo tempo)

- toque 1 e 4 M.E. - M.D. som ordinário.
- o dedo 3 deve ficar esticado em cima do traste, encostando levemente nas cordas (técnica tradicional para extrair os harmônicos naturais).
- *rasgueado rouco* com M.D., porém equilibrando os harmônicos com as notas de som ordinário.

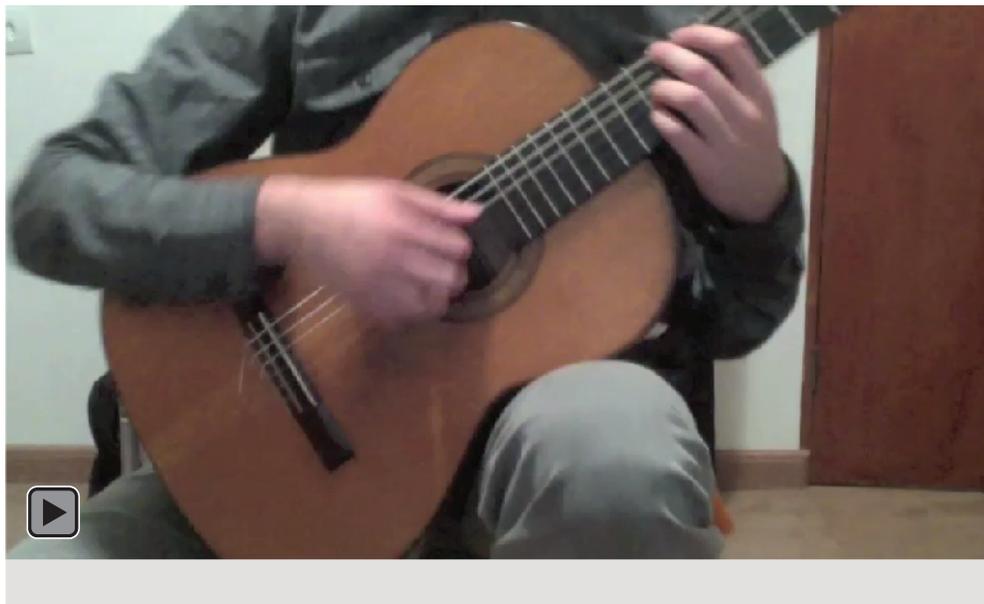
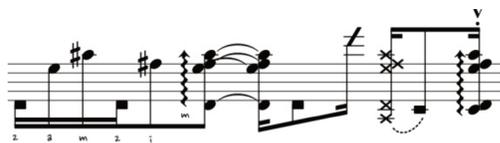
Na sequência, o elemento de variação oriundo da parte B (compasso 39)  que aparece engendrado como conexão para a reexposição da segunda parte do tema A, que segue em dinâmica forte (compassos de 95 a 98) .

3.3.4.6.3 Compassos de 99 a 103 (reexposição variada dos compassos 7 a 10 da parte A).

3.3.4.6.4 Compasso 99

Apresentamos aqui uma variação por substituição dos sons ordinários originais desta passagem, item 3.3.4.2.1, compasso 7  por: *m perc., p (comme tambora)* mantendo o *martellato* no grave no registro grave com aberturas da M.E.

Sendo assim, temos a hibridização por permutação que segue:



- com 3 e 4 já posicionados, toque de 2 *martellato*.
- na ressonância do *martellato*, toca-se com M.D. as notas que estavam preparadas pela esquerda + *relax al aire*.
- realiza-se os (***martellatos* M.E. com abertura M.E.) + (*m perc.*M.D.) + [***p* (comme tambora) M.D.**].**
- *relax* de M.E. e M.D. antes de seguir o *pattern*:

M.E.: soltando o polegar e os dedos 1234 simultaneamente em um ângulo de 90 graus (o que evita também o ruído dos dedos nas cordas).

M.D.: *relax al aire*.

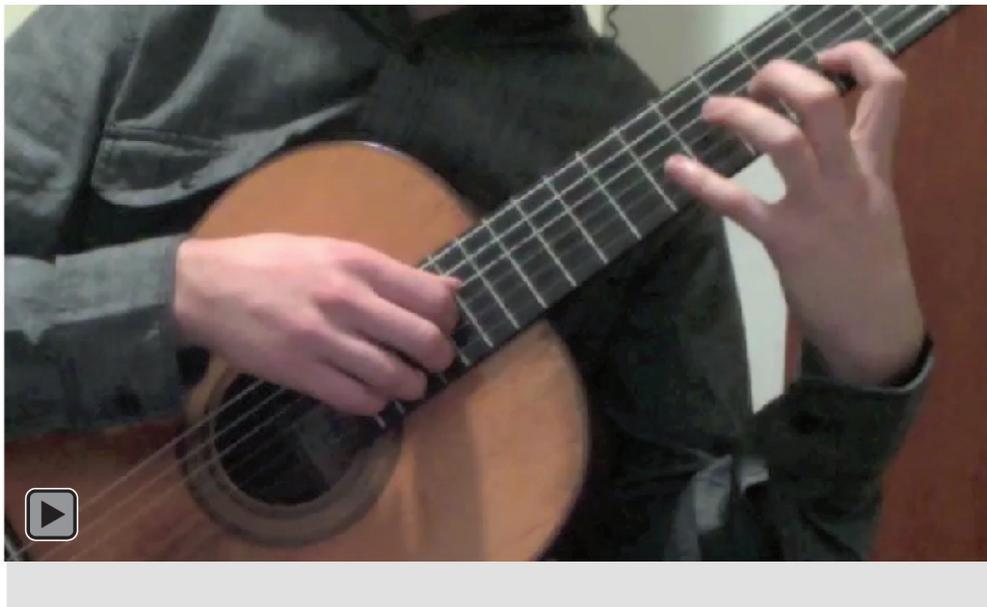
3.3.4.7 Coda

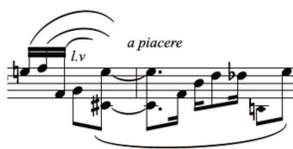
Finalmente, temos a *coda* (103 a 106) e uma *codetta* (anacruse do compasso 107 até o compasso 108).

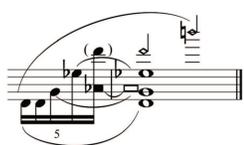
O enunciado de A (introdução) é apresentado em "cluster" (compassos de 103 a 106). Sendo assim, uma hibridização bastante próxima das já elencadas:

(abertura M.E.) + (*martellato* M.D.) + (som ord.)

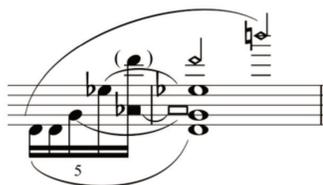


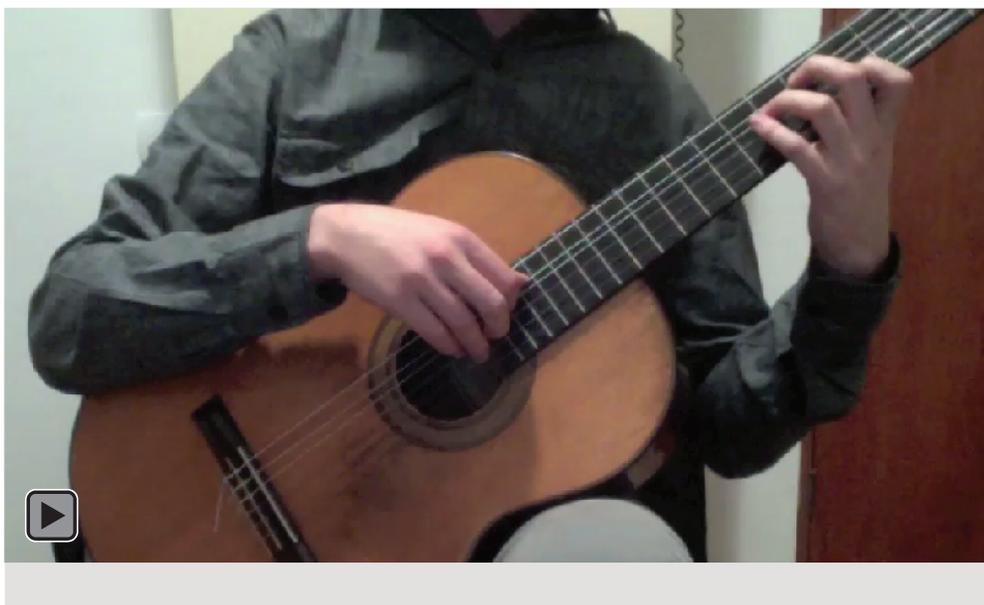


Na anacruse do compasso 107  vemos a reapresentação do início do

enunciado de B colado à figura do interlúdio de B. Na anacruse do 108  o acorde do final da parte C com seu *bi-tone* destemperado - resultante do *martellato* -, realçado pelo harmônico artificial em uníssono. Portanto, temos o acorde final da parte C embrenhado nas técnicas já utilizadas em função de síntese:

(arpejo em campanellas M.E.) + (martellato M.E.) + (som ord.) + (harmônico artificial)





3.3.5 Comentário sobre os resultados da análise do Estudo III

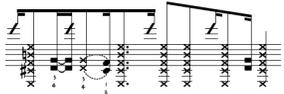
Percebemos no esquema formal de B e C uma pequena forma a - b - a – coda, quase que como uma miniatura. Tal fato se dá devido ao que chamamos de interlúdio "conversa a duas vozes" inserido em B. Em C, a "conversa a quatro vozes" cumpre uma função parecida.

A livre inspiração no "maracatu" nos suscitou ritmos utilizados no estudo, mas sobretudo novas hibridizações, como podemos verificar no item 3.3.4.3.2 quando buscamos mimetizar as alfaias. Evidencia-se que, pelo fato de a hibridização principal (harmônico artificial p+i M.D.) + (martellato M.E.) envolver por alternância M.D. e M.E., cria-se um aprofundamento no que diz respeito aos gestos que migram e se alternam entre M.E. e M.D. de maneira geral. Consideramos esse aprofundamento algo desejável em futuras empreitadas composicionais na continuação desta série de estudos.

Percebemos que neste estudo o embate experimental de determinadas técnicas suscitou o desenvolvimento do que seria possível realizar harmonicamente através delas. Tais técnicas foram moldadas posteriormente a partir de um determinado recorte estético, dado a inspiração livre no "maracatu" e principalmente pelo fato de ser um estudo para violão solo.

Identificamos diversos tipos de articulação entre técnicas tradicionais, hibridizações e maneiras de tocar, que demonstramos abaixo:

1. hibridização por alternância, como verificamos em 3.3.4.1.1  e

3.3.4.3.2  e 3.3.4.7 

2. hibridização por substituição e adição recursos da técnica tradicional em 3.3.4.2.1



3. hibridização já consagrada na técnica tradicional como verificamos em 3.3.4.3.1



4. hibridização de diversos elementos da técnica tradicional, como verificamos em

3.3.4.3.3  e 3.3.4.4.2



5. hibridização através da simplificação técnica em busca de uma ampliação musical da figura no tempo, como verificamos em 3.3.4.4.4

mf e 3.3.4.5.2

6. hibridização por sobreposição, como verificamos em 3.3.4.5.1

pp
pizz. sub
*almost martellato but playing with R.H. bow.

7. hibridização por adição de recursos da técnica tradicional e de uma hibridização já utilizada, como verificamos em 3.3.4.5.3

piu misterioso e oscuro na ritmico
mp
eVII
cIII
f

8. hibridização por interpolação

9. hibridização por permutação

Em resumo, temos os tipos de articulação entre técnicas tradicionais, hibridizações e maneiras de tocar: hibridização por alternância, substituição e adição; hibridização já consagrada e de diversos elementos da técnica tradicional, através da simplificação técnica em busca de uma

ampliação musical; por sobreposição; hibridização por adição de recursos da técnica tradicional, por interpolação; por permutação são os tipos de articulação das maneiras e hibridizações que acontecem no estudo III.

Percebemos que os recursos utilizados com maior frequência são aqueles que têm mais possibilidades expressivas e que têm, portanto, potencial para fazer parte da técnica tradicional. Tomemos como exemplo a hibridização tradicional bastante utilizada neste estudo:

(ligados M.E) + (arpejos M.D)

Pode-se dizer que esta hibridização é a própria técnica do violão. Com esses dois elementos hibridizados, pode-se fazer diversas músicas pretendidas; praticamente qualquer tipo de fraseado ou de articulação podem ser realizados com a utilização desses elementos. Nesse sentido, julgamos que seria interessante entender os diversos funcionamentos possíveis das novas hibridizações que ainda se encontram no rol da técnica estendida, de tal maneira que possamos realmente estender a técnica do nosso instrumento e como saber aplicá-la de uma maneira geral, ou seja, em uma determinada música, mas também em outras, não só para si, mas para todos os possíveis interessados.

4 DISCUSSÃO:

Daquilo que foi observado nas análises:

4.1 O que se junta, o que se aproxima. O que se separa, o que se destaca.

As maneiras de tocar se juntam ao serem hibridizadas e voltam a se separar para se juntar com outras maneiras de tocar. Essa transição requer o que podemos chamar de um domínio técnico "estendido" do instrumento. No entanto, a partir do momento em que dominamos esse trânsito das maneiras de tocar, elas passam a fazer parte da nossa técnica. Sendo assim, a partir desse momento, é desnecessário o termo "estendido", já que estamos lidando com uma técnica já estabelecida ou novos elementos já assimilados formalmente.

4.2 Que resultados apontam para uma ligação com outras técnicas já estabelecidas?

Todos os resultados apontam para técnicas já conhecidas. No entanto, apontam também para novos olhares sobre essas técnicas. Essa transformação por meio das redescobertas nos faz ver também que quando redescobrimos algo, isso só aconteceu porque não o conhecíamos tanto quanto pensávamos.

4.3 Elos entre os resultados obtidos

Verificamos que diferentes estéticas podem ter em comum procedimentos técnicos, como, por exemplo, a *muted note* na Pipa, no violão da música popular brasileira, no violão erudito ou mesmo na guitarra elétrica do *punk rock*.

É como se as maneiras de tocar formassem uma "escala" ou "modo", um "sistema" que pode ser combinado e recombinação *ad infinitum*, que reage diferentemente a cada empreitada estética, mas que existe em todo lugar.

4.4 Os resultados obtidos demonstram ou validam algo que já está estabelecido na ciência ou na arte? Uma teoria? Um princípio?

Penso que a arte parece ser um eterno fluxo e refluxo, um eterno retorno. É como se numa arqueologia às avessas fôssemos encontrando, ao buscar o novo ou o futuro, algo do *presente-passado-futuro*; como se o que descobrimos de certa maneira já fizesse parte de nós. Ou seja, a arte parece ser uma descoberta mais que pessoal, subjetiva e eternamente mutável.

Penso que a arte se alimenta também das imprecisões, dos paradoxos, daquilo que se considera 'erro', da mesma maneira que do que é lógico e já estabelecido, assim como muitas vezes a ciência encontra soluções e respostas onde não imaginava. Nos momentos em que conseguimos um frágil equilíbrio entre o erro e o acerto é que se moldam as formas mais interessantes de manifestação artística. Nesse ponto de eterno equilíbrio momentâneo, dá-se o humano e o sublime, o que nos faz continuar. A experimentação passa a ser base, alicerce, guia, e não supérfluo de satisfação momentânea.

4.5 Sobre o percurso da especialização em técnicas estendidas para violão

Durante nosso percurso de especialização em técnicas estendidas para violão, assunto que pode parecer bastante limitado, a princípio um tanto antipático ou excludente, percebemos que o tipo de especialista que suscita tais técnicas em sua música é o tipo de músico que se alimenta de seus arredores, sedento por dominar novos elementos e se moldar a diferentes estilos, períodos da história ou instrumentos. Há compositores que também buscam *resignificar* o que compõem, utilizando-se muitas vezes de técnicas ou sonoridades imaginadas, como: o piano que deve soar como um gamelão; o violão que deve soar como uma harpa ou um tambor; o clarinete que deve soar

como um monge tibetano; um trio para piano, violão e clarinete que devem soar ao mesmo tempo como um piano-gamelão; um violão- harpa/tambor; e um clarinete-monge tibetano. Sendo assim, nesse fértil terreno, as migrações de gestos físicos ou mentais se tornam praticamente infinitas.

Penso que a adequação de gestos advindos de diferentes contextos poderia induzir ao que propomos denominar “técnica aberta”, pois sempre pronta a se adaptar à inserção de novos elementos.

5 CONCLUSÃO:

Utilizando técnicas disponíveis em seu repertório de gestos e maneiras de tocar, concluímos que tanto o intérprete quanto o compositor poderão intuir, compreender e potencializar a funcionalidade de uma “música pretendida”. Concluímos também que a hibridização de técnicas instrumentais (HTI) pode exigir um domínio estendido ou expandido do instrumento, gerando assim técnicas estendidas, que, após ser assimiladas por um número significativo de *performers*, passam a ser consideradas tradicionais. Verificamos que o mesmo ocorre em relação ao uso de aparatos, como arco, baqueta, copo de vidro, pedaços de madeira, colher, clips, entre outros, além do uso da eletrônica pelo próprio instrumentista.

Podemos destacar que:

i. a técnica existe em função da música.

Qualquer técnica composicional ou instrumental surge para resolver problemas estéticos. Verificamos isso no texto citado de *Stravinsky* (pág. 3 deste trabalho), quando ele diz reconhecer a técnica ou o estilo de Berman, e também no texto de Manoury (pág. 5 deste trabalho), que aponta a problemática intérprete-obra como uma situação teatral. Nesse sentido, a performance de uma obra é parte constitutiva do processo composicional, tendo ou não o compositor previsto esse aspecto, já que a obra em cena acaba resultando numa amálgama intérprete-obra.

Observamos também que, em uma gravação de áudio, captamos parte do que acontece em cena ou parte evidentemente significativa da obra, mas não toda ela (caso contrário, não existiriam mais concertos ou gravações de concertos).

ii. a experimentação entre instrumentistas e compositores tem suscitado o surgimento e a sistematização de novas maneiras de tocar.

Temos a sensação de que obras desenvolvidas por compositores ao lado de instrumentistas resultam em vantagens para ambos. São elas:

- a rápida absorção de elementos, sejam eles instrumentais ou composicionais.

- a possibilidade de o compositor adaptar-se, influenciar-se pelo ambiente experimental ou mesmo reavaliar o que está sendo desenvolvido ainda antes da estreia da obra.

Portanto, ocorre uma via de mão dupla, na qual as experimentações orientadas por uma estética desejada podem fornecer importantes informações para ambos e facilitar todo o processo.

De fato, quando a apreensão de uma peça acontece aos poucos, enquanto ela vai sendo composta, o intérprete vai se apropriando de partes, trechos, detalhes; é quase como se ele mesmo estivesse compondo. Sendo assim, vai se apoderando dos diferentes aspectos musicais, resolvendo aspectos técnicos, absorvendo novas maneiras de tocar propostas pelo compositor e suscitando importantes discussões com ele sobre o que está sendo feito. Essa experiência é realizada entre intérprete e compositor, intérprete e intérprete ou compositor consigo mesmo. Tal encontro pode enriquecer tanto o processo composicional quanto o interpretativo, que, no fundo, são o mesmo, se pensarmos que uma ideia precisa sempre ser interpretada, dissolvida, reconstruída.

iii. técnicas estendidas nada mais são do que elementos que ainda não fazem parte da técnica tradicional.

Muitos dos elementos que hoje são considerados como pertencentes a uma técnica tradicional sólida, ao serem inventados foram considerados novidades, tendo somente mais tarde sua plena aceitação. Ou seja, o estágio de técnica estendida é quase que uma antessala, que dá acesso ao 'hall' da técnica tradicional, pela qual passaram os hoje padronizados *pizz Bartók* (quartetos de cordas), a *tambora* (Tarrega, Pujol, Sor, Barrios, entre outros) a preparação de piano inventada por Cage (*Sonatas e Interlúdios*), os *whistle tones*, o *tongue ram* e o *tongue slap* na flauta (Pierre-Yves Artaud ⁹⁶, 1980), os sons multifônicos nos instrumentos de sopro (Bruno Bartolozzi, 1982).

Portanto, técnicas como o *pizz.*, o *pizz Bártok* ou mesmo o próprio *crescendo* (considerado uma técnica) foram consideradas, quando desenhadas ou redesenhadas pela primeira vez, algo bastante diferente, que não fazia parte do vocabulário corrente. Algum tempo de experimentação e

⁹⁶ <http://www.pyartaud.com/VersionFrance.html>

detalhamento dessas propostas, em partituras e métodos, se fez necessário para que se tornassem parte da técnica corrente dos instrumentos.

iv. A mesma técnica pode migrar e ser utilizada em diversos estilos musicais.

Diferentes culturas desenvolvem diferentes músicas e, por sua vez, diferentes maneiras de tocar. Além disso, uma determinada técnica pode soar diferente em instrumentos de uma mesma família. Tomemos como exemplo o *rasgueado* na família das cordas dedilhadas. Temos essa maneira de tocar nos instrumentos:

- viola brasileira de 10 ordens;
- viola de cocho (em que se realiza ao mesmo tempo percussões e *rasgueado*);
- violão erudito;
- violão flamenco (em que cada violonista se utiliza de diversas variações de *rasgueo* por vezes também hibridizados com percussões no tampo);
- no violão da música popular brasileira (que se aproxima mais do linguajar do *rasgueado* das violas de cocho e 10 cordas);
- guitarra barroca;
- Pipa (instrumento chinês de cordas dedilhadas em que o toque ordinário é de dentro para fora, no mesmo movimento do *rasgueado*).

Podemos também, de maneira experimental, utilizar essa técnica em instrumentos de cordas não dedilhadas:

- nas cordas de um piano;
- em um violoncelo ou um violino;
- em uma viola (de arco) *alla chitarra*, como verificamos em *Exoesqueleton*, de Arthur Kampela.

Portanto, usando o *rasgueado* como exemplo, verificamos que ele se transforma ao atender a diferentes demandas estéticas.

v. a extensão técnica abarca os domínios da ação cênica e dos novos suportes tecnológicos.

Essa afirmação fica evidente quando lidamos com pedais de efeito ou disparadores de sons que normalmente se localizam no chão para serem disparados com os pés do intérprete. Nossa

linguagem corporal muda e, portanto, nossa técnica precisa se adaptar à nova situação corporal, o que optamos por considerar também uma espécie de técnica estendida. Encontramos situações assim em obras que preveem pequenas atuações cênicas enquanto se toca (como *exo-skeleton*, de Arthur Kampela, *per suonare a due e persuonare a ter*, de Leo Brouwer, dentre outras importantes obras do repertório violonístico).

vi. novos recursos instrumentais podem surgir a partir de práticas eletroacústicas e outras manipulações sonoras, da interação entre suporte eletrônico e instrumentos tradicionais.

Modelos a partir da música eletroacústica e outros processos de manipulação sonora suscitam novas sonoridades, assim como a interação entre suporte eletrônico, instrumentos tradicionais e *live electronics* têm proporcionado o surgimento de novos recursos instrumentais. O processo de mimetização e timbragem em obras mistas traz à tona esta questão: como combinar esses universos distintos de sons eletrônicos ou eletroacústicos e de um instrumento com uma técnica tradicionalmente estabelecida?. Quando se consegue uma transformação desejada de um som via computador, esse som volta para o intérprete ou compositor, suscitando novas questões no que diz respeito à própria sonoridade do instrumento ou de como se portar para dialogar com o universo criado pela eletrônica. Isso acarreta a busca de novas sonoridades por meio de técnicas estendidas.

vii. a plasticidade técnica é fundamental para a interpretação musical – quanto maior a quantidade de recursos técnicos disponíveis ao instrumentista ou ao compositor, mais eficazes serão as soluções.

As soluções para as questões estéticas são assistidas pela plasticidade técnica, que se torna então fundamental para o desenvolvimento e a construção de uma interpretação ou composição musical. Quanto maior a quantidade de recursos técnicos e também a compreensão sobre sua utilização, mais eficazes serão as soluções do intérprete ou do compositor.

viii. a compreensão e o domínio da escrita por parte do compositor e o conhecimento e o domínio pleno das possibilidades instrumentais por parte do instrumentista são igualmente importantes.

Temos que a leitura da obra depende da compreensão de sua escrita. A clareza da escrita

depende de um controle das técnicas instrumentais e técnicas de escrita musical por parte do compositor, técnicas relacionadas diretamente ao que se pretende ouvir do intérprete (o leitor desses símbolos).

Sendo assim, na realização do percurso compositor-obra-intérprete, a compreensão e o domínio tanto por parte do compositor quanto intérprete da obra, seus elementos técnicos e como realizá-los tornam-se igualmente importantes.

Portanto:

- ix. o conhecimento de novas técnicas, a plasticidade e o domínio do intérprete na relação entre técnicas tradicionais e técnicas estendidas são fundamentais para a interpretação de novas obras.**

Dado que as técnicas estendidas devem seguir o caminho natural de se embrenhar nas técnicas tradicionais, sendo num futuro parte destas, salvo exceções que continuam apenas parte da técnica de algumas poucas pessoas (até segunda ordem).

- x. a carência de material didático prático abrangendo técnicas estendidas dificulta e atrasa sua aceção no rol das técnicas estabelecidas.**

Existe uma predileção geral pelo repertório tradicional clássico-romântico no que diz respeito ao ensino dos instrumentos. Isso reflete o gosto comum e gera, a longo prazo, uma predileção. A seleção de obras mais tradicionais para métodos de ensino também reflete, o meu ver, a falta de material didático no terreno da música contemporânea para violão. Já que obras com diferentes maneiras de tocar são mais difíceis, violonistas são menos preparados para enfrentar novas estéticas, o que a princípio só se resolve em estâncias mais avançadas do aprendizado e em especializações. Essas especializações são tomadas como atitudes individuais e de responsabilidade de quem as pratica e normalmente compreendidas como atitudes excêntricas.

A identificação das hibridizações contidas nos gestos instrumentais nos serviu tanto para analisar recursos da técnica tradicional, quanto novos recursos estabelecidos, e a relação entre ambos.

Sendo assim, seria fundamental a produção de material didático que reunisse

sistematicamente informações da escola tradicional clássico-romântica **Tarrega-Pujol** e da escola moderna **Brouwer-Carlevaro** entremeadas desses elementos que chamamos experimentais. Essa será uma colaboração que, viabilizando-se e sendo adotada, mesmo que por um pequeno grupo de violonistas, poderá significar um avanço no que diz respeito ao aprendizado do instrumento e ao enfrentamento de novas obras e estéticas.

6 BIBLIOGRAFIA:

- ANTUNES, Jorge. *Novos sons para harpa e o violão*. Brasília, Distrito Federal: Sistrum, 2004. "BERIO." 1981: 76.
- BITTENCOURT, Pedro. *Título*. Local : Publisher, 2009. (pagina 29)
- BARTOLOZZI, Bruno. *New sounds for woodwind*. 1st ed.London: Oxford Univ. Press, 1967.
- BONFIM, Cassia Carrascoza. *A flauta solista na música contemporânea brasileira: três propostas de análise técnico-interpretativas*.
- BURTNER, Matthew. *Making noise:Extended Techniques after Experimentalism*. 03 01, 2005. <http://www.newmusicbox.org/articles/making-noise-extended-techniques-after-experimentalism/> (accessed 09 2012).
- CURY, Fernando. *Título* Local:Publisher, 2006 (Pagina 21)
- DALDEGAN, Valentina. *Técnicas estendidas e música contemporânea no ensino da flauta transversal para crianças iniciantes*. Curitiba, Parana: UFPA, 2009.
- DIXON, Gavin. *Thoughts on classical music in London, on the web and beyond*. 10 23, 2010. <http://orpheuscomplex.blogspot.com.br/2010/10/helmut-lachenmann-chamber-music-day-qeh.html> (accessed 09 2012).
- FERRAZ, Silvio. *De Tinnitus a Itinerários do Curvelo*. ANPPOM, 2007.
- FERRAZ, Silvio. *...universos sonoros para violão e tape...* 2009. sobre a peça Ladainha
- FICAGNA, Alexandre. "Escritura instrumental como território para escritas de sonoridades." 2009: 116.
- HAHN, David. *Composing for the guitar* . Edited by Mel Bay Publishing Company web zine Guitar Sessions. 2005. <http://www.davidhahnonline.com/uploads/4/4/3/5/4435227/class-may05.pdf> (accessed 09 2012).
- HILL, Douglas;. *Extended Techniques for the horn: A Pratical Handbook for Composers and Performers*. Hialeah, Florida: Studio 224, 1996.
- KAFEJIAN, Sergio;. *...universos sonoros para violão e tape...* São Paulo, São Paulo: Canto Discos, 2009.
- KAMPELA, Arthur;. *E-mail*. agosto 20, 2012.
- LEITE, Nelson Moreira. *Atlas geográfico: Brasil e o mundo*. Belo Horizonte, 1998.
- MANNIS, José Augusto. "Anotações sobre processos criativos: conceitos e estrutura: do material à realização, da idéia aos elementos de performance musical. XXI Congresso da ANPPOM - "Música, complexidade, diversidade e multiplicidade: reflexões e aplicações práticas." Uberlandia, Minas Gerais, agosto 22 a 26, 2011. 8.
- MARLON. *Título*. Local: Publisher, 2009. (pagina 23 e 24)
- MENEZES, Flo. *Música Eletroacústica - Histórias e Estéticas. O Gesto, a Natureza e o Lugar - Phillipe Manoury*. São Paulo: EDUSP, 1996.
- MITERAN, Alain;. *Histoire de la Guitare*. Zurfluh, 1997.
- ONOFRE, Maria. "As técnicas expandidas, "figuras" e configurações sonoras em l'opra per flauto de Salvatore Sciarrino. ." 2012: 42. *Musicahodie*, 2011: 38.

PADOVANI, J. H., Ferraz S. "Proto-história, evolução e situação atual das técnicas estendidas na criação musical e na performance." *Musicahodie*, 2011: 11,12,13.

PRESGRAVE, Fabio. "Aspectos da música brasileira atual: violoncello. ." 2008: 2.

ROSS, Alex. *O resto é ruído*. Translated by Claudio Carina e Ivan Weisz Kuck. Companhia das Letras, 2009.

SACAWA, Brian. *Burtner's "Making noise"* In: Sequenza21/The contemporary classical musica portal 2005. Disponível em: http://www.sequenza21.com/2005_03_20_bsarchive.html Acessado em 03/11/2013

SILVA, Mario da. *Violão expandido*. Qualificação de Doutorado – Unicamp. Campinas, 2011.

STEUERNAGEL, Marcel Silva. *O gesto musical através do ma: uma abordagem alternativa da forma de composição musical*. Curitiba, Paraná : UFPA, 2008.

STRAVINSKY, Igor. *Poética Musical*. Jorge Zahar, 1996.

STRAVINSKY, Igor. CRAFT, Robert. *Conversas com Igor Stravinsky*. Perspectiva, 2010.

TITRE, Marlon. *Interview with composer/guitarist Arthur Kampela*. 04 2009.
http://www.kampela.com/interview_marlon.htm (accessed 09 2012).

TOFFOLO, Rael B. G. *Rael Toffolo*. <http://maringa.academia.edu/RaelToffolo> (accessed 09 2012).

ZANOGEL, Bernardete. *O que é gesto musical*. Brasiliense, 1992.

Glossário

A

AGP

Análise Gestual Paramétrica. Trata-se de uma ferramenta de análise do movimento - vide item 2.1.5.

alla 7 cordas

Tipo de variação inspirada nas frases graves do violão de 7 cordas, chamadas popularmente de "baixarias".

B

Balançar um relógio amarrado ao pulso

Utilizamos essa expressão para facilitar a descrição da sensação da M.D. relaxada enquanto o pulso se movimenta em rotação, no *rasgueado* sextinado.

C

D

Dinâmicas de onda

Tradução para *wave dynamics*. Pequeno *crescendo* seguido de *decrecendo* em um determinado espaço de tempo.

E

F

G

H

HTI

Hibridizações de técnicas instrumentais - vide item 2.1.6A

I

J

K

L

M

M.D. dormindo

Neste caso bastante específico do estudo II, dizemos que a M.D. encontra-se dormindo, ou seja, ela fica onde está enquanto os dedos já acordados começam a se espreguiçar. Essa metáfora é utilizada para desfazer ou desmitificar alguma possível sensação de desconforto em movimentar os dedos da M.D. enquanto parte dela se encontra "adormecida" em cima da ponte.

Deslocamento contínuo de M.D. e M.E.

Na M.E., acontece sempre que mudamos de posição. Na M.D., acontece sempre que instauramos uma nova maneira de tocar, mas principalmente quanto passamos de *sul tasto* para *som ord.* ou para *sul ponticello*.

Movimento de elevador M.D.

É o movimento da M.D. paralelo ao tampo, sendo que ela é içada pelo antebraço como se a mão fosse a cabine de um elevador e o antebraço o cabo de aço que o segura e o faz parar em diferentes andares.

muted note p+i

Nota muda realizada apenas com a M.D. quando o polegar descansa sobre a corda, abafando-a, enquanto o indicador toca.

N

O

P

Pattern

Em relação a algo padronizado.

Postura normal

É a postura que o músico está habituado a tocar, seja apoiando o instrumento na perna esquerda ou direita, com apoio de pé (também conhecido como pezinho ou banquinho) ou de algum dos vários suportes acopláveis ao violão, com o instrumento na horizontal ou vertical, com o violão deitado no colo etc.

Pousar a mão

Utilizamos esta expressão para designar uma movimentação relaxada, controlada. Um pouso que pode ser mais brusco ou menos brusco, em diferentes lugares e velocidades, dependendo da situação e do que se pretende em seguida: abafar subitamente o som, abafar aos poucos, preparar um acontecimento ou se posicionar para um *pizzicato*, martelar ou tocar ou mesmo realizar algum tipo de intervenção sonora com o pouso da mão.

plaqué

Denominação tradicionalmente usada para a maneira de tocar em que se ataca ao mesmo tempo várias notas.

p-p-i-m-a-l

Digitação de M.D. e M.E. hibridizadas. Normalmente se digita a M.E. separada da M.D.; no

entanto, acreditamos que, no caso de determinadas hibridizações, se torna mais clara a digitação continuada da M.D com a M.E e vice-versa. Não temos uma referência clara de alguma obra em que o compositor ou intérprete tenha optado por este tipo escrita de digitação. Mesmo assim, nós a propomos aqui neste trabalho, pois nos ajuda a esclarecer a ideia de hibridização e da técnica como um todo.

Pulo da cama

Levantar rapidamente a M.D. que dorme. Movimento que acontece em determinados toques pizz. de Abel Carlevaro.

Q

R

Rasgueado

Gestual característico dos instrumentos de cordas dedilhadas em geral. Utilizado principalmente pela guitarra barroca, as diferentes maneiras de tocar *rasgueado* ou *punteado* configuram o que **Gaspar Sanz** (1640-1610) chamou de estilo *rasgueado* e estilo *punteado*. O estilo *rasgueado* era utilizado principalmente para favorecer a execução homofônica precisa dos ritmos de dança; o estilo *punteado*, para realizar as polifonias e transcrições corais, ou seja, o estilo *punteado*, contraposto e ao estilo *rasgueado* (de certa maneira, como acontece na viola brasileira). O *rasgueado* é bastante utilizado no violão de uma maneira geral e na técnica flamenca de uma maneira bastante especial e expressiva, mas faz também parte da técnica de instrumentos tradicionais chineses, como a "pipa", entre outros instrumentos de cordas dedilhadas.

Rasgueado contínuo

Descrito por Emilio Pujol (1986-1980) em *Escuela Razonada de la Guitarra* (1933). Utilizado também na música tradicional chinesa para "pipa". A técnica da "pipa" utiliza o toque no, dois sentidos, utilizando os flexores e extensores normalmente, seja realizando *tremollos*, escalas ou mesmo *rasgueados*, o que é também bastante comum na técnica do *Koto* e da *Cítara*. O violão flamenco raramente se utiliza dessa técnica em especial, mas usa bastante o polegar nos dois

sentidos, o que é raro no violão erudito.

Rasgueado sextinado

Rasgueado realizado através do movimento rotacional do pulso. Bastante utilizado no violão flamenco.

Rasgueado rouco

Chamamos de *rasgueado* rouco o *rasgueado* em que os dedos **a**, **m** e **i** caem desordenadamente sobre as cordas, deixando aparecer ruídos transientes, nesse caso bem-vindos.

relax al aire

Idem M.E. e M.D. flutua.

Usamos a expressão *relax al aire* para chamar a atenção, mas sobretudo para facilitar a comunicação no que diz respeito ao momento depois da pulsação em que buscamos não apoiar a mão nas cordas (e muito menos no tampo do instrumento). Nesse caso, as mãos ficam em estado de relaxamento, como que flutuando.

Rebote do relaxamento

Significa a "reação" do par físico, ação/reação, estabelecido por Newton. Quando relaxamos o braço, ele é levado para o "chão" pela força da gravidade e volta, dado que está preso ao ombro. A essa volta chamamos rebote do relaxamento. Sendo assim, o domínio da utilização dessas forças significa principalmente economia de energia, o que faz com que se possa tocar mais rápido e mais forte por mais tempo, sem arrumar para si algum tipo de contusão. Fica evidente o uso desse tipo de rebote na técnica de qualquer instrumento de arco, por exemplo.

S

Silêncio Gestual

Definimos como silêncio gestual o importante momento em que o gesto se silencia em relaxamento.

Sonoridade Bitonal ou Disfônica

É uma sonoridade em que são desejados e admitidos ruídos transientes e microtons meramente acidentais advindos do lado oposto da corda. É uma sonoridade complexa, admitida apenas em determinados trechos, gestos ou maneira de tocar, como o *martelato*, por exemplo.

som ordinário (abrev. ord.)

Realizado em torno dos harmônicos que se encontram perto da boca do instrumento. Som natural ou pleno, equilibrado, sem filtragens de agudo, médio ou grave. Esse som carrega as principais características do instrumento - disposição dos leques harmônicos, tipo de madeira do tampo - e características do instrumentista que o realiza, tornando sensível a diferença de quem toca.

sul tasto (abrev. tast.)

Som filtrado, realizado em cima do braço, o mesmo que *dolce*, rico em harmônicos de frequência médias e graves, "*low-pass*".

sul ponticelo (abrev. pont.)

Som filtrado, realizado próximo à ponte, pobre em harmônicos graves "*high-pass*".

T

Tocar dentro da ressonância.

Expressão tradicionalmente utilizada para designar que o som que segue deve ter um envelope dinâmico similar ao som anterior. Maneira de tocar que facilita a própria *HTI*, mas também o *legato* e o *cantabile*, entre outros importantes procedimentos interpretativos.

Toque

Idem *pluck* (expressão da língua inglesa). Pulsação no sentido utilizado por Abel Carlevaro, ou seja, um dos três estágios do toque: *fixacion*, *pulsacion*, *relaxamiento*.

Toque com apoio

Expressão tradicionalmente usada para designar o toque em que os dedos da M.D. descansam ou se apoiam na corda vizinha, conseguindo muitas vezes uma sonoridade mais

encorpada, com mais projeção, o que normalmente destaca uma melodia de um acompanhamento ou um *layer* de outro, etc. Outros recursos, como o semiapoio ou mesmo o toque *al aire* (sem apoio), entrando com mais dedo na corda, também são tradicionalmente utilizados. É, muitas vezes, uma questão de conformação física e gosto do intérprete.

U

V

Vibrato Longitudinal

É o *vibrato* conseguido com o movimento do complexo mão/pulso por meio da movimentação longitudinal. Recurso expressivo para sustentação de um determinado som.

Vibrato Transversal

É o *vibrato* conseguido com o movimento de um ou mais dedos da M.E. ou do complexo mão/pulso por meio da movimentação transversal em relação às cordas. Recurso expressivo para sustentação de um determinado som, mas, sobretudo, para a alteração da frequência, que no caso do violão varia geralmente em, no máximo, dois semitons.

Vibrato transversal exagerado (e em câmera lenta).

Descrição nossa para o tradicional *Bend.*, frequentemente utilizado na guitarra elétrica e em instrumentos de corda de aço de uma maneira geral.

VÍDEO-BULA

Vídeo que acompanha a bula e que realiza uma espécie de leitura com o intuito de esclarecer experimentalmente os procedimentos a serem utilizados na composição em questão.

X

Z