



UNIVERSIDADE FEDERAL DO MARANHÃO
CURSO DE LICENCIATURA EM MÚSICA



PERFORMANCE VIOLONÍSTICA: REFLEXÕES SOBRE MÉTODOS DE ENSINO APLICADAS AO DESEMPENHO E REPERTÓRIO

Autor: **VICTOR MANUEL DE SOUSA CASTRO**
Orientador: **DANIEL LEMOS CERQUEIRA**
Linha de Pesquisa: **PERFORMANCE MUSICAL**

São Luís
2014

VICTOR MANUEL DE SOUSA CASTRO

**PERFORMANCE VIOLONÍSTICA:
REFLEXÕES SOBRE MÉTODOS DE
ENSINO APLICADAS AO DESEMPENHO E
REPERTÓRIO**

Trabalho de Conclusão de Curso
apresentado ao Curso de Licenciatura em
Música da Universidade Federal do
Maranhão como requisito parcial para a
obtenção do grau de Licenciado em Música.

Orientador: Prof.Me.Daniel Lemos Cerqueira

São Luís
2014

Castro, Victor Manuel de Sousa

Performance violonística: reflexões sobre métodos de ensino aplicadas ao desempenho e repertório/Victor Manuel de Sousa Castro. – São Luis, 2014.

63 p.

Orientador: Daniel Lemos Cerqueira

Monografia (Graduação) — Universidade Federal do Maranhão, Curso de Música, 2014.

1. Performance violonística – Método - Técnica. I Título

CDU 780.614.332

VICTOR MANUEL DE SOUSA CASTRO

**PERFORMANCE VIOLONÍSTICA:
REFLEXÕES SOBRE MÉTODOS DE
ENSINO APLICADAS AO DESEMPENHO E
REPERTÓRIO**

Trabalho de Conclusão de Curso
apresentado ao Curso de Licenciatura em
Música da Universidade Federal do
Maranhão como requisito parcial para a
obtenção do grau de Licenciado em Música.

Aprovado em 02/04/2014

Prof.Me. Daniel Lemos Cerqueira

Prof.Dr.Ricieri Carlini Zorzar

Prof.Me.Guilherme Augusto de Ávila

São Luís
2014

Um músico é alguém que viveu e que pecou, que recorda sentimentos, fraquezas, cujo arrependimento, sensação de nostalgia e remorso transparecem na música que executa e, por isso, consegue arrebatar a assistência, cujos pontos fracos também são os seus.

Yehudi Menuhin

AGRADECIMENTOS

Gostaria de agradecer a todos os meus familiares, professores, colegas, e amigos, que ao longo da minha vida, direta ou indiretamente, contribuíram para o meu desenvolvimento enquanto músico e pessoa.

Agradeço especialmente:

À minha mãe, Maria de Fátima Sousa Raposo, pela vida.

À Walkíria por todo o seu Amor, e por ter a habilidade de tornar os dias da nossa vida mais felizes.

Aos meus professores de violão, o Prof. Carlos Batista Ávila, Prof. Eddy Goltz, Prof.Dr.Steven Rings, Prof.Dr. Timothy Ernest Johnson por tudo o que me ensinaram.

Aos meus orientadores Prof.Dr.Ricieri Carlini Zorzal e Prof.Me.Daniel Lemos Cerqueira, por toda a ajuda e pelas ótimas orientações durante a realização deste trabalho.

À querida amiga Dª Rosalinda Ávila, por todo o incentivo ao longo dos anos.

À querida amiga Lucia Fernandes e família, pela amizade e prontidão aos meus pedidos de socorro.

Ao amigo Augusto Pellegrini, pela amizade e excelente tradução para o inglês.

Aos amigos Paulo José Cunha e Duarte Nuno Dores, pela amizade eterna.

Ao padrinho de Lisboa, Manuel Freire, e ao Luis Freire, pela vossa amizade, e por terem tido a paciência de me aturar por vários meses, quando da minha estadia na vossa casa, em Lisboa.

Ao amigo Guilherme Augusto Ávila, gratidão eterna pela ajuda em momentos difíceis que poderiam ter invertido o meu percurso no Brasil.

Ao padrinho “Zeca” Sá Marques, por ter aberto a sua casa a um estranho e ser o “cara”, que está sempre pronto para ajudar quem precisa obrigado amigo, não mude nunca!

À Bia, à Paula, e à madrinha Amparo.

Aos amigos António Sacramento, José Pires, Claus da Silveira, António Maia, e Francisco, por entenderem o motivo da minha ausência aos nossos almoços.

DEDICATÓRIA

À *Wal* e à *Leonor*, pois vocês são a razão do meu empenho na construção dos meus sonhos.

RESUMO

Esta monografia analisa o desenvolvimento artístico do violonista, a partir dos métodos existentes, relatos e escritos de experiências vivenciadas por professores na área da *performance* e em práticas pedagógicas desenvolvidas junto a alunos. Busca-se compreender o caráter formativo e qualitativo de alguns dos principais métodos de violão publicados entre o final do século XVIII ao século XX, voltados para o desenvolvimento da *performance*, a partir da sua estrutura e concepção, de forma a identificarmos os elementos que fundamentam a técnica formativa violonística. Discutem-se os elementos pedagógicos presentes nos métodos escritos por Christopher Parkening et al (1999) e Scott Tennant (1995). Relacionam-se as ideias de pedagogos da área do violão com os métodos apresentados, de modo a subsidiar conceitos e práticas de estudo importantes para o desenvolvimento da performance violonística, necessários a técnica-interpretativa dos estudantes de violão.

Palavras-chave: Métodos. Técnica. Performance-Violonística.

ABSTRACT

This monograph examines the artistic development of the guitarist from the actual existing methods experienced by the teachers as well as their accounts and written reports in the area of performance and teaching practice methods developed with the students. Starting from the structure and conception of the the main guitar methods published between the late eighteenth to the twentieth century, we seek to understand its formative and qualitative aspect, focused on the development of performance, in order to identify the elements upon which the formative guitaristic techniques are based. We discuss the pedagogical elements present in the methods written by Christopher Parkening et al (1999) and Scott Tennant (1995). Theories of educators in the guitar area were related to the methods here presented in order to give support to concepts and practices and develop the performance and interpretation techniques that the guitar student needs.

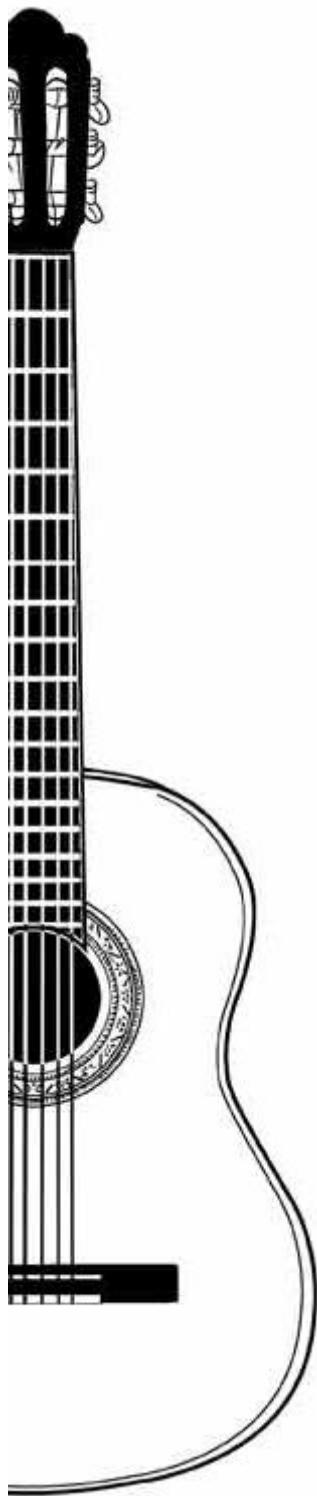
Key-words: Methods. Technique. Guitar Performance.

LISTA DE FIGURAS

| | | |
|-----------|--|----|
| Figura 1: | Capa do Livro do Método Don..... | 20 |
| Figura 2: | Capa do Livro do Método de Moretti..... | 21 |
| Figura 3: | Capa do Livro do Método de Ferandiere..... | 22 |
| Figura 4: | Capa do Livro do Método de Castro..... | 23 |
| Figura 5: | Exemplo do Método de Castro..... | 24 |
| Figura 6: | Capa do Livro do Método de Aguado..... | 25 |
| Figura 7: | Capa do Livro do Método de Sor..... | 27 |
| Figura 8: | Francisco Tárrega | 28 |
| Figura 9: | Andrés Segóvia..... | 30 |
| Figura10: | Abel Carlevaro..... | 31 |
| Figura11: | Pepe Romero..... | 32 |
| Figura12: | Posição do instrumento - Pontos de contato..... | 38 |
| Figura13: | Postura do instrumento - Parkening -“O triângulo”..... | 39 |
| Figura14: | Postura do instrumento – Tennant - “O triângulo”..... | 39 |
| Figura15: | Postura do corpo e instrumento..... | 40 |
| Figura16: | Posição da mão direita – Parkening..... | 41 |
| Figura17: | Posição da mão direita – Tennant..... | 41 |
| Figura18: | Ponto de ação dos dedos – Parkening..... | 42 |
| Figura19: | Ponto de ação dos dedos – Tennant..... | 43 |
| Figura20: | Toque do polegar com apoio – Parkening..... | 44 |
| Figura21: | Movimento completo do polegar com apoio – Parkening..... | 44 |
| Figura22: | Toque sem apoio – Parkening..... | 44 |
| Figura23: | Toque sem apoio – Tennant..... | 44 |
| Figura24: | Movimento da mão esquerda Correto – Tennant..... | 45 |
| Figura25: | Movimento Incorreto da mão esquerda – Tennant..... | 45 |
| Figura26: | Preparação da posição da mão esquerda – Parkening..... | 46 |
| Figura27: | Posição da mão esquerda – Parkening..... | 46 |
| Figura28: | Posição do dedo polegar da mão esquerda – Parkening..... | 47 |
| Figura29: | Curvatura dos dedos da mão esquerda – Parkening..... | 47 |
| Figura30: | Posição dos dedos na sexta corda - Parkening..... | 47 |
| Figura31: | Pontos de contato dos dedos da mão esquerda – Parkening..... | 48 |
| Figura32: | Pontos de contato dos dedos da mão esquerda – Tennant..... | 48 |

SUMÁRIO

| | |
|---|----|
| AGRADECIMENTOS..... | 5 |
| DEDICATÓRIA..... | 6 |
| RESUMO..... | 7 |
| ABSTRACT..... | 8 |
| LISTA DE FIGURAS..... | 9 |
| 1 INTRODUÇÃO..... | 12 |
| 2 REFERÊNCIAS SOBRE VIOLÃO DOS SÉCULOS XVIII A XX..... | 16 |
| 2.1 BREVE HISTÓRIA DA PEDAGOGIA DO VIOLÃO..... | 17 |
| 2.2 SABERES PRODUZIDOS NOS SÉCULOS XVIII E XIX NA ÁREA DOS MÉTODOS DE VIOLÃO..... | 19 |
| 2.3 MÉTODOS E PROFESSORES DO SÉCULO XX..... | 29 |
| 3 OS MÉTODOS DE CHRISTOPHER PARKENING & SCOTT TENNANT..... | 34 |
| 3.1 LEGADO PEDAGÓGICO DE CHRISTOPHER PARKENING..... | 35 |
| 3.2 LEGADO PEDAGÓGICO DE SCOTT TENNANT..... | 36 |
| 3.3 PARKENING & TENNANT: CONCEPÇÕES FUNDAMENTAIS..... | 38 |
| 3.4 SÚMULA DE ORIENTAÇÕES ARTÍSTICAS..... | 49 |
| 4 ELEMENTOS PERTINENTES AO ESTUDO COM VISTA UMA PERFORMANCE EFICIENTE..... | 52 |
| 4.1 PERFORMANCE E REFERÊNCIAS PARA PRÁTICA DE ESTUDO..... | 53 |
| CONCLUSÃO..... | 59 |
| REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS..... | 61 |



1 INTRODUÇÃO

A análise de métodos como ferramenta para a performance é temática recorrente nos discursos de diferentes autores e que têm suscitado nos últimos anos o interesse de novas pesquisas. Nessa profusão de ideias, existem pontos divergentes sobre a função da análise da performance. Leonard Meyer, por exemplo, defende que a análise da performance está implícita no que faz o artista, “por mais intuitivo e sistemático que seja” (MEYER apud RINK, 2003, p. 55). Janet Schmalfeldt defende, assim como Meyer, que a busca pela boa interpretação é encarada por parte dos intérpretes, “como um processo essencialmente intuitivo, uma questão de se tornar íntimo com o trabalho por meio físico, assim como pela atividade mental” (SCHMALFELDT, 1989, p.01).

A autora ainda vai mais longe quando se refere às preocupações sobre a análise musical:

Para o artista, então, a preocupação do analista sobre o ofício da composição, o seu interesse nas relações entre eventos amplamente separados no tempo musical, a sua necessidade de desenvolver uma terminologia para comparar as técnicas de composição, podem parecer estranhas se não for irrelevante (1989, p.01).

As afirmações de Schmalfeldt, vão de encontro com a opinião expressada por autores como Eugene Narmour, para quem “a performance deve realizar uma análise teórica rigorosa da obra para poder sondar sua profundidade estética” (NARMOUR apud RINK, 2003, p. 55).

Foi em meio a estas e outras divergências, surgidas durante a pesquisa, que me motivei em tentar esclarecer e aprofundar um pouco mais sobre o tema da performance, e aspectos que colaboraram para um aprendizado mais efetivo na arte de estudar e interpretar. Foi neste contexto, que aparece simultaneamente o interesse específico no violão, que apesar de ser considerado um instrumento característico da música brasileira, pouco se debate sobre questões de performance e outras que estão aliadas a esta, como a própria técnica e metodologias de estudo. Além disso, é um campo de pesquisa que está diretamente relacionado com o meu dia-a-dia de professor e intérprete. Foi com a intenção de colaborar com vista a reduzir uma lacuna existente na área da pedagogia do violão, especificamente sobre este assunto, quanto à sua literatura disponível em português, que adveio a vontade de refletir sobre fontes e conceitos que se espera serem passados de forma clara e objetiva.

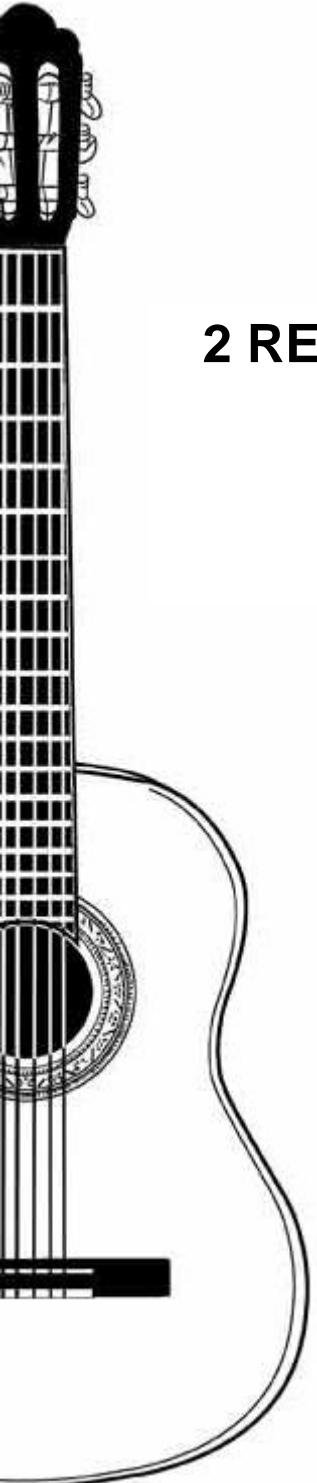
Considerando as razões até aqui apresentadas chegamos ao nosso tema de estudo que é o desenvolvimento artístico do violonista, especificamente, no que confere à performance. Daí que a pesquisa em epígrafe, intitulada “Performance Violonística: reflexões sobre métodos de ensino aplicados ao desempenho e repertório”, onde objetiva-se analisar o desenvolvimento artístico do violonista a partir de análise de métodos existentes, relatos e escritos de experiências vivenciadas por professores na área da *performance*, e práticas pedagógicas desenvolvidas junto a alunos, subsidiando conceitos e práticas de estudo, com vista ao aprimoramento da técnica e do progresso do estudante de violão. O que se configura como campo necessário na sistematização dos estudos da *performance* musical pensados para o estudante de violão.

Tal pesquisa, de caráter formativo e qualitativo, insere-se no campo do ensino e da aprendizagem, com foco específico em recursos informativos, que permitem aos alunos de violão terem acesso a conhecimentos que possibilitará o desenvolvimento de suas habilidades quanto à performance instrumental. Na pesquisa, caracterizaremos alguns métodos de violão voltados para o desenvolvimento da *performance*, de forma a identificarmos os elementos que fundamentam a técnica formativa violonística; relacionando estas entre si, abrangendo aspectos e ferramentas interpretativas latentes no repertório, com ênfase na sua efetividade. Por último, indicaremos subsídios relevantes para uma adequada formação violonística, de modo a fomentar a organização da prática diária do estudo. Para tanto, num primeiro momento será realizada uma pesquisa bibliográfica e documental que objetiva revisar a literatura existente e o trabalho desenvolvido na área, posteriormente, dando enfoque, principalmente, aos métodos escritos por Christopher Parkening et al (1999) e Scott Tennant (1995). Em seguida, faremos uma pesquisa relacionando os dados analisados com situações concretas, onde serão utilizados exemplos específicos, de forma a relacionar determinados conceitos técnico-interpretativos. Este trabalho tem como instrumentos complementares de pesquisa: relatos e documentários em vídeo e/ou áudio de professores, abordando diversos assuntos nas áreas de Desenvolvimento da Performance, Métodos de Ensino, Didática, Psicologia e Pesquisa. As informações da pesquisa serão analisadas globalmente visto que, há relação de causa e efeito entre as práticas vivenciadas no ambiente de formação e na área de atuação do profissional do violão.

Indicado o percurso metodológico, o presente trabalho está organizado em três momentos (além deste, construído na forma de Introdução), que oferecem aos leitores e leitoras informações concernentes ao objeto de estudo abrigo.

No capítulo I, analisaremos alguns métodos de violão voltados para o desenvolvimento da *performance*, de forma a identificarmos os elementos que os caracterizavam existentes nestes períodos, que eram a base técnica formativa do violonista. Já no capítulo II, a partir de um diálogo entre os métodos de Parkening e Tenant, relacionaremos as técnicas formativas de base do violonista ao repertório com ênfase na sua efetividade dito de outro modo, indicaremos alguns subsídios relevantes, possibilitando uma favorável organização da prática diária do estudo. No término do trabalho, no capítulo III, apresentaremos nossas conclusões referentes ao estudo sobre Performance Violonística: reflexões sobre práticas diárias relacionadas ao desempenho e repertório, onde destacamos conceitos relevantes para uma formação violonística adequada.

Nossas reflexões sobre a performance violonística visam a contribuir com: o aspecto teórico, na medida que outros questionamentos são lançados sobre o tema e outras pesquisas são fomentadas; e, no aspecto prático, fornecendo elementos sobre postura do instrumento e do corpo, posicionamento de mãos e dedos, toque com e sem apoio, timbre, relação entre elementos interpretativos com as propriedades físicas do som, com o propósito de incrementar uma prática mais atenta e correta durante o estudo do repertório.



2 REFERÊNCIAS SOBRE VIOLÃO DOS SÉCULOS XVIII A XX

2.1 Breve História da Pedagogia do Violão

No decorrer do seu processo de humanização, o homem desenvolveu mecanismos próprios de aprendizado, ou seja, somos os únicos animais capazes de pensar sobre o modo como realizamos nossas ações. Esta capacidade de aprendizado deverá ser pensada, também, na sua relação direta com o processo de ensino. Este, por sua vez, é o modo sistemático desenvolvido pelos seres humanos para que os conhecimentos produzidos pela humanidade pudessem ser repassados aos outros, independentemente de tempo e lugar. A área da Música não foge a este contexto. Na arte de ensinar, salvo algumas exceções, grandes personalidades da Música, e aqui especificamente, do mundo do violão, se dedicaram ao ensino. No entanto, muitos desses músicos e educadores não deixaram registros de suas metodologias de ensino, ou mesmo, elaboraram algum método próprio.

Na antiguidade, os ensinamentos eram repassados oralmente de mestre para aluno. Durante este período do ensino oral, só adquiriam livros sobre música ou sobre a arte de interpretar, aqueles que financeiramente podiam pagar a copistas. Posteriormente, se deu o aparecimento da escrita e em seguida, da música impressa, com o aparecimento desta por volta do ano de 1450, inaugurada por Johannes Guttenberg, (STEINBERG, 2001). A partir deste novo momento passou a haver uma maior divulgação quanto às metodologias de ensino do instrumento, também no que tange aos critérios para sua elaboração, aplicabilidade e efetividade. Os primeiros registros eram basicamente pequenas antologias de peças, que nem sempre eram organizadas de forma gradativa, ficando a dever em relação às explicações sobre técnica instrumental e interpretação. Ainda assim, estes trabalhos guardam o seu mérito por serem dos poucos escritos que relacionavam alguns fundamentos aliados ao repertório existente. Lembramos também, que a escrita utilizada nestes primeiros livros era a tablatura e que música impressa trouxe várias contribuições, tais como: a perpetuação, a divulgação das obras e seus autores, ampliando as fontes de conhecimentos pedagógicos.

Na atualidade, percebemos que os novos recursos para repassar o conhecimento não excluíram os recursos antigos, e apesar do aparecimento destes, tais como: os vídeos, áudios, textos e mídia digital, ainda se vê também como

indispensável o ensino através da oralidade, pois existem conhecimentos de performance que dificilmente serão repassados através de outro recurso.

É notório que, ao longo da história, os saberes só foram repassados em razão dos métodos de ensino e aprendizado utilizados por cada sociedade, em cada época e contexto histórico-cultural, e que o desempenho musical voltado para o aprendizado de qualquer instrumento sempre foi uma das facetas e campo de estudo para todo músico ou estudante de música. Observamos que a maioria dos compositores de destaque sempre deu grande importância ao aprendizado, logo, ao ensino do instrumento, e quase todos tinham domínio sobre algum instrumento harmônico específico, sendo que muitos se tornaram grandes virtuosos. J. S. Bach (1685-1750), por exemplo, tocava muito bem o órgão, o cravo e o violino; W. A. Mozart (1756-1791) era um exímio pianista; L. van Beethoven (1770-1827), F. Chopin (1810-1849) e F. Liszt (1811-1886), foram alguns dos arquitetos do piano moderno. Vale registrar ainda, que o desempenho musical será considerado nesta pesquisa como um processo evolutivo técnico-interpretativo adquirido, sendo a técnica instrumental um processo indissociável da musicalidade (CERQUEIRA, 2013).

No que concerne, especificamente, à performance dos instrumentos de corda beliscada, vale destacarmos que por volta do século XVII assistia-se na Europa a uma grande proliferação e variedade de instrumentos de cordas, nas suas mais variadas formas e tamanhos, tais como: a guitarra renascentista de quatro ordens; guitarra barroca de cinco e seis ordens, e os alaúdes. Estes últimos possuíam diversos tipos de afinação não tendo um número definido de cordas, destacam-se J. S. Bach e S. L. Weiss (1687-1750), como compositores importantes quanto ao repertório criado para este instrumento. No entanto, foi com o aparecimento dos escritos sobre o manuseio da vihuela e da guitarra barroca, publicados nos séculos XVI e XVII, respectivamente, que acontece uma contribuição significativa para o desenvolvimento da técnica instrumental e melhor compreensão sobre a música praticada naqueles períodos. Algumas destas obras ainda ecoam nos nossos dias, tais como: *Libro de música de vihuela de mano intitulado El Maestro de Luys Milan* (Espanha, 1536); *Los seys libros Del delphin, de música de cifras para tañer vihuela* de Luys de Narvaez (Espanha, 1538); *Tres libros de música em cifra para vihuela* de Alonso Mudarra (Espanha, 1546); *Livre de guitare dédié au*

roi de Robert Visée (Paris, 1682); e *Instrucción de música sobre la guitarra española* de Gaspar Sanz (Espanha, 1674). Estas edições, no âmbito da música instrumental, marcaram a pedagogia do ensino da vihuela e do instrumento antecessor ao violão, durante estes períodos. Quanto ao seu conteúdo, este era basicamente composto por alguns fundamentos sobre a postura e obras originais, algumas com níveis progressivos, escritas com o objetivo de ampliar o repertório e variá-lo em termos de dificuldade. Estes livros, aliados aos ensinamentos dos mestres, eram os métodos que existiam e podem ser análogos aos do tipo de instrução musical abrangente, que existiam para os instrumentos de teclado, mas defasados em relação a estes, pois não possuíam as orientações quanto à teoria e percepção musical com a prática da performance, e nem abordavam a composição, transposição e improvisação (CERQUEIRA, 2011).

2.2 Saberes produzidos nos séculos XVIII e XIX na área dos métodos de violão

Sobre métodos, o primeiro registro com notação mais moderna, data do ano de 1758, por um escritor conhecido por Don e intitulado *Methode Pour Aprendre a Jouer de la Guitare* (OPHEE, 1999). Já no período clássico, seguindo a linhagem destes instrumentos mais antigos, aparece o violão, similar ao instrumento moderno, mas menor em tamanho e diferente quanto ao volume sonoro e timbres. No final do século XVIII e início do século XIX, grandes violonistas da época seguiram o exemplo pedagógico de Don, tais como: Federico Moretti (1792), Fernando Ferandieri (1799), Salvador Castro (1800), Dionisio Aguado (1820), Fernando Sor (1830), entre outros. Estes mestres perceberam a necessidade de codificar e organizar de forma sequenciada suas ideias quanto à arte de aprender o violão. Pode-se inferir que tal necessidade provenha de uma motivação, associada de algum modo aos eventos políticos relacionados com a Revolução Francesa (1789-1799), que inclusive, coincidiram com a criação do primeiro Conservatório – o de Paris, em 1794 (ESPERIDIÃO, 2003, p.38), e a consequente adequação do ensino de Música ao modelo acadêmico de disciplinas, requerendo produção impressa em maior escala de material didático e contribuindo para o aumento do fluxo de publicação de métodos.

Deste modo, os métodos de violão, tal como os conhecemos hoje é resultado de uma vasta evolução. Desta evolução, resultaram alterações na estrutura física do instrumento, na escrita, no repertório, na técnica e, por conseguinte, na performance. Daí a necessidade de destacarmos alguns dos métodos mais importantes, de um dos períodos mais efervescentes, em termos de produção literária para o instrumento, finais dos séculos XVIII e XIX. Embora estes métodos tenham sido elaborados e impressos, na sua maioria, no início do século XIX, muitas de suas ideias e conceitos ainda hoje são frequentemente referidas, servindo de escola a muitas gerações de violonistas que se seguiram, até meados do século XX. Vale lembrar que tal tentativa de análise não objetiva discorrer sobre todos os métodos, mas tão somente pontuarmos aqueles que ajudaram na compreensão do objeto abrigo da pesquisa.

A) O Método de Don

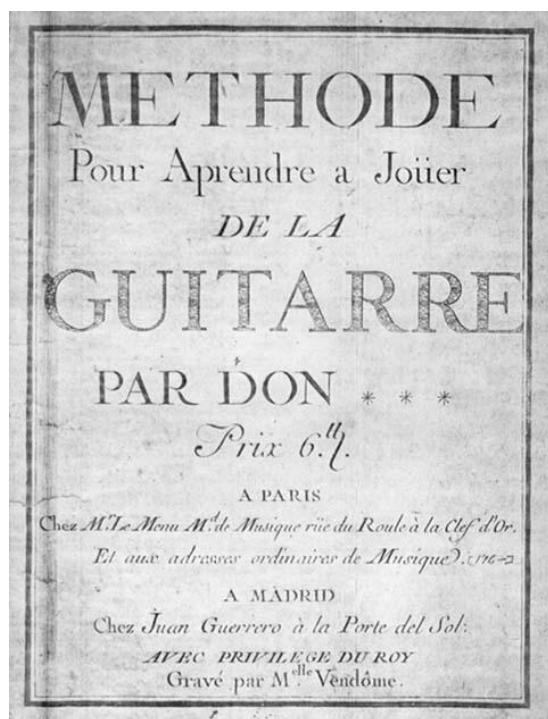


Figura 1: Capa do Livro do Método Don

Fonte: (<http://www.guitarandluteissues.com/methods/castexam.jpg>)

O método de Don, do ano de 1758, como supracitado, é o único de meados do século XVIII que chegou aos nossos dias, seus exemplos musicais aparecem sempre escritos nas formas de tablatura e de notação no pentagrama

(moderna), mas ainda sem se entender bem a separação das duas vozes (OPHEE 1999). No método é apresentando um interessante plano de estudo de dez dias, para aprendizagem mais rápida das notas no braço do violão, o que irá possibilitar ao aluno um domínio completo das notas. O autor sugere que no primeiro dia o aluno memorize os nomes das cordas abertas; no segundo dia, ele deve aprender as notas encontradas no primeiro traste, e assim por diante, até ao décimo traste, ou seja, um traste por dia. Desse modo, em dez dias de prática o aluno aprenderia o que normalmente requer seis meses de estudo. Este método de violão é o primeiro conhecido por usar a notação moderna, o que demonstra a preocupação do autor com o processo de ensino.

B) O Método de Federico Moretti



Figura 2: Capa do Livro do Método de Moretti

Fonte: (<http://www.guitarandluteissues.com/methods/castexam.jpg>)

Até os anos de 1790, ainda não havia registros na Espanha de um método voltado para o violão de seis cordas ou ordens, como também era conhecido neste período. Somente no ano de 1799 foi publicado em Madrid, pelo napolitano Federico Moretti, o método “*Tocar La Guitarra de Seis Órdenes*”, era uma cópia do que já havia sido publicado em 1792, na Itália. O próprio Moretti usava um instrumento de sete cordas, mas percebeu que na época, o instrumento mais tocado em Espanha já era o de seis cordas. Seus méritos foram vários, entre eles, o de

separar de forma nítida a voz do canto em relação ao baixo harmônico, depois dele, teremos Sor com suas peças e método (apud AGUADO, 1820). Além da parte técnica, Moretti adicionou um compêndio de Teoria Musical, necessidade justificada pela ausência de obras na Espanha que abordassem o assunto de modo adequado. Pedagógicamente, observamos que o livro não é acessível ao leigo ou ao médio amador, mas é uma fonte importante e indispensável na obtenção de informações da história e pedagogia do instrumento. Após este período, começou a surgir importantes métodos de violão em outros países europeus tais como: Espanha, Itália, Alemanha, Áustria e Rússia. Vale registrar que o método de Moretti é considerado um dos mais relevantes da época, em razão de ser a primeira tentativa de sistematizar o conhecimento do violão e suas possibilidades, um esforço levado a padrões mais elevados pelo próprio Moretti, Giuliani, Sor e Aguado, posteriormente, (OPHEE 1999).

C) O Método de Fernando Ferandiere

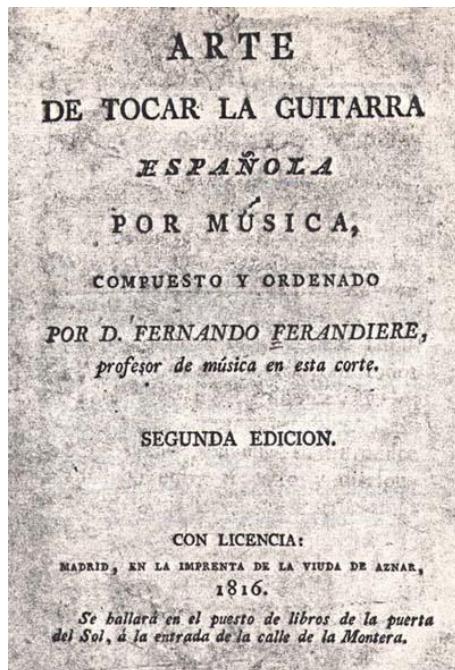


Figura 3: Capa do Livro do Método de Ferandiere

Fonte: (<http://www.guitarandluteissues.com/methods/castexam.jpg>)

Fernando Ferandiere (1750-1816) publicou seu método em Madrid "A Arte de Tocar La Guitarra Espanola" em 1799, mesmo ano que Moretti publicou o seu. Este autor tenta conceber um livro mais convencional e propõe um conhecimento

prático do instrumento, paralelamente com o ensino da educação musical, criticando o uso abusivo do instrumento nacional de espanha como instrumento de acompanhamento de fandangos e bulerias, referindo que este poderia ter outros desempenhos, com capacidade de desenvolver um trabalho expressivo, dentro da chamada música de câmara.

D) O Método de Salvador Castro de Gistau

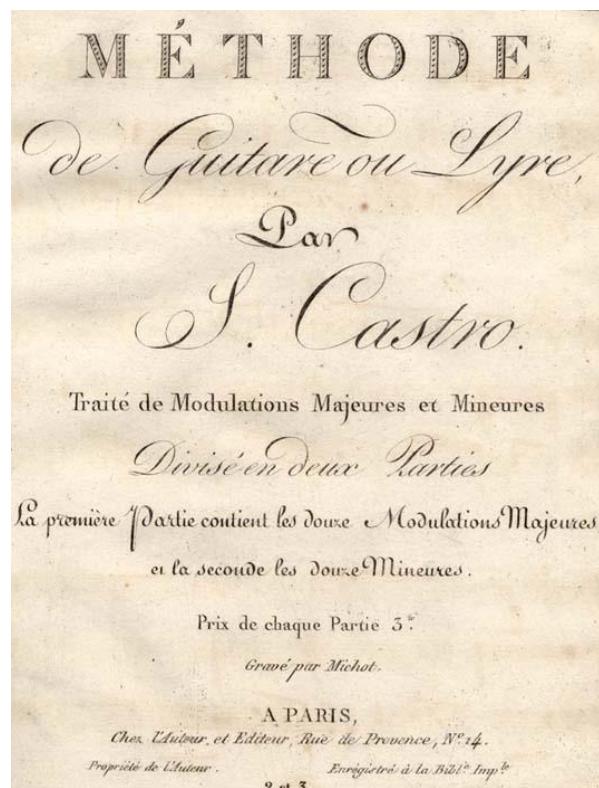


Figura 4: Capa do Livro do Método de Castro

Fonte: (<http://www.guitarandluteissues.com/methods/castexam.jpg>)

Salvador Castro de Gistau (1770-?) é outro nome sonante, cujo trabalho é considerado notável. Seu método foi publicado na virada do século XIX, em Paris, sendo o primeiro publicado em francês. Este autor foi um renomado violonista e amigo de Moretti, tendo-lhe dedicado algumas de suas obras. O seu método é dividido em seis seções, cada uma delas subdividida em duas partes, consistindo em um total de 12 folhas. A principal característica do livro é a quase total falta de texto verbal. Várias observações são colocadas ao longo da série, como notas de rodapé, a maior parte dos seus registros nas páginas do livro são dedicados aos

exercícios musicais. Uma outra característica do método é que, com a exceção de alguns marcadores de posição, não existe qualquer digitação. Isso nos sugere que o método não se destinaria a ser usado por alunos, mas sim como material didático a ser utilizado pelos professores. As seis seções abordam diferentes aspectos técnicos do instrumento, são apresentados pequenos prelúdios escritos em todas as tonalidades maiores e menores de acordo com o ciclo-das-quintas. A seguir, apresentamos a descrição do que tratam estas seis seções do livro:



Figura 5: Exemplo do Método de Castro

Fonte: <http://www.guitarandluteissues.com/methods/castexam.jpg>

- 1º. *Tratado de modulações maiores e menores* – na imagem acima, é possível observar que para cada tonalidade o autor apresenta uma escala, os principais acordes da escala, e um pequeno estudo em arpejo dentro destes acordes.
- 2º. *Primeiros Exercícios* - em cada sistema encontramos três pequenos exemplos, ao que o autor designa de “frases harmônicas”, explorando acordes invertidos e padrões de arpejos.

- 3º. Primeiros Estudos* - pequenos estudos onde o autor tenta familiarizar o aluno com modulações maiores e menores.
- 4º. Secundos Estudos* - é uma expansão da seção anterior, mas com padrões ritmicos mais complexos.
- 5º. Acompanhamentos nas Escalas Diatônicas subindo e descendo* - para cada nota da escala é dado o respectivo acorde, trabalhando vários padrões de arpejos.
- 6º. Últimos Estudos* - cada estudo é um Rondeau de uma página, que nos fornece uma exposição completa das modulações tradicionais das tonalidades, mixadas com uma variedade de arpejos e padrões rítmicos .

Nos parece que o método de Castro não é geralmente conhecido ou reconhecido, tanto por seus contemporâneos tal como pelos estudiosos de hoje. De qualquer modo, foi um precursor de muitas ideias pedagógicas que formam a base da metodologia de professores como Carulli e Carcassi.

A estrutura do livro implica que as informações apresentadas no material podem ser trabalhadas com o estudante, como conteúdo complementar de qualquer livro ou método, das seguintes formas: ser estudado em sequência, ou seja, cada seção após a outra; ser estudado em paralelo, ou seja, todos os estudos de todas as seis seções relativas a uma determinada tonalidade, tudo isto antes de prosseguir para a próxima etapa. Isto foi, de fato, a estrutura padrão que inspirou a maioria dos métodos de violão que apareceram posteriormente.

E) O Método de Dionisio Aguado



Figura 6: Capa do Livro do Método de Aguado

Fonte: <http://www.chitarrafingerstyle.it/files/Escuela-de-guitarra.pdf>

. Dentre as referências pedagógicas escritas na época, podemos destacar Dionísio Aguado (1784 -1849) e Fernando Sor (1778 – 1839) como elaboradores de dois dos métodos mais marcantes deste período. Estes escritos são muito abrangentes e serviram de esboço para muitos mestres, focando um pouco mais no *como fazer* do que propriamente só em repertório, ao contrário do que acontecia com os métodos anteriores. No ano de 1820, Aguado publicou em Madrid o primeiro livro, sua *Colección de Estudios*, e em 1825 publicou seu método. Fazendo uma analogia com os métodos que existiam para os instrumentos de teclado, e analisando os elementos pedagógicos que caracterizam o material didático citado por Cerqueira (2011), podemos perceber que, esta obra reúnia conteúdos que caracterizam os métodos de instrução musical abrangente. Com a publicação deste trabalho, Aguado modificou a natureza da pedagogia do violão, muito embora, quando da sua publicação este não tenha recebido a atenção devida. Neste livro, o autor estabelece a base para uma nova abordagem da pedagogia violonística, totalmente diferente de qualquer coisa publicada até então na Europa. Sobre as razões para escrever este livro, Aguado registra no prólogo que:

[...] as graças interessantes de que a guitarra é capaz , e a sensação tão gratificante que dá às pessoas de bom gosto, quando se toca bem e meu desejo de progredir através do conhecimento, são as razões que me motivou a criar este conjunto de estudos e apresentá-los ao público (AGUADO, 1825, pagina,3).

Aguado apresenta-nos uma descrição incomum do processo de projetar a sua abordagem pedagógica. Sua ideia não se limita a apresentar o material, mas justificar o uso de um regime específico de estudo pelo aluno, pois acredita que o sucesso depende da forma como se estuda. Seus quarenta e seis (46) estudos são apresentados de forma gradual, e uma das características destes estudos, identificadas pelo autor, é o seu grau de grande dificuldade apresentado ao aluno iniciante. Todavia, Aguado achava que propor isso fosse uma boa ideia, pois o aluno ao enfrentar obstáculos logo no início iria ficar melhor preparado para superar dificuldades ainda maiores no futuro. De acordo com o autor, esta é a única maneira de treinar as mãos para que elas possam executar tudo (AGUADO, 1825). Podemos inferir que ele foi um precursor no que tange à elaboração de extrair o melhor timbre e volume do instrumento.

F) O Método de Fernando Sor

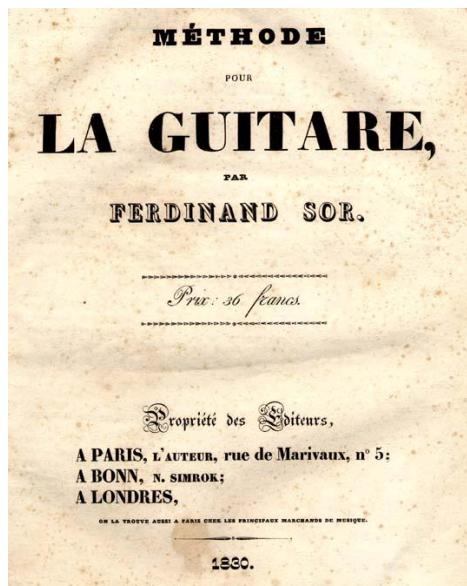


Figura 7: Capa do Livro do Método de Sor

Fonte: <http://www.guitarandluteissues.com/methods/methods.htm>

Sor (1778-1839), importante figura do panorama violonístico do seu tempo, em 1830, após quatro anos do seu retorno a Paris, publicou o seu método. Baseado em sua experiência enquanto violinista concertista e professor, Sor aborda em seu método diversas questões, tais como: a escolha do instrumento e sua

construção; posição de sentar e segurar o instrumento; posições das mãos; qualidade de som; efeitos; conhecimento das notas em toda a extensão da escala do instrumento; exercícios em intervalos de terças e sextas; digitação da mão esquerda em função da melodia e harmônicos.

É importante registrarmos que, além dos métodos já citados e seus respectivos autores, os métodos de Ferdinando Carulli (1770-1841), Mauro Giuliani (1781-1829) e Matteo Carcassi (1792-1853) também gozaram de grande popularidade até nossos dias. A título de curiosidade, o método de Carcassi chegou a ser traduzido para o português por Rafael Coelho Machado e editado no Brasil em 1851 (BALLESTÉ, 2009). Ainda no século XIX, podemos destacar nomes como: Anton Diabelli (1781-1858), Luigi Legnani (1790-1877), Marco Aurelio Zani de Ferranti (1801-1878), Napoleon Coste (1806-1883), Johann Kaspar Mertz (1806-1856), Giulio Regondi (1822-1872), Julian Arcas (1832-1882) e Francisco Tárrega (1856-1909).

G) *Pedagogia de Francisco Tárrega*



Figura 8: Francisco Tárrega

Fonte: http://www.johannes-klier.de/Konzerte/Repertoire/hauptteil_repertoire.html

O violonista e compositor Francisco Tárrega merece destaque, pois colaborou no resgate do instrumento trazendo-o de volta aos salões após o declínio de popularidade a partir da segunda metade do século XIX. Em suas obras, o instrumento é explorado a partir possibilidades harmônicas que não eram comuns, ao contrário de Sor e Giuliani, onde em sua música eram utilizadas tonalidades que exploravam a primeira posição, tais como, Mi Maior, Lá Maior, Ré Maior, e relativas menores, se verificando o uso de muitas cordas soltas, buscando uma maior ampliação sonora. Na obra de Tárrega encontramos tonalidades e tecitura mais agudas, menos abertas, e outra grande diferença entre a música de Tárrega com a dos seus antecessores é que estes se baseavam nas formas, variações, sonatas, sonatinas, entre outras, enquanto Tárrega incorporou o espírito romântico da época, se inspirando em imagens (WADE, 2001, p96-97). Com Tárrega, passa a existir uma maior exploração das capacidades sonoras e técnicas do instrumento, sendo dos primeiros músicos a transcrever para o violão música de Bach, Beethoven, Chopin, Albéniz e Granados. Sentindo que este repertório demandava um instrumento com outros recursos, Tárrega, junto a Julian Arcas, e com o luthier António Torres Jurado (1817-1892), desenvolveram modificações físicas no instrumento, levando este ao tamanho do modelo atual, na busca de mais volume, sustain e melhorias do timbre. Tárrega foi um excelente professor e teve alunos brilhantes, (WADE, 2001, p98-100).

Elaborados e testados quanto à sua eficácia, após sua aplicação prática, os métodos apresentados procuraram solucionar problemas que constavam no repertório referente a cada período, incluindo o estudo isolado de problemas técnicos através de estudos e exercícios. Tais métodos influenciaram gerações seguintes de guitarristas, tais como: Miguel Llobet (1878-1938), Daniel Fortea (1978-1953), Emílio Pujol (1886-1980), Josefina Robledo (1897-1972) e Andrés Segovia (1894-1987), que, por sua vez, também contribuíram para o desenvolvimento do violão durante o século XX, através de suas ideias.

Em suma, percebemos que as publicações destes séculos tiveram grande popularidade, e representam um passo muito importante no desenvolvimento do ensino e aprendizado do violão, na medida em que, devido à sua aplicação por parte destes, e de outros professores, certamente favoreceram o aprendizado sobre a arte da “nova escola da *performance violonística*”.

Entenda-se aqui “escola” como:

Um grupo de adeptos de uma doutrina ou sistema (como em escola freudiana ou escola estoica); na história da arte, este termo foi amplamente empregado para nomear um grupo de conceitos técnicos e estéticos, seguido por muitos artistas (ROMÃO, 2014, p.1).

2.3 Métodos e professores do século XX

Ao adentrarmos no século XX, personalidades da área do violão, tais como: Fortea, Loblet, Fortea, Sagreras, Pujol e Robledo (violonista importante no ensino da violão erudito no Brasil), todos alunos de Tárrega, apresentaram contribuições de valor significativo, quer seja por seus aspectos pedagógicos, quer por suas composições e transcrições, influenciando assim, o desenvolvimento histórico do instrumento, (WADE, 2001, p114,-123). No entanto, outros mentores também se destacaram na propagação do ensino do instrumento, tais como Segóvia, Carlevaro, e a família Romero.

I) *Andrés Segóvia*



Figura 9: Andrés Segóvia

Fonte:<http://thetaooftheguitar.blogspot.com.br/2008/03-duas-verses-do-encontro-de-andrs.html>

Como figura de destaque no século XX, no que concerne à divulgação, ampliação do repertório e ensino do violão, se evidencia o nome de Andrés Segovia (1894-1987). Apesar de ser um autodidata, ele foi o maior responsável pela expansão do ensino do instrumento, isto a uma escala mundial. Tocando nos melhores teatros, transcrevendo música de Bach, Chopin, Grieg, Mendelson, Albéniz, Granados, Segóvia inspirou alguns dos melhores compositores do seu tempo e os conveceu a criarem repertório para o instrumento. Compositores como: Villa-Lobos (1887-1959), Manuel de Falla (1876-1946), Joaquim Turina (1882-1949), Federico Moreno Tórroba (1891-1982), Federico Mompou (1893-19887), Manuel Ponce (1882-1948), Mario Castelónuevo-Tedesco(1895-1968), Alexander Tansman (1897-1986), são alguns dos melhores exemplos. Segóvia quis provar ao mundo que o violão era capaz de assumir um repertório de qualidade ao nível do repertório de piano, violino ou o existente para o violoncelo (SEGÓVIA, apud NUPEN, 2005). Apesar do seu compromisso quase total com concertos, gravações e outros, seu talento inspirou grandes violonistas, tais como: Julian Bream, Alírio Diaz, John Williams, Christopher Parkening, Narciso Yepes, entre outros.

J) Abel Carlevaro



Figura 10: Abel Carlevaro

Fonte: http://www.internet.com.uy/aescande/abel_carlevaro.htm

O violonista, compositor e professor, Abel Carlevaro, em seus métodos de 1966, 1967, 1969 e 1975, discorre sobre os fatores que corroboram com o que podemos chamar de “uma boa performance”, tais como: 1) digitação adequada; 2) consciência total do toque da mão direita de modo a relacionar dinâmicas e timbres;

3) acomodação rápida da mão esquerda nas suas diferentes posições (longitudinal e transversal); 4) submissão da parte mecânica em função da vontade do cérebro; 5) intermitente e constante descanso dos dedos que não estão sendo usados, utilizando o mesmo critério para a mão e braço. Seu trabalho intitulado “**Série Didática**” está dividido em cinco volumes e tem como base exercícios para ambas as mãos, com a intenção de desenvolver força, independência dos dedos e a musculatura da mão. No primeiro volume (1966), aborda escalas; no segundo (1967), elaborou fórmulas para a mão direita, basicamente, com arpejos - inspirado um pouco na ideia de Mauro Giuliani (1822) sobre os seus famosos 120 padrões de arpejos, mas mais complexos que estes, - desenvolvendo muitos padrões rítmicos, trabalhando a articulação, dando relevância ao som e independência total de cada dedo da mão. O terceiro volume (1969) desta obra é todo dedicado ao fortalecimento dos músculos da mão esquerda, complementando com o quarto volume (1975), que trabalha ligados, trinados e saltos. O quinto volume explica toda a parte teórica envolvida nos 4 volumes da série didática.

L) *Pepe Romero*



Figura 11: Pepe Romero

Fonte:<http://elsonidoesimagen.blogspot.com.br/2012/05/pepe-romero.html>

O sobrenome Romero tem sido perpetuado no mundo da pedagogia do violão de geração em geração, desde Celedonio Romero (1913-1993), através de seus ensinamentos. Seu filho, Pepe Romero (1944-), em seu método reeditado em

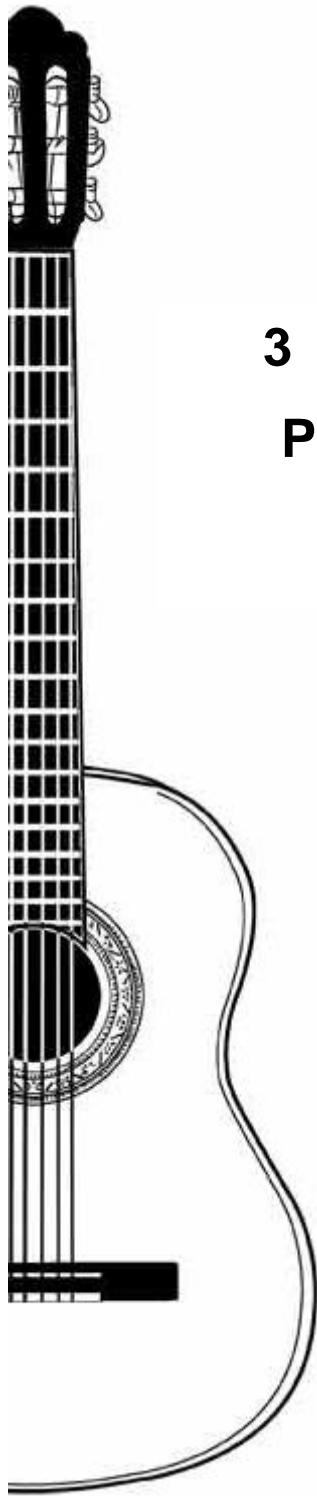
2012, não valoriza tanto o repertório, separando este, dos exercícios, diferentemente de outros métodos, como por exemplo, o de Parkening (1999). Ele defende que seus conceitos gerais sobre os vários aspectos técnicos são de suma importância para o desenvolvimento da performance, e devem ser praticados diariamente, separadamente do repertório. Romero também inclui no seu método alguns exercícios do método de Giuliani (1822), e exercícios da escola de Tárrega (1852 – 1909), (ROMERO, 2012).

No âmbito da literatura atual criada para o instrumento se observa que é um momento de grande efervescência e criatividade, levando assim a repensarmos, o próprio ensino, e alguns aspectos da técnica e da interpretação. Citando só alguns autores contemporâneos, nas obras de Leo Brouwer, Roland Dyens, Dusan Bogdanovic, Carlo Domeniconi, Sérgio Assad, Nikita Koshkin e Stephan Rak, é recorrente encontrarmos léxicos nas primeiras páginas das partituras, com simbologias específicas, onde é possível observarmos novas informações sobre recursos técnico-interpretativos, objetivando-se alcançar novos resultados sonoros. Estes recursos, explorados e exigidos aos intérpretes, instigaram a realização de modificações físicas também no próprio instrumento. *Luthiers* como: Mathias Dammann da Alemanha, Greg Smalman da Austrália, e Samuel Carvalho do Brasil vêm desenvolvendo o seu trabalho com o objetivo de corresponder a solicitações e exigências atuais, criando instrumentos com maior rendimento em termos de volume e projeção sonora. Ainda assim, existem muitos artesãos mais conservadores, que preferem o método e a sonoridade tradicionais do violão (mais informações ver:<<http://www.guitarsalon.com/>>).

Todo este cenário e seus elementos históricos evoluíram paralelamente, se fazendo necessário também o desenvolvimento de diferentes métodos voltados para o ensino-aprendizado do violão.

Neste contexto, destacados alguns métodos escritos no século XX, por pedagogos na área do ensino, tais como: Abel Carlevaro (1966, 1967, 1969, 1975), Pepe Romero (2012), discorreremos em seguida sobre os métodos de Christopher Parkening (1999) e Scott Tennant (1995), a partir de aspectos teóricos e técnico-práticos considerados relevantes e necessários, tais como questões básicas de postura corporal, de mãos e dedos, tendo como parâmetros a análise e reflexão.

Desta forma, perceberemos a importância de uma organização sobre o método de estudo.



3 OS MÉTODOS DE CHRISTOPHER PARKENING & SCOTT TENNANT

Como discussão e desenvolvimento do nosso objeto de pesquisa, abordaremos agora, de forma qualitativa, aspectos que visam a um melhoramento da performance. Selecionamos os métodos de Parkening (1999) e Tennant (1995) com base em suas teorias verbais, máximas, ideais, exemplos, observações filosóficas e seu caráter empírico, ressaltaremos pontos divergentes e convergentes entre estes, sobre assuntos que se complementam e nos ajudam na compreensão do nosso objeto de pesquisa. Registrarmos que outros pedagogos do ensino guitarrístico apresentam ideias relevantes que poderiam fazer parte destes registros, no entanto o espaço limitado de um único capítulo é pequeno para abranger extenso trabalho teórico.

3.1 Legado Pedagógico de Christopher Parkening

Christopher Parkening (1947-) é um guitarrista norte-americano, cujo seus ensinamentos pedagógicos se alinharam com os de seu professor, Andrés Segovia.² Tal como seu mestre, com uma concepção e visão românticas, Ele é um reflexo, em menor escala, do típico e mítico mestre do séccllo XIX. Parkening foi um dos alunos prediletos de Segovia¹, e tem quem defenda que sua técnica, som e interpretação musical é a mais próxima do mestre espanhol, logo, este romantismo segoviano se faz presente na sua forma de executar e ensinar.

O método de Parkening foi publicado pela primeira vez nos Estados Unidos no ano de 1972, por sugestão de um amigo que era editor, e teve como seus colaboradores diretos Jack Marshall, seu primo e compositor, e o guitarrista David Brandon. Desde a sua primeira edição, o método teve boa repercussão e aceitação junto aos guitarristas, primeiramente nos Estados Unidos, e posteriormente, na Europa, e restantes continentes. O seu trabalho pedagógico para a guitarra estrutura-se em dois estágios metodológicos:

1º Estágio - dividido em três partes. A primeira parte caracteriza-se por discussões do autor sobre questões de âmbito geral, tais como partes da guitarra;

² Conforme indicado anteriormente, Segovia foi um autodidata e nunca escreveu um método. Tinha suas próprias ideias em relação à técnica e interpretação da música, serviu de exemplo e inspiração para muitas gerações de guitarristas, e era conhecido por seus surtos e uma certa intransigência para com seus alunos durante as aulas.

posições de sentar, do instrumento e das mãos; afinação da guitarra; toque com e sem apoio; fundamentos de notação musical; pequenas peças na primeira posição; duetos fáceis para a realização do trabalho das notas em todas as cordas; música a duas vozes; conceitos sobre prática, arpejos, memorização, unhas e produção do som; sinais de dinâmica; termos comuns de demarcação de tempo; e sinais de repetição. Nesta primeira parte, ainda encontramos muitas miniaturas é notória a preocupação do autor com a variedade de musical e períodos. A segunda parte é composta por peças suplementares com enfoque nos conceitos desenvolvidos anteriormente, sendo que todas estas peças são tocadas na primeira posição da escala do instrumento. Na última parte, Parkening fornece aos alunos um apêndice com informações sobre a história da guitarra, como escolher uma guitarra, cuidados a ter com o instrumento, colocação das cordas, dicionário conciso de termos musicais, esboço de todas as notas no braço do instrumento, mensagem do autor e sua discografia. Vale registrar que, a título de ajudar nas orientações metodológicas, o autor apresenta no material imagens que ilustram cada situação, o que nem sempre foi possível de se observar em relação aos métodos publicados em tempos anteriores.

2º Estágio – subdividido em duas partes, comprehende: uma parte de técnica, e uma parte sobre repertório. Neste estágio, o autor indica ao aluno iniciar sua prática com as notas a partir da segunda posição, conceitos sobre vibrato; qualidade de som; técnica do ligado; ornamentos; harmônicos naturais e artificiais; peças que obrigam o polegar a parar notas indesejadas, leitura à primeira vista, conselhos para combater a ansiedade ao enfrentar uma performance; precisão e controle; efeitos especiais como pizzicato, tambora, tremolo, rasgueados; técnicas de pestana avançadas; saltos da mão esquerda e interpretação da música acompanhado de um quadro de recomendações e ferramentas de interpretação, considerando as várias propriedades do som. Segue-se uma parte dedicada a repertório, com infomarções sobre interpretação e resolução de possíveis problemas sobre a técnica, relativos a cada peça.

3.2 Legado e Descendência Pedagógica de Tenant

O guitarrista americano Scott Tennant (1962-) é reconhecido como um dos grandes violonistas da sua geração, integrante do conhecido Los Angeles Guitar Quartet, também tem uma carreira a solo notável. No campo da pedagogia, é autor de várias publicações, entre elas, “Pumping Nylon”. Tennant estudou com o guitarrista espanhol Pepe Romero³. Tennant advém de uma escola tradicional, mas é um músico com um conhecimento profundo da técnica e da pedagogia modernas que dá liberdade e permite aos alunos de analisarem sua prática, favorecendo o diálogo e discussão sobre os assuntos abordados.

O seu método de técnica guitarrista “Pumping Nylon” foi publicado no ano de 1995. Nesta obra ele aborda várias questões e podemos dividir em dois estágios, sendo que o primeiro aborda: postura das mãos, corpo e instrumento; técnica de mão esquerda; mão direita e técnicas de flamenco. O segundo momento fala sobre rotina diária, prática de tremolo, escalas (controlo e velocidade), arpejos, ansiedade antes da performance e considerações finais, com enque ao valor da inspiração.

1º Estágio – o autor começa por falar de possíveis erros sobre o posicionamento das mãos, corpo e instrumento. Após este momento, focando na mão esquerda aborda posicioamento dos dedos, pressão, relaxamento, controle, ligados ascendentes, descendentes, exercícios para a independência dos dedos e aborda a pestana, relacionando pressão seletiva com o peso do braço.

Posteriormente, aborda a mão direita, ressaltando a qualidade do som, como cuidar da forma e tamanho das unhas, anglo e posição dos dedos, toque com apoio, preparação, pressão e relaxamento, toque sem apoio e exercícios para a independência dos dedos, incluindo o polegar, com exercícios complementares trabalhando as técnica de flamenco como *Alzapua* e *Rasgueados*.

2º Estágio – neste estágio o autor propõe uma rotina diária de aquecimento com diversos exercícios para ambas as mãos. Além disso, aborda a técnica do tremolo e seus conceitos, culminando neste ponto com um estudo escrito por Brian Head. No que tange a escalas, trabalha a velocidade, sincronização, saltos e separadamente e junto. Faz referência à técnica de preparação que envolve os arpejos e aconselha o estudo dos 120 arpejos escritos por Giuliani. No final do livro trata da ansiedade qua alguns alunos sentem antes e no decorrer da performance,

acrescenta alguns conselhos sobre o estudo e fala de inspiração e perseverança. O conjunto das ideias apresentadas corroboram com os conhecimentos necessários a prática guitarrística docente.

3.3 Parkening & Tennant: concepções fundamentais

Considerando o conjunto das ideias pedagógicas do ensino do violão apresentadas por Parkening e Tennant, destacamos alguns conceitos básicos indicados abaixo, necessários à análise comparativa de elementos importantes ao trabalho em tela.

A) *Postura do corpo e Instrumento* – embora o assunto que propomos para discussão, seja como informação primária para alguns guitarristas, ressaltamos que é recorrente encontrarmos guitarristas com vários anos de estudo que não apresentam uma postura correta ao sentar. Um elemento importante a ser observado antes de sentar é a escolha do banco ou cadeira certa, uma boa orientação é: ao sentar na cadeira, conferir se o fêmur de ambas as pernas está reto, se estiver um pouco inclinado para cima é porque a cadeira é muito baixa; caso esteja direcionado para baixo, é porque o local onde escolheu para sentar é muito alto.

Quanto á posição da guitarra, na Figura 12, podemos observar que a guitarra está apoiada nos quatro pontos: perna esquerda, perna direita, peito e o peso do antebraço direito, o que permite um melhor equilíbrio do instrumento (PARKENING, 1999).

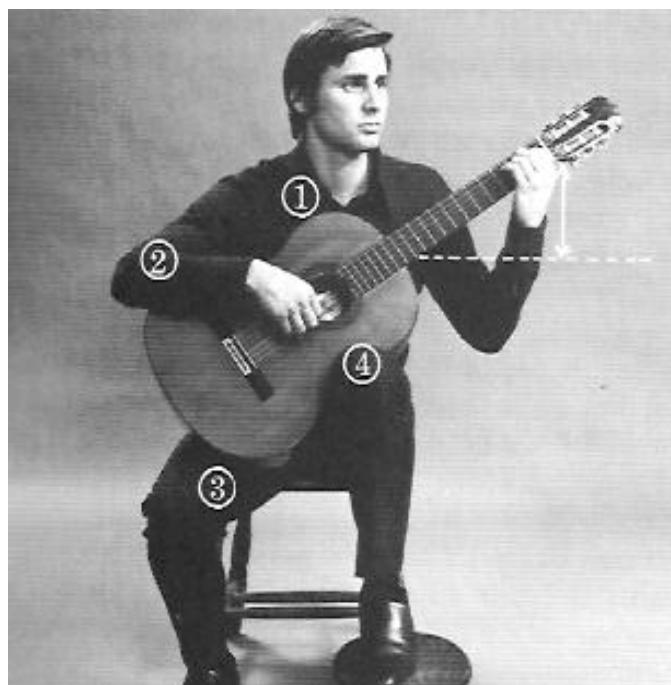


Figura 12: Posição do instrumento- Pontos de contato

Fonte: Método de Parkening, 1999

O destaque dado para o “triângulo” (espaço que fica entre o corpo e a parte de trás da guitarra), possibilita uma maior resonância do instrumento. Apontando a “boca” para cima, favorece uma melhor distribuição do som, dependendo também da acústica do espaço onde este vai ser projetado (TENNANT, 1995).

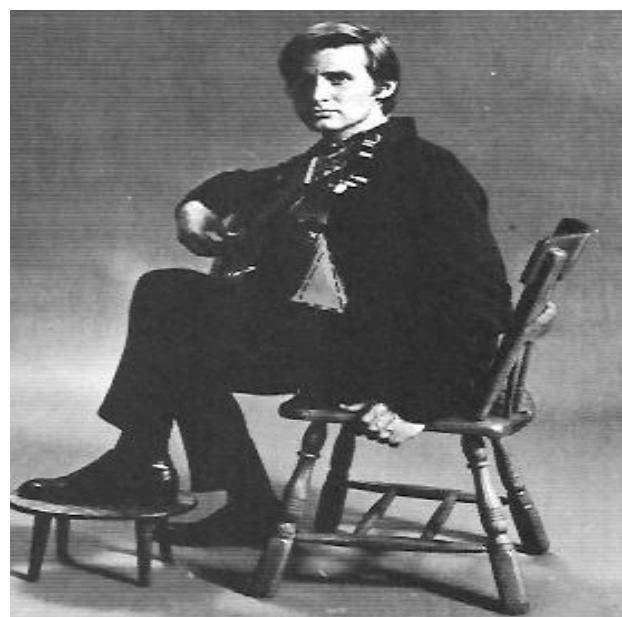


Figura 13: Postura do instrumento “O triângulo”

Fonte: Método de Parkening, 1999



Figura 14: Postura do instrumento – “O triângulo”

Fonte: Punging Nylon, 1995

O Triângulo

Mesmo os dois métodos apresentando elementos comuns quanto a posição do instrumento, existe uma pequena diferença no direcionamento do braço do instrumento, enquanto Tenant mantém este bem reto em função do corpo (ver Figura 10), Parkening, recua o braço, como nos mostra a Figura 11.



Figura 15: Postura do corpo e instrumento

Fonte: Método de Parkening, 1999

Em alguns casos, os alunos sentem alguma dificuldade na postura e balanço do corpo e do instrumento, por isso, muitos tendem a afastar o direcionamento do braço da guitarra para dentro, a fim de evitarem virar o corpo mais para o lado direito, isto para que a guitarra fique na posição correta. Outro elemento importante, que ajuda amenizar este problema, é a verticalidade do instrumento. Parkening não tem a guitarra posicionada tão verticalmente, talvez por isso ele a posiciona com um recuo. Para compensar esta distância, alguns alunos atualmente, preferem o instrumento bem na vertical, isto permite manter o antebraço esquerdo menos aberto, menos afastado, aproximando a escala do instrumento (KANENGISER, 2000). Sabemos que cada situação apresenta elementos específicos que merecem ser analisados individualmente com o máximo de rigor, pois se o aluno não for corretamente orientado poderá passar o resto de sua vida sentando de forma equivocada, e isto pode acarretar problemas relativos ao funcionamento da técnica e da própria saúde física.

B) Mão Direita – reconhecido que a matéria prima da música é o som, logo é importante realçar que a qualidade deste som na guitarra, depende quase totalmente da mão direita. Em termos de importância, a mão direita está para o guitarrista, como o arco está para os violinistas ou violoncelistas, com a especificidade de que, o som é extraído a partir do contato direto dos dedos, unhas e cordas. Apesar de existirem condicionantes físicos e genéticos que favorecem a extração de um som de qualidade, como: ter unhas saudáveis e fortes (já que existem pessoas com problemas nas unhas), o ângulo em que se posiciona a mão e dedos, além do ponto de contato do dedo na corda. Um mau posicionamento da mão direita pode afetar o controle do timbre, volume e articulação (KANENGISER apud LE VIE JR, 2011).



Figura 16: Posição da mão direita

Fonte: Método de Parkening, 1999

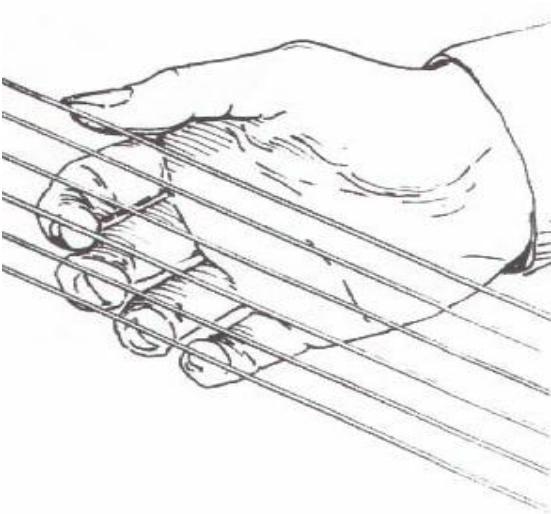


Figura 17: Posição da mão direita

Fonte: Punning Nylon, 1995

Quando comparamos as Figuras 16 e 17, é possível observar que Parkening opta por um ângulo mais reto, do que Tenant, praticamente noventa graus (90°), bem no estilo de seu professor Segóvia, e que é na verdade a posição de mão direita da escola de Tárrega (apesar de Segóvia negar sua influência). Ainda em relação a posições, na Figura 16 a mão está antes do início da boca, servindo este ponto como referência. As mudanças de posição mais em direção à pestana ou à escala do instrumento, acontecem meramente por questões de orquetração da música a ser executada, no sentido de alterar o timbre para mais ou menos suave (PARKENING, 1999).

Já Tenant, apesar de descender da escola de Tárrega, alterou bastante o ângulo da mão ao posicioná-la nas cordas. A mão segue a mesma posição do punho e antebraço. Na verdade, refletindo um pouco mais sobre esta genealogia guitarrística, tudo nos leva a crer que esta modificação deve ter partido de Celedonio Romero, pai e professor de Pepe Romero, mentor de Tenant. Celedonio era aluno de Fortea que deve ter seguido à risca as orientações de Tárrega.

Ressaltamos, ainda, que é importante entender que produção do som depende do: comprimento e forma das unhas; de optar por tocar com ou sem apoio; do ângulo da mão e dedos nas cordas; de como as unhas e carne (ponta) do dedo se aproximam das cordas; de como as unhas e carne (ponta) do dedo se preparam nas cordas; a pressão exercida na corda; o soltar a ponta do dedo e unha da corda. Cada um destes ingredientes influencia todos os outros (TENNANT, 1995).

C) Tocar com apoio

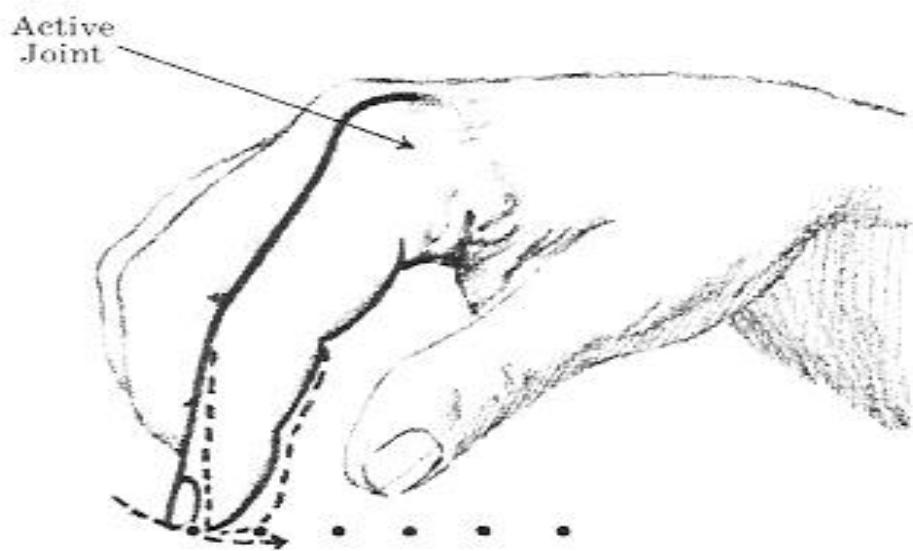


Figura 18:Ponto de ação dos dedos

Fonte: Método de Parkening, 1999

Existem duas formas de atacar ou pulsionar as cordas: com apoio e sem apoio. O apoiando ou tocar com apoio é quando o dedo ao tocar a corda pretendida, descansa imediatamente na corda seguinte (ver Figura18). A maioria dos guitarristas se sentem mais confortáveis de extrair um som mais forte utilizando esta técnica. O apoio é utilizado geralmente para destacar a melodia em relação ao seu acompanhamento.

Na Figura 18, Parkening (1999) coloca na imagem “*Active Joint*”, mas não dá muitas orientações sobre o que isto significa. *Active joint* é o ponto de ação, onde deve partir a força, o movimento, que neste caso advém da falange.

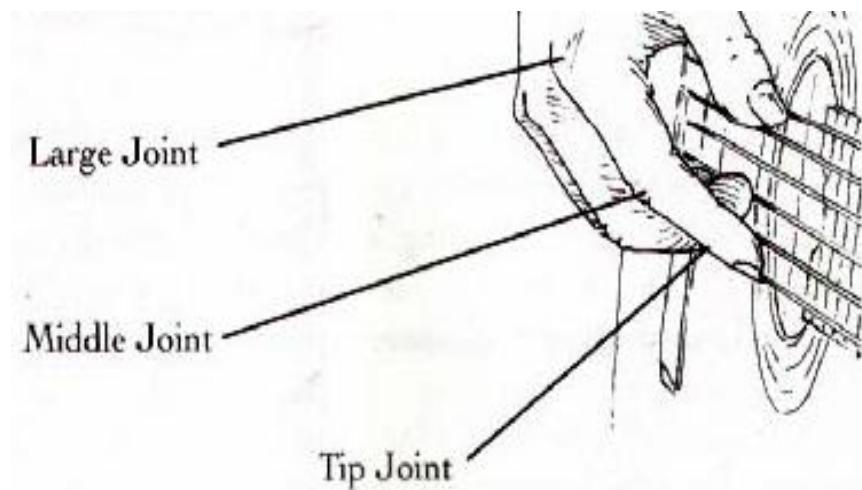


Figura 19:Ponto de ação dos dedos

Fonte: Punping Nylon, 1995

No que confere as ideias defendidas por Tennant (1995), este é bastante detalhista e deixa muito claro que apesar de todas as falanges se movimentarem, a força deve vir da falange maior (Large Joint), como designado na Figura 19. No entanto, ao realizar o movimento de modo errado, e imprimindo a força a partir da falange errada, isto afetará a articulação e o timbre, ocasionando falta de homogeneidade do som.

Ao tocar com apoio com o dedo polegar estes conceitos também se aplicam, e os dois autores estão em comum acordo em ambos os métodos em análise. Observemos o movimento completo do polegar nas Figuras 20 e 21.

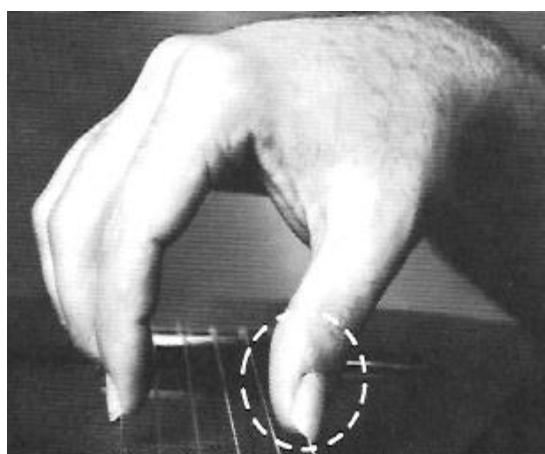


Figura 20:Toque do polegar com apoio



Figura 21:Movimento completo do polegar com apoio

Fonte: Método de Parkening, 1999

D) Tocar sem apoio

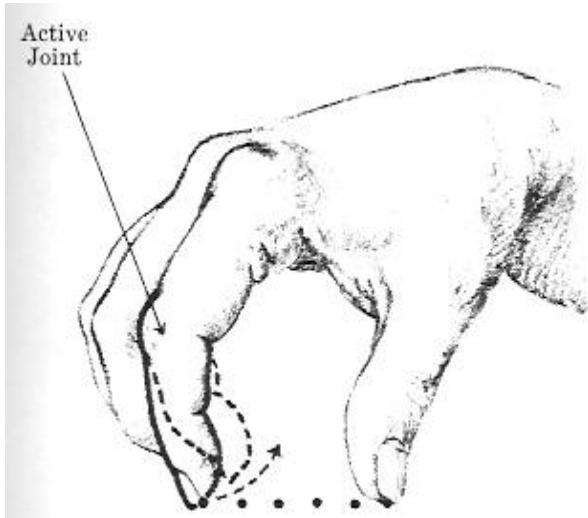


Figura 22: Toque sem apoio

Fonte: Método de Parkening, 1999

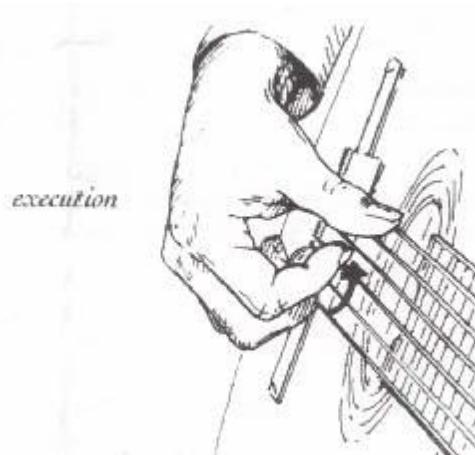


Figura 23: Toque sem apoio

Fonte: Pumping Nylon, 1995

O tocar sem apoio é a forma de ataque mais utilizada, o seu movimento consiste em pressionar a corda a ser tocada e soltar esta pressão, o dedo deve passar livremente por cima das cordas seguintes. No entanto, aqui os conceitos divergem entre os dois autores. Parkening (1999) nos mostra através da Figura 18, que o movimento parte da falanginha, e não explica o porquê, só pontua que dedo deve ir em direção à palma da mão, aliás, este é o único ponto em comum nesta matéria defendida pelos dois autores, que o movimento devia ser feito na direção da palma da mão. Porém, segundo Tennant (1995), (Figura 19) o movimento deve partir da falange, e esta deve estar paralela com a corda que se quer tocar. Uma das vantagens em relação à ideia defendida por Tennant, é que se o movimento partir da falange, o músculo devolverá o dedo para a posição inicial de ataque, isto tem que ser desenvolvido com bastante prática, o que possibilitará o uso de metade do esforço envolvido para cada nota executada. Kanengiser (2000) é outro autor que também defende este conceito, e adverte para a importância do aluno praticar este movimento até se tornar natural, ele diz que na fase inicial do estudo desta técnica,

o dedo não vai parar na posição ideal, porque existe uma tensão psicológica por parte do aluno em ambicionar de imediato este resultado, contudo, quando o aluno se preocupar só em pressionar a corda e, ao soltá-la, relaxar o dedo, existirá uma possibilidade maior de este parar no local desejado, que é o ponto inicial de ataque.

E) Posição da Mão Esquerda – sobre esta temática, existem muitos detalhes a serem considerados. Na Figura 25 nos deparamos com um problema frequente de má posição, e que leva a tensão desnecessária nos tendões, atrapalhando a destreza dos dedos (TENNANT, 1995). A mão esquerda deve se aproximar do braço da guitarra, numa posição que permita igual acesso a cada dedo em todas as cordas (ROMERO, 2009).

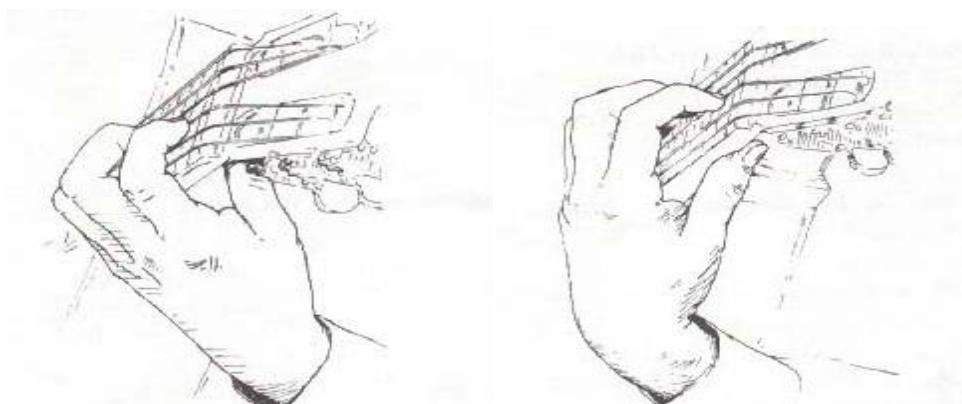


Figura 24: Movimento da mão esquerda Correto! **Figura 25:** Movimento Incorreto da mão esquerda!

Fonte: Pupning Nylon, 1995

Fonte: Pupning Nylon, 1995

No método de Parkening (1999), nos é apresentado a preocupação do autor com a efetividade dos movimentos da mão esquerda, isso quando consideramos os itens abordados e a quantidade de imagens e ângulos disponibilizados nas suas obras. Ele indica que a posição e relaxamento do braço, ajudam a evitar tensões no ombro, o que é bastante comum (Figura 22). O nó dos dedos deve estar paralelo com o braço da guitarra, caso contrário dificultará sua mobilidade.

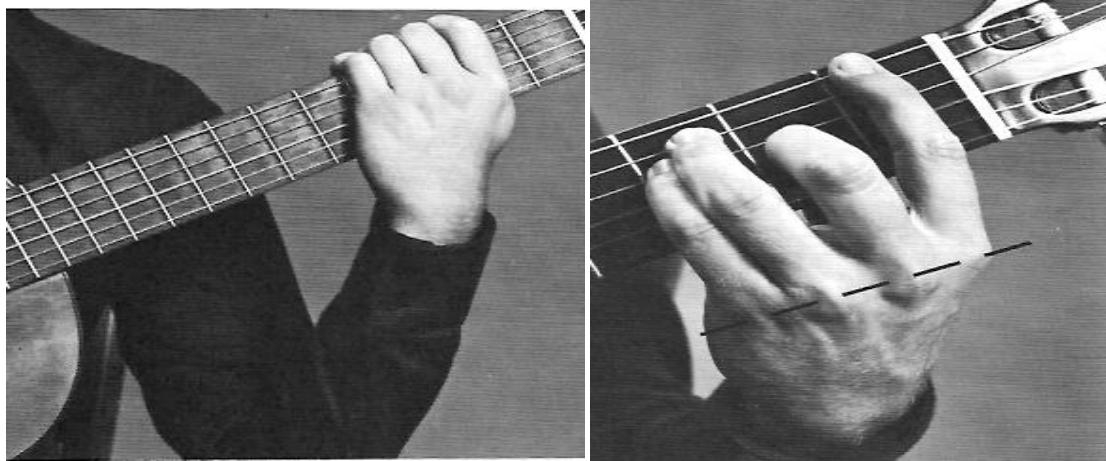


Figura 26:Preparação da posição da mão esquerda Figura 27: Posição da mão esquerda

Fonte: Método de Parkening, 1999

Fonte: Método de Parkening, 1999

Outro elemento apresentado é a posição do polegar, que por vezes é esquecido, um dos problemas mais frequentes é a imobilidade deste dedo, exemplificando: ao fazer uma escala a partir da sexta corda, em direção à primeira corda, se o polegar não acompanhar a descida junto com os outros dedos e ficar fixo na mesma posição, a mão certamente irá ficar em posição incorreta. Observe na Figura 28, que ele deve ficar paralelo com o segundo dedo.

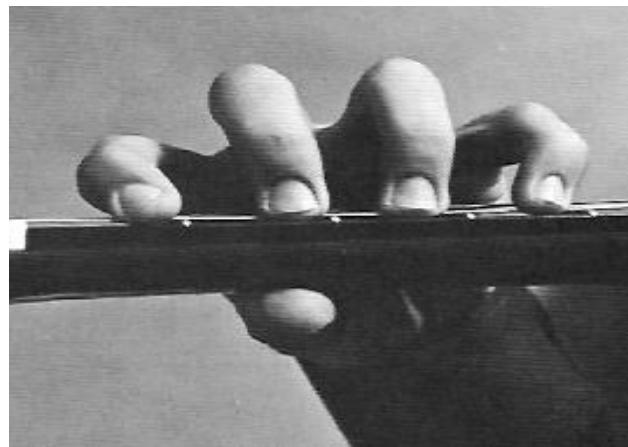


Figura 28: Posição do polegar da mão esquerda

Fonte: Método de Parkening, 1999

F) Posição dos Dedos da Mão Esquerda - apresentada a importância da mão, não devemos esquecer-nos da posição dos dedos. A curvatura dos dedos ao posicionarem-se sobre as cordas, também, devem ser consideradas, pois ela auxilia na estabilidade e controle da força.

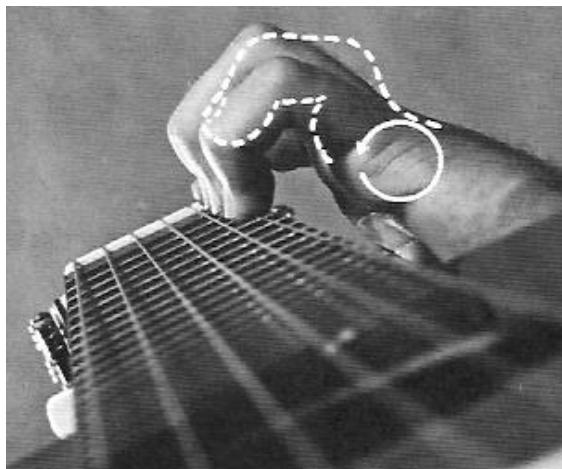


Figura 29: Curvatura dos dedos da m/ esq

Fonte: Método de Parkening, 1999



Figura 30: Posição dos dedos na sexta corda

Fonte: Método de Parkening, 1999

As notas são presionadas com a ponta dos dedos, e deve-se analisar sempre o ponto de contato de cada dedo no braço do violão. É imprescindível saber que as unhas devem ser cortadas rente e que deve-se posicionar o dedo o mais próximo do traste possível, sem abafar o som. Esta informação é do conhecimento de muitos alunos, mas vale ressaltar que para cada dedo existe um ponto de contato específico (PARKENING,1999).

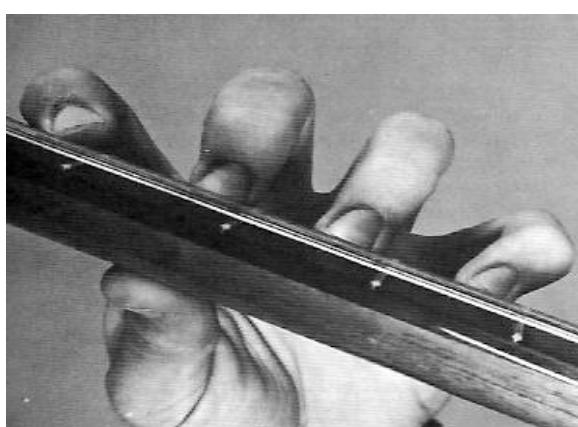


Figura 31:Pontos de contato

Fonte: Método de Parkening, 1999

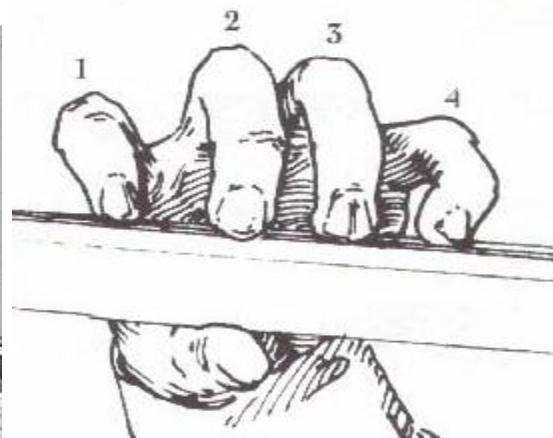


Figura 32: Pontos de contato

Fonte: Punping Nylon, 1995

As notas devem ser pisadas com a ponta dos dedos, no entanto há controvérsias em relação aos pontos de contato do dedo.

Visualizando a Figura 31 a partir de cima, Parkening (1999) recomenda:

1-Dedo indicador: deve estar inclinado para a esquerda e a pressão é realizada com o lado esquerdo da ponta do dedo;

2-Dedo médio: deve estar na posição vertical em relação à corda, e a pressão é realizada no meio da ponta do dedo;

3-Dedo anelar: deve estar na posição vertical em relação à corda e a pressão é realizada no meio da ponta do dedo;

4-Dedo mindinho: deve estar inclinado para a direita e a pressão é realizada com o lado direito da ponta do dedo.

Ao visualizarmos de cima a Figura 32, Tennant (1995) recomenda:

1-Dedo indicador: a pressão é realizada com o lado esquerdo da ponta do dedo;

2-Dedo médio: a pressão é realizada com o lado esquerdo da ponta do dedo;

3-Dedo anelar: a pressão é realizada com o lado direito da ponta do dedo;

4-Dedo mindinho: a pressão é realizada com o lado direito da ponta do dedo.

Os dois autores justificam suas orientações em relação a este assunto, objetivando alcançar melhor flexibilidade e eficácia dos dedos, proporcionando maior estabilidade da mão. Há a indicação da necessidade do aluno ajustar a mão acomodando-a, e ratificam a ideia de análise da pressão exercida por cada dedo considerando também a tensão de cada corda. Vale registrar que sempre que alguma nota não sai bem, deve-se “congelar” a mão e dedo, analizar o problema e tentar perceber o porquê do erro (ROMERO, 2009).

Torna-se relevante registrarmos, ainda, no que confere as concepções indicadas ao ensino guitarrístico que os problemas primários, parecem ser a causa principal de outros problemas que surgem na prática guitarrística, daí ratificarmos a importância de que “[...] quanto mais aprendermos sobre como o nosso corpo interage com o instrumento, maior será a nossa interação com este, de forma mais intuitiva” (KENENGISER apud LE VIE, 2011, p. 143).

3.4 Súmula de orientações artísticas

A partir do método de Parkening (1999), evidenciamos que seus registros fazem referência à arte de estudar ou praticar, frisando a importância do nível de atenção constante, em relação à posição de mãos, instrumento e corpo. Ficar atento a possíveis tensões e posturas erradas ajuda no desenvolvimento adequado do movimento. Outra orientação é estudar tudo com um bom volume, com um som cheio, aveludado e redondo, isto no sentido de conseguir um som homogêneo em todas as notas. Evitar estudar com um som baixo, pois os músculos precisam se acostumar com tensões diferenciadas, mas é importante ter cuidado pois a tendência é estas aumentarem conforme o volume e a força empregues. Neste último ponto, o autor reforça que é importante desenvolver a técnica de relaxamento, explicando que a tensão necessária deve se confinar apenas às mãos, e não a nenhuma outra parte do corpo (PARKENING, 1999).

Ainda no método de Parkening (1999), em relação ao estudo das ferramentas da interpretação, que devem ser estudadas durante a preparação do repertório. Estas visam a qualidade da interpretação da música e considerando as características do som, Parkening fornece as seguintes:

I-Altura

A- Vibrato

 1-Velocidade

 2-Largura

B- Glissando

C- Ornamentos (trinados, mordentes, outros)

II- Duração

A- Tempo (rápido ou devagar);

B- Destacado/ Ligado (notas curtas, isoladas, longas, de passagem);

C- Acelerando ou Retardando (aumentando a velocidade ou diminuindo-a);

D- Suspensão/ notas passageiras de aumento da duração em relação ao que está indicado);

E- Rubato (modo de execução de passagens expressivas onde existe liberdade do movimento das frases, sem, no entanto, destruir o essencial do ritmo);

F- Arpejando (tocando mais ou menos rápido as notas de um acorde, uma a uma).

III – Intensidade

A- Intensidade

1-Crescendo ou diminuendo;

2-Mudanças abruptas do forte para o piano, ou vice-versa.

B- Acentuações de notas;

C-Equilíbrio entre as vozes, realçando a melodia, baixo ou vozes intermédias.

IV- Timbre

A- Mão direita

1-Alteração da posição da mão, criando um som mais ou menos doce (Ponticelo ou Dolce);

2-Ângulo da unha na corda (som mais ou menos brilhante através do toque com o centro da unha ou lado);

3-Direção do ataque

B- Mão Esquerda

1-Mudança da posição da mão (região aguda, mais doce, região grave menos doce);

2-Adicionar ligado ou portamento.

C- Efeitos Especiais

1-Harmônicos naturais e artificiais;

2-Pizzicato;

3-Tambora;

4-Rasgueado;

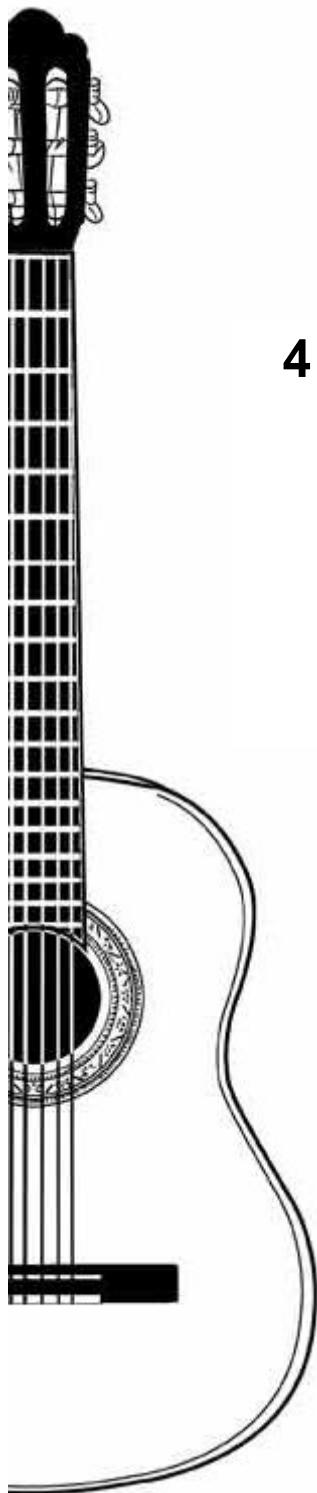
5-Golpe;

6-Efeito Clarinete.

Nos seus escritos, Tenant (1995) evidência que se deve sempre praticar com propósito e ter clareza sobre o *quê* e *como* se quer resolver o problema. Ressalta também a importância de organizar os objetivos hierarquicamente,

percebendo que entre estes, alguns serão resolvidos em curto prazo, outros, em longo prazo.

4 ELEMENTOS PERTINENTES AO ESTUDO COM VISTA UMA PERFORMANCE EFICIENTE



4.1 Performance e referências para prática de estudo

No meio artístico, é frequente se afirmar que o que ocorre durante uma performance é reflexo e consequência da qualidade do trabalho que foi realizado durante a prática. [...]saber praticar ou estudar o instrumento, com vista a desenvolver a arte do tocar, vai estar sempre interligado com as boas performances (IZNAOLA, 2000, p.3). Entenda-se aqui a performance como o conjunto de resultados obtidos durante uma apresentação artística.

Após o ciclo Segóviano, nos deparamos com um novo momento que inspirou novas abordagens técnicas e interpretativas. A popularidade do instrumento, incendiada por Segóvia, nos eleva a novos desafios e isso também se reflete ao nível das pedagogias. O ensino da performance de hoje, é certamente diferente da de Sor, Tárrega, ou até de Segóvia. Vivemos em um mundo tecnológico que evolui constantemente onde atravessamos o momento da informação digital, com acesso às novas formas de registros que proporcionam novos, e cada vez mais rápidos aprendizados. Atualmente, o aluno tem ao seu dispor escritos impressos, áudio visuais e digitais que favorecem a aquisição mais rápida das habilidades sobre performance.

Hoje a arte da performance abrange aspectos diferenciados, sejam eles de ordem técnica ou estéticos. Estilisticamente, antigamente, imbuídos pelo espírito romântico do século XIX, os intérpretes eram mais emotivos, hoje existe um maior equilíbrio entre o emocional e o racional. Em relação à técnica, se fala muito em *Inner poise*, ou seja, equilíbrio interior, que é caracterizado pela ausência de julgamento das atitudes sobre nós mesmos e por um senso de curiosidade. [...]este estado de alerta para a atividade intelectual ativa, sem tensão emocional, ocorre quando se consegue distanciamento emocional, observação objetiva, e facilidade de ação (IZNAOLA, 2000, p.4-5).

A ideia é transformar o complicado em algo bem mais simples.Ter domínio sobre as muitas dificuldades que envolvem o tocar o violão não é tarefa fácil, mas pode ser possível, desde de que se saiba o que se está fazendo. A arte de estudar tem sido debatida por muitos teóricos, violinistas e professores, ela envolve múltiplos aspectos: físicos, mecânicos, emocionais, históricos, intelectuais, de ordem

filosófica e abstrata com o propósito de tornar a performance em algo único, isto na melhor ascesão do termo.

Expandindo o que envolve a performance, no modelo teórico apresentado por Cerqueira, este destaca como elementos de atividade: movimento, memória e consciência, como elementos de retenção: memória cinestésica, memória visual, memória lógica, memória auditiva e psicomotricidade, em relação às ações: ato voluntário, ato reflexo, dissociação automatização, compreensão e evocação. Cerqueira (2011,p.04-06] reforça que é fundamental percebermos a “[...] interrelação entre os diversos elementos envolvidos na prática de instrumentos musicais”.

Como se pode observar, ao destacarmos os elementos que abragem a performance, é perceptível a sua complexidade. Além disso, ao adentrarmos, especificamente, um pouco no que tange à organologia do violão, quanto ao seu modo de execução, torna-se importante entender princípios básicos que acenturão o seu grau de dificuldade e exigencia. Por exemplo, em relação dos movimentos opostos das mãos e dedos, o conciliar o movimento de um dedo da mão esquerda com outro movimento bem diferente por parte de outro dedo da mão direita para executar, por exemplo, a simples nota dó. Além disso, pensar que forma de ataque e timbre vamos utilizar; que volume; se vamos realizar algo diferente em relação à sua duração ou algum vibrato, alterando um pouco a sua altura; analisar o que vem depois e antes de cada nota; em que estilo e período da música esta está inserida, etc. Muitos são os desafios, mas isto certamente torna a arte da performance bem mais interessante e instigante.

É frequente, de forma sucinta, e até ás vezes um pouco simplista, ouvir dizer que saber praticar é saber resolver problemas, sejam estes de ordem puramente técnica, de memória, ou de interpretação da música. Esta acertiva é importante, mas há que esplorar o seu significado de forma mais profunda.

Após toda esta panóplia relativa aos elementos que integram a performance, outro ponto a ser considerado é a forma mais eficaz de estudar.

No tratado de Ryan, sobre os princípios do tocar sem esforço, este organiza o que ele designa de *Domínio de Estratégias de Praticar*, com oito tópicos que devem ser considerados:

- 1- Estabelecer objetivos e prioridades;
- 2- Fazer uma coisa de cada vez;
- 3- Resolver o problema;
- 4- Devagar é depressa;
- 5- Repetir até sentir que é natural
- 6- Estabelecer um horário de estudo regular
- 7- Fazer intervalos
- 8- Fazer agora;

O que Ryan propõe ao salientar a importância de estabelecer objetivos, é que deve-se escolher alguns a serem concretizados de imediato, deixando os restantes para um futuro próximo. Segundo o autor, é preferível resolver um problema de cada vez do que tentar sem sucesso resolvê-los todos de uma só vez. Para resolver estes problemas, deve-se analisá-losmeticulosamente, indentificar e corrigir o problema dividindo-o em pequenas passagens musicais, fragmentando-o em partes ainda menores, executando bem devagar, com muita concentração, repetindo da forma mais correta, com cuidado, para não repetir 100 vezes de forma errada, e sem se dar conta, ensinar assim seu corpo e mente a executarem de forma errada os movimentos. Ryan destaca que repetir é indispensável, repetir leva à perfeição e torna o ato de tocar mais natural, desde que o aluno o faça de forma consciente (RYAN, 1991). Em relação ao estabelecer horários, é aconselhado ao aluno com aspiração a ser profissional, reservar em torno de 5h por dia à prática instrumental, utilizando como exemplo o formato que Segóvia utilizava, estudando 2h30 pela manhã, fazendo um intervalo, e de tarde estudar mais 2h30. É importante obrigar o cérebro a revisitar as informações relevantes que ele assimilou durante a primeira parte do estudo, seja estas de ordem técnica, ou puramente musical. O “fazer agora” a que se refere Ryan, é precisamente um conselho ao aluno que não quer perder seu tempo, não deixe para depois e anote se necessário as dificuldades. Adiar a resolução dos problemas não traz progresso ao aluno (RYAN, 1991).

Observamos ainda em outro momento do seu trabalho, em que a organização do estudo de uma peça requer doze passos:

A-Descobrir as ideias musicais

1. Escolha música que goste;
2. Leia a partitura mentalmente;
3. Absorva sua sonoridade geral, estilo e significado interno;
4. Elabore uma análise preliminar da música em relação à sua estrutura, textura e frases.

B-Trabalhe a técnica separadamente

- 1- Descubra digitações naturais que favoreçam o discurso musical;
- 2- Leia devagar com metrônomo, pensando na técnica de relaxamento, evitando todo o tipo de tensões ou esforço extra;
- 3- Purifique o timbre, evitando notas ásperas;
- 4- Leia no tempo, com e sem metrônomo.

C-Trazer vida à música

- 1- Memorize e toque a peça no tempo exato;
- 2- Orquestrando a peça mentalmente, desenvolva várias formas de a interpretar;
- 3- Refine a sua interpretação, relacionando fraseado, tempo, articulação, dinâmica, vibrato e variação timbrica;
- 4- Expresse a música na sua plenitude e deixe esta fluir pela sua mente, corpo e alma;

Um pouco na linha de Ryan, em seu escrito sobre performance, Iznaola citando sobre relaxamento dinâmico afirma que, [...] “o propósito das boas práticas é alcançar metas específicas enquanto se concentra na melhoria contínua da qualidade e facilidade de execução” (2000, p.10). No seu trabalho, Iznaola desenvolve uma teoria bem filosófica, cita termos e conceitos que não são tão comuns, abordando temas como emoção interna e externa, factos negativos que afetam a prática, entre outros. Este autor encoraja o aluno a não se deixar afetar

pelos obstáculos e problemas, levando-o a observar os problemas e os resultados, ouvir com detalhe tudo o que está acontecendo, observando as sensações psicológicas que ocorrem durante o ato de tocar. Encontra-se semelhança com o pensamento de Ryan, quando Iznaola instiga o aluno a desenvolver o sentido de quanto esforço realmente é necessário para cada movimento, orientando o aluno a desenvolver esta habilidade para diminuir este esforço futuramente. Adverte ainda que o estudante não se deixe intimidar por cada erro cometido durante a execução de uma peça, ou parte dela, pois isto afetará a parte psicológica e a ansiedade comecerá a tomar conta do seu subconsciente.

[...]tensão emocional torna tudo mais difícil produzindo tensão psicologica, atrapalhando os movimentos, canalizando a concentração para outro ponto, no sentido de amenizar o desconforto e a frustração, diminuindo a capacidade de o aluno ouvir de forma objetiva e com detalhe tudo o que está acontecendo. Todos estes fatores reduzem a possibilidade de resolução dos problemas e consequente progresso (IZNAOLA, 2000, p.4-5).

Em relação aos materiais que devem ser escolhidos para serem trabalhados, Iznaola defende que os alunos devem incluir exercícios, estudos e peças. Quanto aos exercícios ele considera que são a base da técnica, onde é desenvolvido o mecanismo, o ato de tocar em si. Os estudos servem para a aplicar a técnica aprendida nos exercícios, acrescentando-os a um contexto musical de moderada extensão. As peças ou o repertório, é o objetivo final onde haverá uma verdadeira integração da arte, e do fazer técnico-expressivo de forma bem mais abrangente (IZNAOLA, 2000).

Outro ponto que é importante ao intérprete desenvolver, é sua própria identidade, sua própria sonoridade, seu estilo.

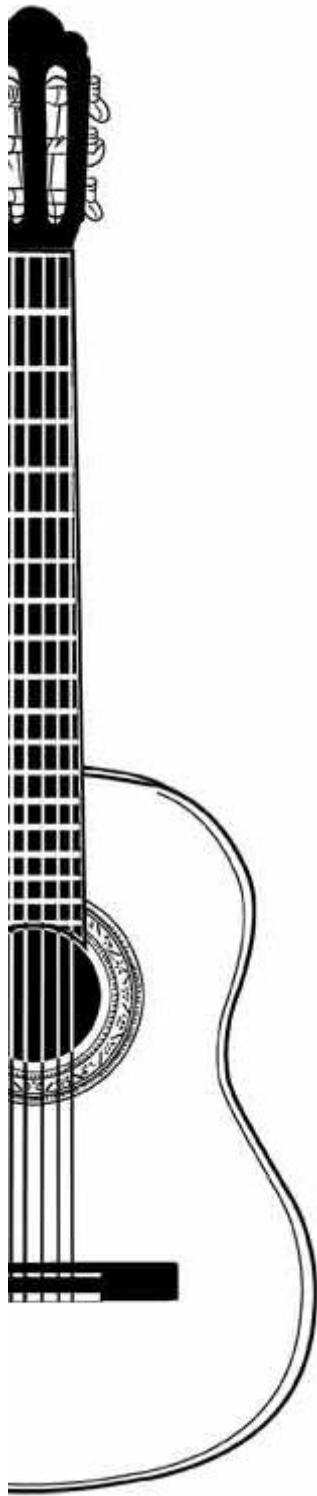
Considerando o estilo na relação com o criador e intérprete em função do gênero a que a obra pertence, o estilo pode ser uma espécie de selo que o artista imprime ao seu pensamento, é o rosto do interprete, que depois materializado pela técnica, faz com que a obra seja ou não original, dependendo da personalidade do intérprete ou do compositor (HODEIR, 2002, p.12-13).

Além disso, existem professores que aconselham ao aluno que ainda não tenha o seu estilo desenvolvido escutar outros intérpretes através de boas gravações de áudio e vídeo, como forma de adquirir parâmetros e ferramentas de expressão, ampliando assim a sua gama de possibilidades expressivas (LE VIE, apud GALLAGHER, 2011,).

Como se pode observar após nossa análise sobre alguns assuntos que abordam a arte da performance, nada pode ser deixado ao acaso, tudo tem de ser ponderado, sejam elementos puramente técnicos ou expressivos.

Não adianta repetir as partes que se tem dificuldade sem uma ideia clara do que se pretende, sem saber qual e como o meio técnico irá ser adquirido em prol da resolução de determinado problema. O aluno deve dar mais atenção às partes mais difíceis, analisar onde estas ficam e começar por elas, desvendando porque são difíceis, buscando soluções para possíveis problemas. Além disso, é mais fácil praticar pequenas secções e repeti-las várias vezes do que toda a peça (CHANG, p.28-31, 2009).

CONCLUSÃO



Tendo consciência da complexidade e abrangência do tema escolhido, esperamos com este trabalho termos conseguido elucidar o aluno de violão em relação à problemática que envolve o estudo diário, com foco numa performance bem sucedida. Relembrando que as questões abordadas são algumas das que, comumente, atrapalham a evolução do aluno. Não abordamos conceitos inerentes a técnicas específicas, tais como: rasgueado, tremolo, arpejos, escalas, ligados, leitura, entre outros, pois não era nosso objetivo criar um novo método, mas sim, levar o aluno a refletir sobre o que envolve a performance e seus apêndices, auxiliando-o como iniciar a resolução de possíveis problemas durante seu estudo diário, já sabendo que estes serão de ordem variada.

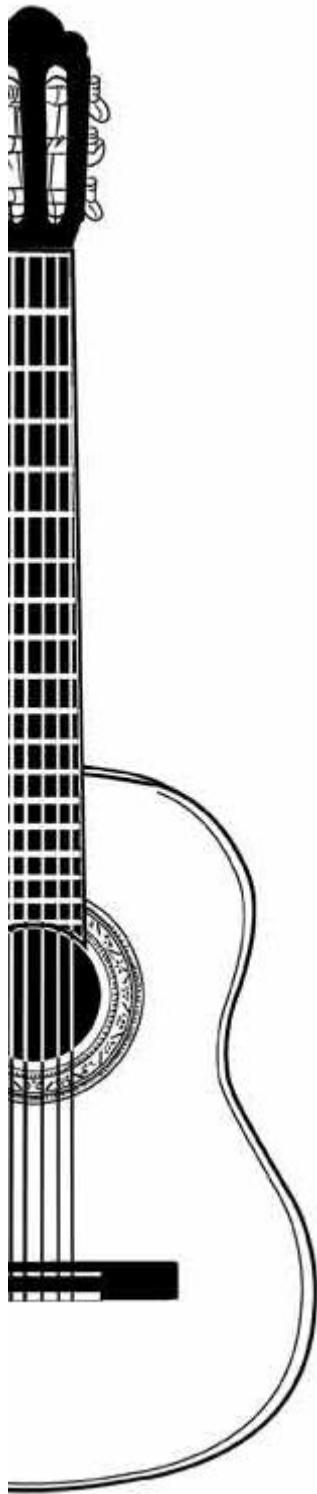
Como destacado no capítulo dedicado às **Referências Sobre Violão Dos Séculos XVIII A XX**, foi nosso propósito conhecer um pouco da história pedagógica do violão, relativamente sobre as formas de transmissão de conhecimento que foram sendo criadas e adotadas ao longo dos tempos, e alguns dos escritos mais relevantes sobre ensino, destacando algumas das suas características estruturais, culminando com importantes trabalhos do século XX, e suas linhas de ensino, realizadas por figuras eminentes na área.

No segundo capítulo sobre os **Métodos de Christopher Parkening (1999) e de Scott Tennant (1995)** discutimos e compararamos conceitos técnicos, que apesar de básicos, nos parecem fundamentais durante a aquisição de habilidades motoras e musicais, e que comumente ao serem mal compreendidas, podem interferir no desenvolvimento do aluno de violão.

No terceiro capítulo, evidenciamos elementos pertinentes à performance e ao estudo diário, fornecendo reflexões e informações que auxiliam na organização deste, favorecendo seu aprendizado.

Destarte, cremos que o trabalho apresentado pode auxiliar na metodologia de estudo do aluno de violão, relacionando conceitos sobre formas mais eficazes em prol de um desenvolvimento mais consciente e efetivo.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS



RINK, John. “**Analysis and Performance**”. In Rink, John. (ed.) **Performance Practice: A guide to understanding**. Cambridge: Cambridge University Press (pp. 55 – 80), (2003).

SCHMALFELDT, Janet “**On the relation of analysis to performance: Beethoven’s “bagatelles” op.126, nos. 2 and 5**” in *Journal of music theory*, vol 1989. 29 (pp. 1 – 31),

AGUADO, Dionisio, **Escuela da Guitarra Ed.1825.** Disponível em:<<http://www.chitarrafingerstyle.it/files/Escuela-de-guitarra.pdf>>. Acesso em: 15.Out.2013.

AZABAGIC, Denis, **On Competitions: Dealing with Performance Stress**. USA: Mel Bay Publications, Inc, Pacific, 2003.

BALLESTÉ, Adriana Olinto, **Métodos de Estudo para guitarra, viola e violão editados em língua portuguesa.** Disponível em: <<http://www.seer.unirio.br/index.php/coloquio/article/viewFile/475/1025>>. Acesso em: 10.Nov.2013.

CARLEVARO, Abel. **Série Didática para Guitarra:** Cuaderno 1, Escalas Diatônicas. Buenos Aires, Argentina: Barry, 1966

_____.**Série Didática para Guitarra:** Cuaderno 4, Técnica de La mano izquierda, (Conclusion) Buenos Aires, Argentina: Barry, 1975.

_____.**Série Didática para Guitarra:** Cuaderno 2, Técnica de La mano derecha. Buenos Aires, Argentina: Barry, 1967.

_____.**Série Didática para Guitarra:** Cuaderno 3, Técnica de La mano izquierda. Buenos Aires, Argentina: Barry, 1969.

CERQUEIRA, Daniel Lemos. **Teoria da Performance Musical.** Disponível em:<http://www.revista.ufal.br/musifal/TEORIA%20DA%20PERFORMANCE.pdf>. Acesso em: 13.jan.2013.

ESPERIDIÃO, Neide. **Conservatórios:** currículos e programas sob novas diretrizes. Dissertação de Mestrado. São Paulo: PPGM/IA/UNESP, 2003.

GONÇALVES, Hortência de Abreu. **Manual de metodologia da pesquisa científica.** São Paulo: Avercamp, 2005.

HODEIR, André, **As Formas da Música**, Edições 70, Lisboa/ Portugal, 2002.

IZNAOLA, Ricardo, **On Practicing:** a manual for students of guitar performance. USA: Mel Bay Publications, Inc, Pacific, 2000.

LE VIE, Jr. Donn. **Instrumental Influences:** Reflections on the Classical Guitar from the Instrument’s Most Influential Performers and Pedagogues. USA. 2011.

NUPEN, Christopher. **Andrés Segovia in Portrait**, Vídeo. USA: Opus Arte/Allegro Filmes, 2005.

OPHEE, Matanya. **A Brief History of Spanish Guitar Methods**. Disponível em:<<http://www.guitarandluteissues.com/methods/methods.htm>>Acesso em: 20. Out. 2013.

PARKENING, Christopher; MARSHALL, Jack; BRANDON, David. **The Christopher Parkening Guitar Method, Vol 1**, The Art and Technique of the Classical Guitar. USA: Hal Leonard, 1999.

_____. **The Christopher Parkening Guitar Method, Vol 2, The Art and Technique of the Classical Guitar**. USA: Hal Leonard, 1999.

PUJOL, Emilio. **The Biography of Francisco Tárrega**, The Emilio Pujol Fundation, Miami, USA, 2010.

ROMERO, Pepe. **La Guitarra: A Comprehensive Study of Classical Guitar Technique and Guide to Performance**. 2. ed. Florida, USA: Tuscany Publications, 2012.

RYAN, Lee F. **The natural classical guitar**. International and Pan-American Copyrigth Conventions. Published in the United States of America, 1991.

Serviço Social do Comércio. **A História do Violão**: Mostra de Instrumentos Musicais. Caderno Sonora Brasil. São Paulo: Sesc, 2005.

TABORBA, Marcia. **Violão e identidade nacional: Rio de Janeiro 1830-1930**..Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2011.

TAUBKIN, Myriam. **Violões do Brasil** – 2. ed. São Paulo: Editora Senac São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2007.

TENNANT, Scott. **Pumping Nylon: The Classical Guitarist's Technique Handbook**.USA: Alfred Publishing, 1995.

TOSONE, Jim. **Classical guitarists: conversations / by Jim Tosone**, USA, 2000.

WADE, Graham. **A Concise History of the Classic Guitar**, USA, Mel Bay Publications, Inc, Pacific, 2001.