

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO  
CENTRO DE LETRAS E ARTES  
ESCOLA DE MÚSICA  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO PROFISSIONAL EM MÚSICA

**JEAN GOMES CHARNAUX**

APLICABILIDADE DAS TÉCNICAS ESTENDIDAS DO  
VIOLONISTA MARCUS TARDELLI:  
desenvolvimento de repertório e recital demonstrativo

RIO DE JANEIRO

2019

### CIP - Catalogação na Publicação

G43a Gomes Charnaux, Jean  
Aplicabilidade das técnicas estendidas do violonista Marcus Tardelli: Desenvolvimento de repertório e recital demonstrativo / Jean Gomes Charnaux. -- Rio de Janeiro, 2019.  
34 f.

Orientador: Bartolomeu Wiese Filho.  
Coorientador: Marcus de Araújo Ferrer.  
Dissertação (mestrado) - Universidade Federal do Rio de Janeiro, Escola de Música, Programa de Pós Graduação em Música, 2019.

1. Técnicas Estendidas de Marcus Tardelli. I. Wiese Filho, Bartolomeu, orient. II. de Araújo Ferrer, Marcus, coorient. III. Título.

Jean Gomes Charnaux

APLICABILIDADE DAS TÉCNICAS ESTENDIDAS DO  
VIOLONISTA MARCUS TARDELLI:  
desenvolvimento de repertório e recital demonstrativo

Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-graduação em Música (PROMUS), Escola de Música, Universidade Federal do Rio de Janeiro, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Música.

Orientador: Prof. Dr. Bartolomeu Wiese Filho

Coorientador: Prof. Dr. Marcus de Araújo Ferrer

Jean Gomes Charnaux

APLICABILIDADE DAS TÉCNICAS ESTENDIDAS DO VIOLONISTA MARCUS  
TARDELLI: desenvolvimento de repertório e recital demonstrativo.

Dissertação de mestrado apresentada ao  
Programa de Pós-graduação em Música  
(PROMUS), Escola de Música,  
Universidade Federal do Rio de Janeiro,  
como requisito parcial à obtenção do  
título de Mestre em Música.

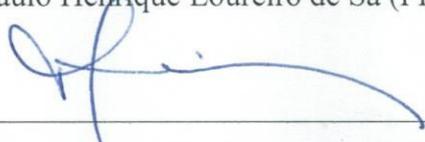
Aprovada em 11 de dezembro de 2019



Prof. Dr. Bartolomeu Wiese Filho (PROMUS-UFRJ)



Prof. Dr. Paulo Henrique Loureiro de Sá (PROMUS-UFRJ)



Prof. Dr. Alberto Boscarino Junior (CEFET-RJ)

## AGRADECIMENTOS

Dedico este trabalho, particularmente, ao mestre Marcus Tardelli, por toda sua paciência e pela humildade que teve ao longo de 10 anos seguidos de aulas semanais de violão. Durante o período tive a oportunidade de aprender a utilizar as técnicas que iremos explicar nesta pesquisa.

Gostaria de agradecer a generosa e fundamental contribuição do meu orientador Bartolomeu Wiese e do coorientador Marcus Ferrer, que estiveram ao meu lado durante todo momento em que precisei de compreensão sobre os pontos fundamentais para a produção deste material.

Não poderia deixar de ressaltar a importância dos meus pais, Sandra Miranda Gomes e Franklin Antônio Charnaux, que tanto apoiaram e incentivaram para que eu ingressasse neste estudo minucioso do mundo musical.

Por fim, agradeço especialmente a dois grandes incentivadores na minha trajetória musical que foram de fundamental importância para que eu pudesse acreditar no bem da arte acima de tudo: a minha avó materna Luiza Miranda Gomes, que me colocou para ter aulas de violão aos 10 anos de idade e ao meu amigo, mestre e parceiro Guinga<sup>1</sup>, responsável por me fazer acreditar que a música tem a força de transformar profundamente a vida de qualquer ser humano.

<sup>1</sup> Guinga é o nome artístico do compositor Carlos Althier de Sousa Lemos Escobar

## RESUMO

CHARNAUX, Jean Gomes. **Aplicabilidade das técnicas estendidas do violonista Marcus Tardelli**: desenvolvimento de repertório e recital demonstrativo. Rio de Janeiro, 2019. Dissertação (Mestrado em Música). Escola de Música, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2019.

Este trabalho trata do estudo específico de duas técnicas estendidas: o uso do polegar da mão esquerda e o uso da pestana inversa. Tais recursos foram assimilados através de aulas tidas com o violonista, concertista e professor Marcus Tardelli, que desenvolveu essa maneira de tocar de forma bem peculiar, já que iniciou os seus estudos no violão de forma autodidata, aprimorando-se, posteriormente, no bacharelado em violão na UFRJ. O processo de aprendizado teve início no ano de 2009, com aulas semanais até o ano de 2019. Ao longo dessa trajetória pôde-se entender a aplicabilidade dessas inovações no repertório tradicional do violão, em obras de Johann Sebastian Bach, Heitor Villa-Lobos e Agustín Barrios Mangoré. Além das obras compostas em parceria com o professor, paralelamente, o autor desenvolveu trabalho de composição autoral, onde pôde aplicar tais técnicas. O produto que se apresentará será um vídeo recital, no tempo aproximado de 50 minutos. Dentro do repertório estarão peças autorais, em parceria com Marcus Tardelli, e transcrições efetuadas por ele de obras de Johann Sebastian Bach, originalmente escritas para alaúde, cravo e violino.

Palavras-chave: Violão. Técnicas Estendidas. Composição. Marcus Tardelli.

## ABSTRACT

CHARNAUX, Jean Gomes. **Aplicabilidade das técnicas estendidas do violonista Marcus Tardelli**: desenvolvimento de repertório e recital demonstrativo. Rio de Janeiro, 2019. Dissertação (Mestrado em Música). Escola de Música, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2019.

This work deals with the specific study of two extended techniques: the thumb of the hand left and the reverse lash. Such resources were assimilated through classes with guitarist and concertist Marcus Tardelli, who developed this way of play in a peculiar manner, since he started his studies as a self-taught, improving, later, in the bachelor's degree at the School of Music of Federal University of Rio de Janeiro. The process of learning started in 2009, with weekly classes until 2019. Along this trajectory it can be understand the applicability of this innovations in the traditional repertoire of acoustic guitar, in compositions of Johann Sebastian Bach, Heitor Villa-Lobos and Agustín Barrios Mangoré, besides compositions made at partnership with Tardelli. In parallel, the author develop your work at single composition, where could be applied the techniques implemented by your teacher. The product that will be presented is a recital video, in the approximate time of 50 minutes. Within the repertoire there are pieces in partnership with Marcus Tardelli and transcriptions made by himself of works by Johann Sebastian Bach, originally written for lute, harpsichord and violin.

Keywords: Acoustic Guitar. Extended Techniques. Composition. Marcus Tardelli.

## LISTA DE FIGURAS

Figura 1	- Foto de Jimmy Hendrix.....	18
Figura 2	- Manuscrito de Radamés Gnattali, 'Concertino nº 2', c. 1-3.....	19
Figura 3	- Demonstração da técnica do polegar da m�o esquerda.....	19
Figura 4	- Demonstração da técnica do polegar da m�o esquerda.....	21
Figura 5	- Demonstração da técnica da pestana inversa.....	25
Figura 6	- Demonstração da notação da pestana inversa.....	26

## LISTA DE EXEMPLOS

Exemplo 1	- Transcrição da Fuga da Suíte BWV 998 Jonham Sebastian Bach, c. 106- 108.....	20
Exemplo 2	- Transcrição do Prelúdio da Suíte BWV 998 Jonham Sebastian Bach, c. 14-16.....	22
Exemplo 3	- Transcrição da Fuga da Suíte BWV 998 de J.S.Bach, c. 27- 29.....	22
Exemplo 4	- Transcrição da Partita em Mi maior, Suite N 4 J.S Bach para violino. c. 32-34.....	23
Exemplo 5	- Trecho da composição <i>Último Dia</i> (Jean Charnaux/Marcus Tardelli). c. 1-4.....	23
Exemplo 6	- Trecho da composição <i>Pânico</i> (Jean Charnaux/Marcus Tardelli). c. 58-61.....	24
Exemplo 7	- Trecho composição <i>Tardelliana</i> (Jean Charnaux/Marcus Tardelli). c. 3-6.....	24
Exemplo 8	- Trecho da composição <i>Egbertiana</i> (Jean Charnaux). c. 28-31.....	25
Exemplo 9	- Trecho da composição <i>Pavana</i> (Jean Charnaux/Marcus Tardelli). c. 30-31.....	26
Exemplo 10	- Trecho da composição <i>Estudo para as Crianças</i> (Jean Charnaux). c. 8-10.....	26

## SUMÁRIO

<b>1</b>	<b>INTRODUÇÃO.....</b>	<b>10</b>
1.1	Definição do termo técnica estendida.....	10
1.2	O uso do dedo mínimo e a relação compositor-intérprete por Bartolomeu Wiese.....	13
1.3	O uso do <i>tremolo</i> por Gilbert de Sousa.....	15
1.4	Ricardo Vieira e a obra de Edino Krieger.....	15
1.5	Conclusão da análise destes trabalhos.....	16
<b>2</b>	<b>O USO DA TÉCNICAS ESTENDIDAS PROPOSTAS.....</b>	<b>17</b>
2.1	O uso do polegar da mão esquerda.....	17
2.2	Aplicabilidade do uso do polegar no estudo das transcrições de Johann Sebastian Bach efetuadas por Marcus Tardelli.....	20
2.2.1	<i>Compasso 106 da Fuga, Suíte BWV 998 para alaúde.....</i>	<i>20</i>
2.3	Aplicabilidade do uso do polegar no estudo das composições autorais em parceria com Marcus Tardelli.....	23
2.4	O uso da pestana inversa.....	25
<b>3</b>	<b>RELATO DE EXPERIÊNCIA.....</b>	<b>28</b>
3.1	O processo de aprendizagem das técnicas propostas.....	28
3.2	O processo de elaboração do vídeo recital.....	29
3.2.1	<i>Gravação de recital solo ao vivo na Casa de Pedra.....</i>	<i>30</i>
3.2.2	<i>Gravação de recital solo ao vivo na Casa de Pedra.....</i>	<i>31</i>
<b>4</b>	<b>CONCLUSÃO.....</b>	<b>32</b>

## REFERÊNCIAS

## APÊNDICE

## 1 INTRODUÇÃO

Ao observarmos com atenção o universo musical violonístico deparamo-nos diante de uma clara realidade: um repertório relativamente pequeno, quando comparado ao do piano ou ao do violino, por exemplo. Segundo Norton Dudeque (1994), em 'A História do Violão', a aparição do instrumento no formato mais próximo ao que conhecemos hoje em dia aconteceu por volta do final do século XIX, através do luthier espanhol Antônio Torres, enquanto o piano carrega consigo mais de 300 anos de existência, com sua primeira aparição pública por volta de 1709, e o violino por volta de 1580. Por isso, percebemos a necessidade de adaptações/transcrições para o violão de obras de outros instrumentos.

Vale a pena destacarmos algumas claras limitações e diferenças do violão em relação a muitos outros instrumentos musicais. Dentre elas, podemos ressaltar a sua extensão melódica reduzida, quando comparada ao piano. Além disso, apresenta um volume de emissão sonora bastante inferior, se comparado aos metais e as madeiras, por exemplo.

Apesar dessas diferenças, o repertório deste 'recente instrumento' continua expandido-se incessantemente, assim como a técnica expande-se e sofre modificações de acordo com as novas necessidades de expressões artísticas. Tais mudanças, dentro do universo técnico dos instrumentos musicais, serão muitas vezes englobadas na categoria de 'técnicas estendidas'.

### 1.1 Definição do termo técnica estendida

Antes mesmo de explicitar a definição específica do termo 'técnica estendida', que iremos abordar, será de suma importância entendermos o conceito de técnica empregado no contexto histórico-social pós revolução industrial. O filósofo alemão Martin Heidegger estabelece cinco aspectos fundamentais do conceito corrente de 'técnica', a saber:

1) a técnica moderna é um meio inventado e produzido pelos homens, um instrumento de realização de fins industriais; 2) é a aplicação prática da ciência natural moderna; 3) a técnica fundada sobre a ciência é domínio particular da civilização moderna; 4) a técnica moderna é a continuação progressiva e gradualmente aperfeiçoada da velha técnica artesanal, segundo as possibilidades fornecidas pela civilização moderna, e; 5) a técnica moderna deve, conquanto instrumento humano, ser colocada sob o controle do homem. Acrescenta que à 'técnica' deve-se associar o termo latino *instrumentum*, ou seja, "o aparelho ou

utensílio, o instrumento de trabalho, o meio de transporte, o meio em geral” (HEIDEGGER Apud ROMÃO, 1999, p.16–17).

Ao levarmos a definição de Heidegger para o contexto musical, pode-se dizer que a técnica está, como um instrumento, à serviço da arte, o meio que viabiliza o fazer-se presente da arte. A técnica, pelo fato de ser meramente um meio, não garantiria a arte, mas pode servir como um agente viabilizador da mesma.

O termo ‘técnicas estendidas’ pode ser entendido como uma extensão da técnica tradicional empregada. Reiko Ishii, em sua obra *The Development of extended piano techniques in twentieth-century american music*<sup>2</sup>, cunhou uma definição que servirá como referência para o desenvolvimento dessa pesquisa: “a técnica estendida seria a forma não usual ou comum de se executar um instrumento”<sup>3</sup> (ISHII, 2005, p. 1).

Ishii oferece uma série de exemplos no piano. Um deles, quando o músico utiliza uma das mãos para tocar diretamente as cordas localizadas no interior do instrumento. Em outro exemplo, na família das madeiras ou dos metais, quando sons podem ser percutidos através de um movimento contínuo das mãos ou dos dedos, sem que o instrumentista utilize o sopro como ferramenta geradora motriz do som.

Dentre os diversos exemplos que podemos acrescentar ao conceito de 'técnica estendida', inclui-se o aparecimento de novos recursos relacionados à fabricação dos instrumentos no período pós-revolução industrial, como destacam Padovani e Ferraz:

Se no contexto iluminista, o *stile galante* e o classicismo incipiente de meados do século XVIII procuraram eliminar certos elementos sonoros, dramáticos e gestuais que permitiam uma grande exploração de recursos instrumentais estendidos, a consolidação das orquestras e a evolução técnica na fabricação de instrumentos decorrente do contexto da Revolução Industrial viriam a permitir novas experiências voltadas à ampliação dos meios instrumentais e de seu emprego nos grupos orquestrais (PADOVANI e FERRAZ, 2011, p. 17).

Os autores lembram, também, do gestual do instrumentista e da mecânica instrumental:

2 O desenvolvimento de técnicas estendidas de piano na música americana do século xx.

3 O termo técnica estendida é comumente usado para descrever uma técnica não convencional de tocar um instrumento musical.

(...) a partir de instrumentos tradicionais, surge assim uma aproximação composicional fortemente voltada à mecânica instrumental e às possibilidades gestuais do instrumentista. É nesse contexto, enfim, que nascem estudos de aplicação e desenvolvimento sistemático das *técnicas estendidas* na criação musical e na performance (PADOVANI e FERRAZ, 2011, p. 26).

A mecânica instrumental e os gestos do instrumentista são importantes para nosso estudo, visto que ambos são modificados, quando comparados aos padrões estabelecidos como canônicos. Ao utilizarmos o polegar e/ou a pestana inversa tudo se altera, por exemplo, o gestual, a técnica e a sonoridade, por consequência.

Percebe-se uma fragilidade do termo ‘técnica estendida’ quando se veicula a palavra ‘técnica’ à uma noção temporal. Levando tal problemática mais adiante, vê-se como a técnica sempre se desenvolveu de acordo com a expansão do repertório. Esse processo percorre uma linha tênue, pois à medida que algo é inventado, já pertenceria naturalmente a uma tradição, como destaca Paulo César Veríssimo Romão:

Da mesma forma, corremos o risco de cometer um erro ao tentarmos categorizar distintamente ‘técnica tradicional’ e ‘técnica estendida’, uma vez que no cerne de toda a “técnica”, dos primórdios do violão até este momento, está a obra musical que a requer. Se mantivermos em primeiro plano o conceito segundo o qual a “técnica” é meio para a obtenção de um fim, toda a técnica sempre foi, por natureza, expandida, na mesma medida em que sempre se expandiu o repertório. Qualquer esforço de criação, aprimoramento e difusão de um sistema ou procedimento cientificamente orientado, historicamente relacionado ao período anterior, poderia ser considerado como expansão da técnica corrente (ROMÃO, 2012, p. 9).

O pensamento de Romão nos remete novamente a Marcus Tardelli<sup>4</sup>, basta observarmos suas transcrições de Johann Sebastian Bach.

Dando um exemplo de como as técnicas se transformam ao longo do tempo, poderíamos citar o exemplo correspondente à obra de Fernando Sor<sup>5</sup>. Em sua época, final do século XVIII e início do XIX, ele tocava suas composições utilizando apenas os dedos

4 Marcus Tardelli nasceu em 1977 na cidade de Petrópolis, iniciando os seus estudos musicais a partir dos sete anos de idade quando seu pai lhe ofereceu um violão de presente. Desenvolveu forma única e peculiar de se tocar o instrumento e já se apresentou em diversos países. Foi integrante do Quarteto Maogani de violões e gravou em 2006 o álbum solo Unha e Carne, constituído por peças do compositor Guinga. Tardelli foi a fonte a partir da qual as técnicas estudadas foram assimiladas.

5 Compositor e violonista espanhol (Barcelona, 1778 – 1839). Autor de método e cerca de 250 obras para o violão.

polegar, médio e indicador da mão direita. Após 100 anos, o universo violonístico passou a apresentar as mesmas peças com o acréscimo do dedo anelar da mão direita. Isso revela como que a técnica de Sor rapidamente sofreu um processo de transformação. Portanto, tudo aquilo que se procurava destacar em termos de inovação seria algo já ultrapassado alguns anos depois, em razão das necessidades musicais que estimulariam novos passos adiante.

No caso das técnicas estendidas desenvolvidas para violão vemos diferentes tipos de abordagens entre três autores: a aplicabilidade do dedo mínimo da mão direita (WIESE, 2013); o ensino do *tremolo* na contemporaneidade (STEFAN, 2012); e as técnicas estendidas na obra para violão de Edino Krieger: elementos percussivos e suas notações gráficas (SERRÃO, 2014).

Na investigação destes trabalhos abordaremos dois tópicos importantes referentes às técnicas estendidas: o primeiro, a relação compositor-intérprete, quando se discute o propósito da utilização das técnicas a serem estudadas; o segundo, o efeito sonoro que a técnica estendida produz, exemplificando com o caso do *tremolo* usado em acordes. Por fim, apontaremos a conclusão da análise de tais estudos, relevantes para o violão.

É importante ressaltar que esse trabalho discorrerá sobre outras obras que tratam das técnicas estendidas e das abordagens de seus autores, para trazer à tona outros pontos que ajudarão a nortear o presente estudo.

## **1.2 O uso do dedo mínimo e a relação compositor-intérprete por Bartolomeu Wiese**

Um tema que Wiese apresenta em seu trabalho é a relação entre compositor-intérprete no desenvolvimento da técnica referente ao uso do dedo mínimo da mão direita. A aplicabilidade desse recurso é abordada pelo autor de forma mais específica no Concertino nº 2 para violão e orquestra de Radamés Gnattali. Tal obra é um exemplo da relação entre o compositor e o intérprete Aníbal Augusto Sardinha<sup>6</sup>, ao qual dedicou o concertino. O homenageado utilizava a técnica do dedo mínimo empiricamente e, provavelmente, influenciou o compositor em sua escrita. Podemos ver a explicação musical da utilização do dedo mínimo quando o próprio discute as idéias do pesquisador Ricardo Kubala:

<sup>6</sup> Popularmente conhecido como Garoto.

(...), na sua pesquisa, também apontou, como se viu, para a existência necessária do ‘diálogo íntimo’ entre o compositor e o instrumentista, o que é, enfim, uma situação que se apresenta no exemplo histórico de Radamés Gnattali e de Aníbal Augusto Sardinha no período em que trabalharam juntos na Rádio Nacional, mais especificamente na primeira metade do século XX. Nesse sentido, pretende-se lembrar das habilidades, competências culturais – a técnica ou a linguagem - do músico Aníbal Augusto Sardinha na obra Concertino nº 2 de Radamés Gnattali. Aparentemente consciente da riqueza sonora que o uso do dedo 5 pode proporcionar, Gnattali incorpora este procedimento técnico na partitura da obra citada. Dessa maneira, a indicação do 5 deve ser entendida como *idiomática*, visto que foi, também, um aspecto técnico que orientou a escrita do compositor Radamés Gnattali (WIESE, 2013, p.48).

Percebemos nitidamente como a relação do diálogo entre compositor e intérprete pode contribuir para o desenvolvimento do uso do quinto dedo da mão direita. Nesse caso específico, vemos como o contato direto entre Garoto e Radamés traria esse aspecto idiomático, pertencente a uma nova linguagem de sons harmônicos capazes de preencher e acrescentar notas de tensão aos acordes presentes no concerto, além dos acordes *plaquês*<sup>7</sup>.

Outro exemplo da relação compositor-intérprete é o diálogo entre Andrés Segovia e Heitor Villa-Lobos sobre a utilização de tal dedo:

Interessante observar que Andrade visualizou o uso do 5, mesmo que não se encontre nenhuma indicação nos manuscritos do compositor ou em suas obras editadas. Sabe-se somente do embate entre Villa-Lobos e Andrés Segovia a respeito do dedo mínimo, embora tal fato faça parte da tradição oral. O concertista Turibio Santos confirmou, em entrevista dada ao autor desta pesquisa, que, de fato, este embate ocorreu e que Villa-Lobos em resposta a Andrés Segovia<sup>8</sup> (ao dizer que não se deve usar o dedo mínimo da mão direita na execução do instrumento) falou: “Ah, não se usa, não se usa? Então corta fora, corta fora” (SANTOS, 2012)<sup>9</sup>. Santos também afirmou que ouviu a versão de ambos, do próprio Heitor Villa-Lobos - que utilizava o 5 da MD ao tocar o instrumento - e de Andrés Segovia - que rejeitava a técnica. Apesar de Andrade ter falado dos dois estudos que comportam o ‘5’, pode-se dizer que há situações tão ou mais marcantes que as citadas pelo crítico musical (WIESE, 2013, p.83).

Egberto Gismonti é outro caso de compositor a fomentar o uso do dedo mínimo da mão direita em sua composição *Memória e Fado*<sup>10</sup>.

7 Situação em que todas as notas do acorde são tangidas simultaneamente.

8 Violonista espanhol que é referência no mundo violonístico.

9 Entrevista concedida ao autor em dezembro de 2012.

10 A obra foi escrita em meados dos anos 70 e, décadas depois, recebeu versão do próprio Gismonti, para violão solo, dedicada a Odair Assad.

Wiese, quando estava escrevendo sua tese, foi à casa de Gismonti para mostrar a técnica do dedo mínimo da mão direita e, também, para solicitar obra que utilizasse tal mecanismo. Egberto, naquele momento, sugeriu que Wiese estudasse Memória e Fado, visto que nessa obra, em vários momentos, a aplicabilidade do dedo 5 é de grande importância.

### 1.3 O uso do *tremolo* por Gilbert de Sousa

Podemos destacar outro exemplo importante de técnica estendida, uma espécie de *tremolo* diferente da aplicação usual. Gilbert cita o uso desta nova técnica quando Jorge Caballero<sup>11</sup> realiza a transcrição da nona sinfonia de Antonin Dvorák:

Ao mencionar a transcrição para violão da nona sinfonia de Dvorák, op. 95, feita pelo violonista Jorge Caballero, o autor se refere à execução de uma melodia por meio da aplicação das unhas aos moldes de um plectro – produzida pela alternância de um só dedo em uma só corda – para a execução de um trêmolo, técnica nomeada por *dedilho*. Por fim, discorre sobre o emprego do *dedilho* por outra perspectiva, na execução de acordes em trêmolo, enunciando que esta técnica é divulgada no Brasil por IMALT (indicador, médio e anelar alternados) – recurso nomeado pelo violonista Alexandre Atmarama, músico que reivindica para si a invenção desta técnica, classificando-a como inédita (STEFAN, 2012, p.27).

Neste exemplo o autor mostra como produzir um efeito sonoro distinto quando se usa essa variação de *tremolo*. Tal recurso traz o resultado de uma nota pedal, geralmente no agudo, com o acompanhamento dos graves, que são tocados alternadamente pelo dedo polegar. Já essa variação, produz algo parecido com o *tremolo* de arco, usado pelas cordas friccionadas.

### 1.4 Ricardo Vieira e a obra de Edino Krieger

O compositor Edino Krieger dá exemplo de outra técnica estendida, explicitada na tese de Ricardo Vieira. Nesse caso, o intérprete não segue as técnicas estendidas sinalizadas pelo compositor na partitura.

(...) Turibio Santos alterou significativamente alguns trechos da concepção original do compositor, como passagens que inicialmente seriam percutidas, mas foram modificadas, apesar de serem sempre aceitas por Edino Krieger. Embora essas modificações tenham alterado significativamente o resultado sonoro, foi observado que essas ideias iniciais eram perfeitamente executáveis e é possível que

<sup>11</sup> Jorge Caballero nasceu em 1977 em Lima, no Peru. É considerado um dos mais destacados violonistas na geração atual.

esse trabalho suscite o interesse de intérpretes na escolha de interpretações baseadas apenas na versão manuscrita desta que é uma das obras mais significativas do repertório violonístico brasileiro da segunda metade do século XX (AGUERA Apud SERRÃO, 2014, p.3).

### 1.5 Conclusão da análise destes trabalhos

Nesse sentido, vemos como os autores fazem a justificativa para a utilização das técnicas estendidas. Tanto Wiese quanto Stefan apontam o desenvolvimento das técnicas como sendo o resultado das transformações nos instrumentos e práticas composicionais que rompem com padrões estéticos pré-estabelecidos. Podemos perceber isso em Wiese, quando o próprio afirma:

Os instrumentos, a técnica, a reprodução musical se modificam com o tempo e tais mudanças se encontram dentro de um determinado contexto. Na época de Sor o violão era menor, tinha uma sonoridade pequena quando comparada aos dias de hoje, as salas eram menores, as audiências eram para poucas pessoas (WIESE, 2013, p. 63).

Stefan coloca-se dentro do mesmo parâmetro quando afirma:

Notou-se assim que as colaborações entre compositores e performers na ampliação de repertório, a busca por novos timbres, a transformação de instrumentos musicais e a prática da composição musical comprometida com a ruptura ou reformulação de padrões pré-estabelecidos (exercida por compositores ou intérpretes-compositores), são importantes agentes de desenvolvimento de técnicas estendidas. A partir desses processos, as interações e buscas musicais ocorrem, remodelando os recursos e o material sonoro a fim de atender a experiências estéticas qualitativamente diferentes daquelas existentes no aparato conceitual tradicional, possibilitando a extensão nos campos da composição e da técnica mecânica dos instrumentos como resultante dessa busca (STEFAN, p. 23).

Serrão menciona uma série de exemplos na obra de Krieger em que novas técnicas surgem de acordo com as inovações composicionais. Um desses exemplos está o uso de golpes percussivos no tampo do violão, colocados da seguinte forma:

As hipóteses são as de que devido aos elementos percussivos serem exclusivos golpes no tampo, a escrita de um x sobre três alturas distintas (Grave, meio e agudo) do pentagrama se torna simples, ou então, o compositor deixou para que os performers tomassem a decisão de explorar e escolher diferentes timbres percussivos para a sessão (SERRÃO, p. 4).

Na conclusão de todas as abordagens, os autores ressaltam a importância do desenvolvimento das técnicas estendidas para ampliarem os recursos artísticos do próprio

instrumento. Tais recursos trariam uma maior autonomia artística para o violão, libertando-o das amarras de suas próprias limitações. Além disso, o desenvolvimento dessas novas formas de se tocar estaria totalmente relacionado à expansão natural do repertório violonístico. A busca por novas sonoridades, efeitos e texturas, por parte dos compositores, fomentaria o surgimento dessas técnicas inovadoras ou pouco usuais.

## **2 O USO DAS TÉCNICAS ESTENDIDAS PROPOSTAS**

Na abordagem das técnicas propostas (polegar da mão esquerda e pestana inversa) é vital frisarmos a importância do relaxamento da musculatura de ambas as mãos, porém o que será exposto aqui serve somente como uma observação – fica a sugestão para um estudo aprofundado para outra pesquisa. A utilização desses recursos, de forma natural, só será possível caso tenhamos a consciência de que nosso corpo se apresente de forma totalmente distensionada. Caso contrário, poderemos perceber o surgimento de problemas de saúde severos, como tendinites e até dores de coluna, quando tais recursos são utilizados sob tensão corporal. Há que se dizer que, obviamente, isso serve para as técnicas tradicionais em uso, porém, no caso específico do polegar da mão esquerda e da pestana inversa o risco do intérprete tensionar é maior. Então, é importante que o violonista, ao começar a estudar as técnicas sugeridas, esteja sempre atento às tensões acumuladas nas diversas partes do corpo.

Diante deste alerta, poderíamos colocar que até hoje não foi desenvolvida uma metodologia em que as técnicas estendidas estudadas fossem praticadas em uma escala gradual de dificuldade. Para isso, então, poderíamos aconselhar os novos aspirantes a começar com um período de prática inicial de no máximo 15 minutos, aumentando gradativamente ao longo do tempo.

### **2.1 O uso do polegar da mão esquerda**

Iremos, aqui, analisar a utilização do polegar da mão esquerda para pressionar as cordas, tanto em uma corda quanto fazendo pestana, pressionando várias delas. Tal técnica já seria utilizada nos instrumentos de arco como o violoncelo, porém, pouco usual dentro do

universo violonístico. Na literatura da guitarra elétrica, vemos como muitos guitarristas aplicam o polegar para pressionar a última corda (6ª corda), porém, de forma totalmente diferente ao qual será estudada. Tal uso na guitarra pode ser visto na fotografia seguinte, em que o músico precursor dessa forma de utilização é o guitarrista Jimmy Hendrix<sup>12</sup>.

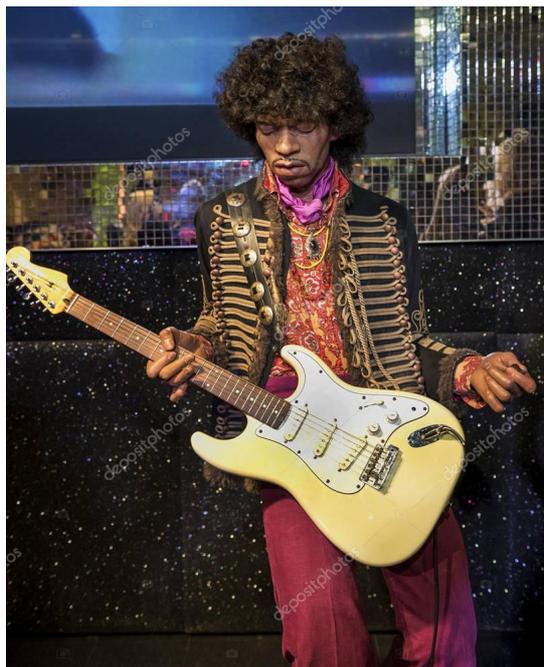


Figura 1. Foto de Jimmy Hendrix.

Fonte: <<https://pt.depositphotos.com/130325704/stock-photo-jimi-hendrix-wax-figure.html>>

Há que se dizer, porém, que essa técnica que Hendrix utilizava na guitarra já era aplicada pelo violonista e compositor italiano Ferdinando Carulli<sup>13</sup>, no final do século XVIII e início do XIX.

No violão, o polegar tem a possibilidade de atuar com a mesma liberdade dos demais dedos da mão esquerda. Nas formas utilizadas por Hendrix e Carulli, o uso do polegar é extremamente limitado em termos de movimentação, já que não aparece como um dedo livre para realizar os mesmos movimentos dos demais dedos.

12 Jimmy Hendrix é considerado um dos maiores guitarristas da história, nascido em Seattle, nos Estados Unidos, em 1942. Faleceu em 1970.

13 Ferdinando Maria Meinrado Francesco Pascale Carulli (Nápoles, 1770 – 1841). Proficuo violonista e compositor italiano, com mais de 400 obras e autor de um dos métodos mais conhecidos da literatura do instrumento.

A notação utilizada para se referir ao polegar da mão esquerda será o número “5”. Essa escolha seguiu a lógica padrão em que o dedo mínimo da mão esquerda recebe a notação de dedo “4”, por isso, o polegar recebe o número “5”. Entretanto, quando o dedo mínimo na mão direita foi abordado por Radamés Gnattali, no Concertino nº 2 para violão e orquestra, recebeu o número “5”, como podemos perceber no manuscrito seguinte:



Figura 2. Manuscrito de Radamés Gnattali, ‘Concertino nº 2’, c. 1-3.

Fonte: WIESE, Bartolomeu. A aplicabilidade do dedo mínimo da mão direita: Radamés Gnattali – Concertino n.2 para violão e orquestra – e repertório selecionado da música brasileira para violão do séculos XX e XXI. 267 f. Tese (Doutorado em Música). Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro. Centro de Letras e Artes. Rio de Janeiro, 2013.

Até mesmo em casos em que fossem utilizados o polegar da mão esquerda e o quinto dedo da mão direita simultaneamente, o polegar continuaria recebendo o número “5” e o dedo mínimo receberia o símbolo “c” como encontramos em: A aplicabilidade do dedo mínimo da mão direita (WIESE, 2013).

Tomemos como exemplo de uso do polegar a posição da mão esquerda na fotografia seguinte:



Figura 3. Demonstração da técnica do polegar da mão esquerda.

Fonte: Foto tirada por Matheus Sousa.

Nesta fotografia percebemos como o polegar prende somente a corda Mi, primeira corda. O ângulo em que ele atua seria algo correspondente à própria naturalidade do movimento, sem que haja acúmulo de tensão.

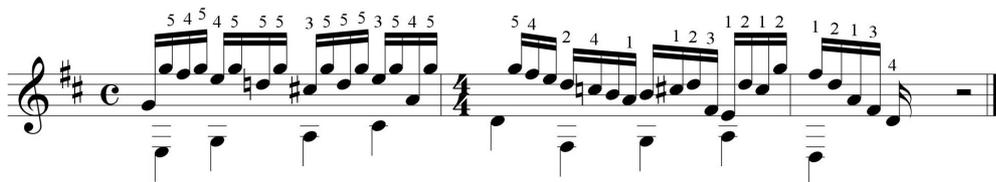
## 2.2 Aplicabilidade do uso do polegar no estudo das transcrições de Johann Sebastian Bach efetuadas por Marcus Tardelli

Neste tópico iremos abordar exemplos em que o polegar é utilizado em transcrições de Tardelli para o violão de algumas obras de Johann Sebastian Bach, a partir dos manuscritos. Essas composições – apresentadas no vídeo recital - foram originalmente escritas para cravo, alaúde e/ou violino.

### 2.2.1 Compasso 106 da Fuga, Suíte BWV 998 para alaúde

No compasso 106 da fuga da suíte BWV 998, o uso do polegar surge como uma consequência do som ao ser buscado em cordas separadas. Essa sonoridade seria muito comum no cravo, situação em que percebemos a repetição de uma nota pedal na corda Mi (primeira corda), enquanto a melodia, na corda Si, realiza movimento descendente. Enquanto isso, as notas na voz do grave realizam um movimento ascendente bem *legato*, como será mostrado na *performance* do vídeo recital. Por isso, o polegar surge na digitação - onde sustenta a voz mais aguda - conferindo maior liberdade melódica para as outras vozes e oferecendo, dessa forma, caráter mais expressivo, aproximando-se da sonoridade original.

Ver exemplo 1:



Exemplo 1. Transcrição de Marcus Tardelli, Fuga da Suíte BWV 998 de Johann Sebastian Bach, c. 106-108.

Fonte: transcrição redigida pelo autor.

Podemos ver a posição da mão esquerda na foto a seguir:

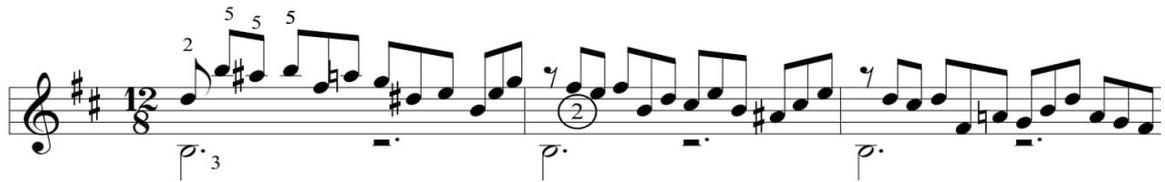


Figura 4. Demosntração da técnica do polegar da mão esquerda na Fuga da Suíte BWV 998.

Fonte: Foto tirada por Matheus Sousa.

No compasso 14 do Prelúdio está o único momento em que percebemos o uso do polegar, nesse movimento inicial da suíte BWV 998 de Bach. Essa forma de utilização é decorrente da sonoridade almejada, onde a nota mais aguda da melodia, na corda Mi, é mantida - quase como um pedal - enquanto nas demais cordas segue em movimento descendente.

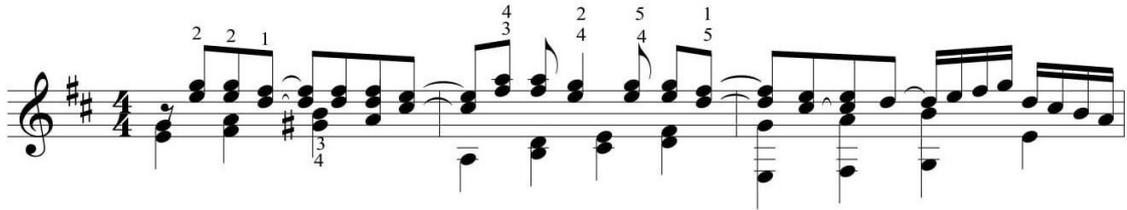
Ressalta-se que essa escolha interpretativa é algo bem particular do intérprete (vide vídeo recital), em que opta por uma sonoridade onde a única voz melódica do agudo se ramifica outras, à medida que o movimento melódico segue em cordas distintas. Aqui, cabe um parênteses para as diferentes formas de facilitar a fluência melódica no violão. Uma delas corresponde a esse aspecto das notas melódicas serem mantidas e se transformarem em notas harmônicas ao mesmo tempo. Tal processo é muito explorado por Tardelli, ver exemplo 2. Em suas entrevistas coloca de forma clara e objetiva a importância na qual essas notas harmônicas oferecem à melodia um carácter mais próximo ao som idealizado por ele.



Exemplo 2. Transcrição de Marcus Tardelli, Prelúdio da Suíte BWV 998 de Johann Sebastian Bach, c. 14-16.

Fonte: transcrição redigida pelo autor.

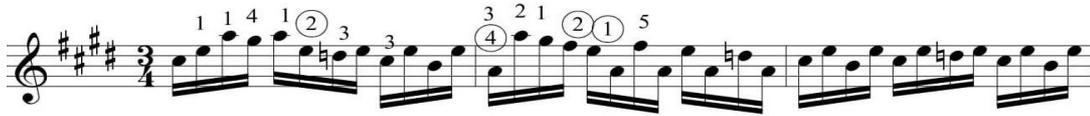
Para conferir maior independência das vozes percebemos que o uso do polegar surge como consequência desse aspecto buscado no trecho seguinte, Exemplo 3. Nesta passagem ocorre a movimentação independente de quatro vozes simultâneas em polifonia, algo bastante raro de acontecer no violão. As seguintes vozes são: a voz barítono na corda Lá, a voz tenor na corda Ré, a voz contralto na corda Si e a voz soprano na corda Mi. O polegar é usado segundo a digitação explicitada na próxima transcrição, possibilitando autonomia melódica das vozes e favorecendo o aspecto polifônico dessa obra barroca.



Exemplo 3. Transcrição de Marcus Tardelli. Fuga da Suíte BWV 998 de Johann Sebastian Bach, c. 27- 29.

Fonte: transcrição redigida pelo autor.

Pegaremos, agora, como exemplo a Partita para violino em Mi Maior. No compasso 48 utiliza-se o polegar entrando e saindo para pressionar a nota Fá sustenido na corda Mi. Enquanto isso, o Lá pressionado na sétima casa da corda Ré é mantido como nota melódica, que acaba transformando-se em nota harmônica. A nota harmônica é a própria nota da melodia, que continua soando, enquanto a melodia segue, dando uma espécie de recheio para a melodia, favorecendo maior fluência musical.

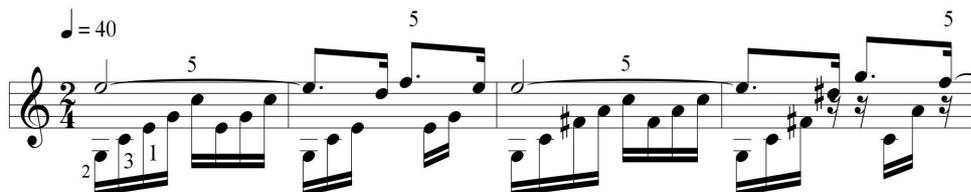


Exemplo 4. Transcrição de Marcus Tardelli. Partita em Mi Maior da Suite n. 4 de Johann Sebastian Bach para violino, c. 32-34. Fonte: transcrição redigida pelo autor.

Em suma, estes quatro exemplos ilustram com clareza como a técnica do polegar é utilizada para alcançar novas possibilidades artístico-interpretativas nas transcrições para violão das obras Bach. Ao mergulharmos a fundo nas opções de distintas performances da obra de Bach veremos como intérpretes da mesma época optaram por diferentes caminhos ao executarem suas obras. Por fim, vemos a grande variedade de lacunas e sonoridades diferentes a serem exploradas a partir das sugestões artísticas de Tardelli, em que, sendo aluno e discípulo, faço uso na prática dos ensinamentos aprendidos.

### 2.3 Aplicabilidade do uso do polegar no estudo das composições autorais em parceria com Marcus Tardelli

Nos primeiros compassos da obra 'Último Dia' percebemos que os compositores buscaram uma espécie de sonoridade semelhante à do piano, quando mantiveram um arpejo no acorde de dó maior, como se estivesse com o pedal pressionado. Enquanto isso, a melodia cantaria na mão direita do suposto pianista, com a nota mi soando até o próximo acorde. Nesse exemplo tal independência das vozes é obtida no piano com facilidade e o aspecto do *legatto* no acompanhamento só é possível no violão com o uso do polegar da mão esquerda, pressionando a nota Dó na corda Si. Vejamos o próximo trecho com a sua respectiva digitação:



Exemplo 5. Trecho extraído da composição Último Dia de Jean Charnaux e Marcus Tardelli, c. 1-4.

Fonte: do autor.

No trecho a seguir, da obra denominada 'Pânico', vemos uma progressão bem comum no repertório romântico para piano. Neste exemplo, as quintas diminutas dos acordes Gm7(b5) e Cm7(b5) são mantidas, soando simultaneamente com a melodia no agudo, tocada na corda Mi. O aspecto a ser buscado é bem semelhante ao da peça 'Último Dia', em que a sonoridade seria como a de um arpejo pianístico na mão esquerda com o pedal pressionado, soando simultaneamente com a melodia *cantabile* na mão direita.

Exemplo 6. Trecho extraído da composição Pânico de Jean Charnaux e Marcus Tardelli, c 58-61.

Fonte: do autor.

Já na obra 'Tardelliana' o uso do polegar também está sinalizado na partitura, conferindo à obra uma textura distinta em relação às demais. A melodia fica evidente no agudo enquanto acordes são tocados de forma sutil, proporcionando um colorido peculiar. Ver exemplo 7:

Exemplo 7. Trecho extraído da composição Tardelliana de Jean Charnaux e Marcus e Marcus Tardelli, c. 3-6.

Fonte: do autor.

Por fim, neste tópico, abordaremos o uso do polegar na obra, integralmente autoral, denominada 'Egbertiana'. Em tal passagem vemos o quanto é importante para a melodia a alternância em cordas separadas (cordas Mi e Si). Desse modo, a última nota da melodia do compasso 27 permanece soando no compasso seguinte, dando um aspecto mais

horizontal para o trecho, marcado pelo uso das três vozes que caminham de formas distintas. Ver exemplo 8:



Exemplo 8. Trecho extraído da composição Egbertiana de Jean Charnaux, c. 28-31.

Fonte: do autor.

## 2.4 O uso da pestana inversa

A pestana inversa é a pestana feita com as costas dos dedos. Aqui podemos afirmar que não foi encontrado nenhum caso relacionado ao uso dessa técnica na literatura. Tardelli utiliza, muitas vezes, para fazer com que um maior número de notas soem ao mesmo tempo, dando suporte para a melodia. Podemos ver na imagem seguinte o emprego dessa técnica, onde o indicador atua com pestana inversa:



Figura 5. Demonstração da técnica da pestana inversa.

Fonte: Foto tirada por Matheus Sousa.

A notação sugerida por Tardelli, que será utilizada nos próximos exemplos para a pestana inversa, é um “c” cortado, como se fosse uma meia pestana, porém, girado 180 graus para o lado contrário, de acordo com a figura 6:



Figura 6. Demonstração da notação da pestana inversa.  
Fonte: Acervo particular de símbolos de Marcus Tardelli.

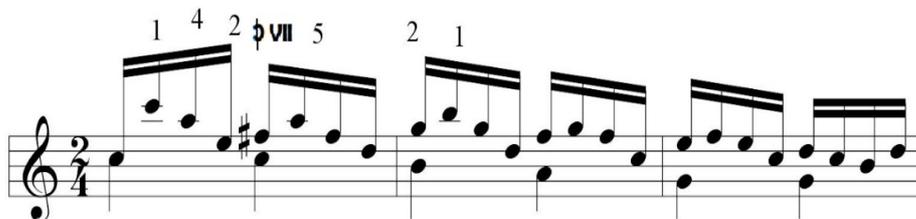
Estudaremos agora casos específicos da pestana inversa. No compasso 31 da obra ‘Pavana’, que está com a sexta corda em Ré, percebemos que tal acorde só pode ser tocado com o uso da pestana inversa, onde o dedo indicador está apertando a nota Sol na segunda corda. Ver exemplo 9:



Exemplo 9. Trecho extraído da composição 'Pavana' de Jean Charnaux e Marcus Tardelli, c. 30-31.

Fonte: do autor.

Outro exemplo encontra-se na composição 'Estudo para as Crianças', totalmente autoral, em que a pestana inversa possibilita que as notas do arpejo melódico fiquem soando de forma simultânea. Ver exemplo 10:



Exemplo 10. Trecho extraído da composição 'Estudo para as Crianças' de Jean Charnaux, c. 8-10.

Fonte: do autor.

Nos exemplos 5 e 6, apresentados anteriormente, percebe-se texturas semelhantes às do repertório pianístico e orquestral dos séculos XIX e começo do século XX. Embora o conceito de técnica estendida esteja, em muitos casos, relacionado somente ao surgimento de novas sonoridades para o instrumento, no caso a ser estudado, percebe-se nos exemplos 1, 2, 3 e 4 que tal aplicabilidade dos recursos facilita a fluência melódica e independência das vozes.

### 3 RELATO DE EXPERIÊNCIA

#### 3.1 O processo de aprendizagem das técnicas propostas

Assim que foram iniciadas as aulas com Marcus Tardelli, em 2009, nós estávamos nos deparando com um universo musical violonístico bastante peculiar e diferenciado. Isso ocorria devido ao fato do músico buscar a sonoridade no violão daquilo que ouvia internamente, sendo profundamente influenciado por gravações de obras orquestrais e para o piano. Tal busca é a força motriz que deu origem às técnicas estendidas propostas neste trabalho.

Tardelli desenvolveu o uso dessas técnicas desde os 10 anos de idade, quando realizava transcrições, através da escuta musical de importantes composições, como o Concerto em Sol de Maurice Ravel. Dessa forma, Tardelli desenvolvia tanto o uso do polegar da mão esquerda quanto o uso da pestana inversa, buscando sempre reproduzir a música que estava em seu imaginário.

Como exemplo de uma das primeiras obras em que Tardelli utilizou o polegar da mão esquerda de maneira própria está a transcrição que fez da peça '*Olha Maria*', de Antônio Carlos Jobim, originalmente escrita para piano. Nessa transcrição, Tardelli buscava sempre a fluência da melodia com o *sustain* dos arpejos realizados pela mão esquerda no piano. Como consequência da procura desse ideal musical o polegar da mão esquerda começa a ser utilizado de forma fluente, em igualdade aos demais dedos.

Posteriormente à sua trajetória no quarteto de violões *Maogani* grava seu único álbum solo em 2006, chamado *Unha e Carne*, onde faz uso das técnicas estudadas aqui. O arranjo da peça *Cine Baronesa*, composta por Guinga, é um dos exemplos em que Tardelli pode nos ensinar a utilizar a técnica do polegar da mão esquerda.

Nos primeiros encontros foram estudadas peças do álbum *Unha e Carne*, como *Mingus Samba* e *Dichavado*. Em tais obras, nem o polegar da mão esquerda, tão pouco a pestana inversa, foram empregados. Pouco tempo depois apresentei algumas composições autorais, onde realizou importantes alterações, principalmente nos contracantos e notas harmônicas que davam suporte à melodia. Ainda, sugeri algumas mudanças melódicas em certos temas, como em *Trem pelo Brasil*. Nesse período, por volta de meados de 2010,

começou a incentivar o uso do polegar da mão esquerda pela primeira vez na peça autoral *Prelúdio em Mi Maior*, ao mesmo tempo em que fazia alterações na composição da peça. Nesse sentido, iniciou-se um processo de composição em parceria, ainda não oficializado, de peças compostas para violão solo. A maior parte dessas obras foi gravada no álbum solo autoral *Matrizes*, lançado em 2014. No ano de 2011, na elaboração do recital de formatura do autor, Tardelli sugeriu o uso da técnica do polegar da mão esquerda no segundo movimento do concerto para violão e orquestra de Heitor Villa-Lobos. A partir do ano de 2014, intensificou-se o processo de composição em parceria. Exigia-se um acabamento artístico cada vez mais elevado das composições trabalhadas em aula. A partir de 2015 foram assimiladas as transcrições de Tardelli do *Prelúdio Fuga e Allegro* da suíte *BWV 998* de Johann Sebastian Bach. Entre os anos de 2016 e 2017 as aulas tornaram-se cada vez mais densas. Ouvíamos algumas gravações feitas em estúdio, onde o autor tocava as peças trabalhadas em aula. No final do ano de 2017, o processo composicional em parceria foi oficializado, em decorrência das conversas com o mestre a respeito da elaboração da dissertação.

Ao longo dos dois anos de confecção deste trabalho foram estudadas questões interpretativas nas transcrições de obras de Johann Sebastian Bach, que estavam relacionadas, principalmente, à fluência melódica e a forma com a qual a técnica surgiria, como consequência do ideal musical a ser buscado. Entre os princípios básicos no estudo das obras barrocas destacam-se a independência das vozes e a capacidade do intérprete de controlar a duração das notas harmônicas, facilitando a fluência melódica.

### **3.2 O processo de elaboração do vídeo recital**

O vídeo recital foi elaborado num processo de gravação formado por quatro etapas: gravação de recital solo ao vivo, na Casa de Pedra, Ipanema, Rio de Janeiro, em 15/02/2019; gravações de peças autorais realizadas durante o ano de 2017 no Albergue Estúdio, pelo técnico de gravação e produtor Marco Vasconcellos; dublagem de gravações de peças autorais, no salão Leopoldo Miguez da Escola de Música da UFRJ em 07/07/2019 e gravação das peças restantes na casa do autor em 08/09/2019 e 02/10/2019. Ressalta-se que nesse vídeo recital fizemos uso das técnicas descritas em todas as obras.

### 3.2.1 Gravação de recital solo ao vivo na Casa de Pedra

Esse recital foi organizado com o intuito de apresentar as peças autorais e também as transcrições de Marcus Tardelli para obras de Johann Sebastian Bach, além de outras composições em parceria, onde as técnicas estendidas propostas fossem utilizadas. Dentre as peças gravadas, encontram-se:

- Prelúdio em Mi Maior - Jean Charnaux
- Trem pelo Brasil - Jean Charnaux
- Pavana - Jean Charnaux/Marcus Tardelli
- Tardelliana - Jean Charnaux/Marcus Tardelli
- Prelúdio da Suíte BWV 998 de Johann Sebastian Bach - Transcrição de Marcus Tardelli
- Fuga da Suíte BWV 998 de Johann Sebastian Bach - Transcrição de Marcus Tardelli

A filmagem foi efetuada por Matheus Sousa e Gabriel Paz, em duas câmeras, uma *Canon*, modelo 80D e outra *Sony*, modelo A6000. A captação de áudio foi feita por Antônio Grosso, com um gravador *Zoom H4n*, através do uso dos microfones *Shure SM57* e *Newmann KM184*.

O violão utilizado foi um *Paul Fisher*. Esse instrumento foi construído em meados dos anos 70 pelo luthier inglês. O encoarimento foi a mistura das cordas Augustine Regals, nas primas (tensão alta) e D'Addario Pro Arte Hard Tension, nos bordões. O recital contou com um público aproximado de 60 pessoas, entre eles 50 pagantes. Foram realizadas duas sessões, a primeira iniciando às 21h e a segunda às 22:30h. A mixagem dos áudios foi efetuada por Felipe Larrosa Moura, através do programa *Pro Tools 12*. A edição dos vídeos foi realizada pelo próprio proponente, em conjunto com Matheus Sousa, através do programa *Adobe Premiere CC2019*.

### 3.2.2 Montagem dos vídeos a partir das gravações efetuadas no ano de 2017

No ano de 2017 foram realizadas gravações das seguintes peças listadas abaixo, no Albergue Estúdio, pelo técnico de gravação e produtor Marco Vasconcellos:

- Valsa Sombria - Jean Charnaux
- Pânico - Jean Charnaux/Marcus Tardelli
- Último Dia - Jean Charnaux/Marcus Tardelli
- Reprovado - Jean Charnaux
- Estudo para as Crianças - Jean Charnaux

Foram utilizados dois microfones, um do modelo *Royer 121* e outro do modelo *Telefunken AK47*.

O violão utilizado foi o mesmo do recital, modelo *Paul Fisher*.

A montagem dos vídeos foi efetuada a partir da dublagem dessas gravações. O filmmaker foi Matheus Souza, que utilizou a câmera *Canon*, modelo 80D. Nesse processo optou-se por realizar quatro tomadas de cada música para editá-las posteriormente utilizando o software Adobe Premiere.

## 4 CONCLUSÃO

Sabe-se que a aplicabilidade de novas ideias e sua aceitação são questões que demandam tempo até que sejam absorvidas. Tal temporalidade pode percorrer períodos distintos, de anos ou mesmo décadas, quando não mais que isso. Basta lembrarmos que há séculos atrás os pianistas não utilizavam os polegares; o violonista e compositor espanhol Fernando Sor, falecido em 1839, praticamente não aplicava o dedo anelar da mão direita para as suas obras. Hoje, tais práticas nos parecem inimagináveis. As mudanças gestuais e mecânicas são lentas, mas acontecem, basta dizer que desde o final do século passado, o uso do dedo mínimo da mão direita vem aumentando consideravelmente no universo violonístico.

A efetiva aplicação das técnicas estendidas, propostas neste trabalho, pode trazer grandes benefícios para violonistas e compositores. E, em um olhar mais extenso, para toda a literatura violonística que pode ser revisitada a partir delas. Seja nas concepções melódicas, harmônicas, contrapontísticas e polifônicas, ou nas texturas de arranjos, transcrições e nas novas composições. Esses benefícios devem resultar de forma positiva tanto na qualidade artística, quanto na própria *performance*. No universo do jazz, no campo da música de concerto ou na música popular, por exemplo, elas abrem um leque de aplicabilidade inimaginável. Para o repertório violonístico, o acréscimo de novas possibilidades para transcrição amplia e fornece maior liberdade melódica. Aumenta-se as possibilidades de arranjos, com uso de novos elementos harmônicos e abordagens polifônicas. Em suma, o uso dos recursos propostos (polegar e pestana inversa) possibilita, ainda, a aparição de novas linguagens dentro do campo violonístico.

É importante ressaltar, novamente, o papel inédito das técnicas aqui apresentadas e as suas inovações. Seus elementos servem como pegadas no caminho pela busca do ideal musical dos intérpretes. Após anos de trabalho com esse material, pareceu-nos importante que sejam difundidas para o ensino das práticas musicais. Além disso, há ainda o benefício advindo de novas obras, arranjos e transcrições. Resumindo: técnicas estendidas a serviço da arte.

## REFERÊNCIAS

DUDEQUE, Norton. **A História do Violão**. UFPR. Curitiba, 1994.

ISHII, Reiko. **The development of extended piano techniques in twentieth century American Music**. 127f. Tese (Doutorado em Música). Florida State University. Florida, 2005.

PADOVANI, J. Henrique; FERRAZ, Silvio. **Proto-história, Evolução e situação atual das técnicas estendidas na criação musical e na performance**. Revista Música Hodie Vol. 11 Nº.2. 2011.

ROMÃO, Paulo César Veríssimo. **Técnicas Estendidas: Reflexões e aplicações ao violão**. Artigo publicado nos anais do II SIMPOM da UNESP. São Paulo, 2012.

SERRÃO, Ricardo Henrique. **Técnicas estendidas na obra para violão de Edino Krieger**. Artigo publicados nos anais do Festival de Música Contemporânea Brasileira. São Paulo, 2014.

STEFAN, Gilberto de Souza. **O ensino do trêmolo e da scodatura na contemporaneidade**. 77 f. Dissertação (Mestrado em Música) - Escola de Música e Artes Cênicas. Universidade Federal de Goiás. Goiás, 2012.

WIESE, Bartolomeu. **A aplicabilidade do dedo mínimo da mão direita: Radamés Gnattali – Concertino n.2 para violão e orquestra – e repertório selecionado da música brasileira para violão do séculos XX e XXI**. 267 f. Tese (Doutorado em Música). Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro. Centro de Letras e Artes. Rio de Janeiro, 2013.

### Vídeo

Jean Charnaux Solo - Jean Charnaux. Produzido por Jean Charnaux. 55 minutos. Rio de Janeiro: site do PROMUS/UFRJ, 2019.

### Imagem

Disponível em: <<https://pt.depositphotos.com/130325704/stock-photo-jimi-hendrix-wax-figure.html>> Acesso em: 10 jun. 2019.

### Manuscrito

WIESE FILHO, Bartolomeu. A aplicabilidade do dedo mínimo da mão direita: Radamés Gnattali

- Concertino n.2 para violão e orquestra - e repertório selecionado da música brasileira para violão do séculos XX e XXI. 267 f. Tese (Doutorado em Música). Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro. Centro de Letras e Artes. Rio de Janeiro, 2013.

## APÊNDICE – VÍDEO RECITAL



APÊNDICE: O conteúdo do QR Code do *Apêndice – Vídeo Recital* disponível em:  
<<http://promus.musica.ufrj.br/index.php/estrutura-curricular/pesquisas-encerradas/?&pesquisa=36#informacoes-basicas><https://www.youtube.com/watch?v=K19qaoauwCU&feature=youtu.be>>