

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

MARCIO ALEXANDRE DO NASCIMENTO

TÉCNICAS COMPOSICIONAIS E INTERPRETATIVAS EM SEIS OBRAS PARA
VIOLÃO DE MARCUS FERRER

RIO DE JANEIRO

2024

Marcio Alexandre do Nascimento

TÉCNICAS COMPOSICIONAIS E INTERPRETATIVAS EM SEIS OBRAS PARA
VIOLÃO DE MARCUS FERRER

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

Orientador(a): Prof. Dr. Bartolomeu Wiese Filho

Rio de Janeiro

2024

CIP - Catalogação na Publicação

d244t do Nascimento, Márcio Alexandre
TÉCNICAS COMPOSICIONAIS E INTERPRETATIVAS EM SEIS
OBRAS PARA VIOLÃO DE MARCUS FERRER / Márcio
Alexandre do Nascimento. -- Rio de Janeiro, 2024.
39 f.

Orientador: Bartolomeu Wiese Filho.
Dissertação (mestrado) - Universidade Federal do
Rio de Janeiro, Escola de Música, Programa de Pós
Graduação Profissional em Música, 2024.

1. Marcus Ferrer. 2. Violão. 3. Composição. 4.
Interpretação . 5. Técnicas. I. Wiese Filho,
Bartolomeu, orient. II. Título.

Marcio Alexandre do Nascimento

TÉCNICAS COMPOSICIONAIS E INTERPRETATIVAS EM SEIS OBRAS PARA
VIOLÃO DE MARCUS FERRER

Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-graduação Profissional 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 30 de agosto de 2024:

Documento assinado digitalmente
 **BARTOLOMEU WIESE FILHO**
Data: 04/09/2024 17:48:05-0300
Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

Prof. Dr. Bartolomeu Wiese Filho - UFRJ

Documento assinado digitalmente
 **PAULO PEDRASSOLI JUNIOR**
Data: 03/09/2024 13:23:08-0300
Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

Prof. Dr. Paulo Pedrassoli Júnior - UFRJ

Documento assinado digitalmente
 **ADLER DOS SANTOS TATAGIBA**
Data: 03/09/2024 06:56:45-0300
Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

Prof. Dr. Adler dos Santos Tatagiba - IFF

Dedicado ao meu filho, Pedro Ferreira e esposa, Carla Maria, e aos meus irmãos,
Marcia Rosa e Marcos Aurélio.

AGRADECIMENTOS

Agradeço a Deus por toda força no caminho, minha mãe Edna da Conceição Alexandre do Nascimento e ao meu pai Osmar do Nascimento (*in memoriam*) por me inspirarem e incentivarem a ser a minha melhor versão sempre. Aos meus irmãos Marcos Aurélio Alexandre do Nascimento e Marcia Rosa Alexandre do Nascimento pelo apoio e amizade. À minha esposa, Carla Maria Ferreira dos Santos do Nascimento e ao meu filho Pedro Ferreira Alexandre por me fazerem ser cada dia mais uma pessoa melhor.

Aos professores do PROMUS, em especial ao meu orientador o Professor Doutor Bartolomeu Wiese pela amizade, paciência e sempre cuidadosa orientação deste produto. Agradeço ao Professor Doutor Marcus Ferrer, por acompanhar e compartilhar comigo suas ideias e inspirações sobre as obras pesquisadas nesta dissertação.

Ao PROMUS UFRJ dedico especial gratidão por proporcionar momentos de estudo e pesquisa com tão renomados professores e colegas de turma durante a caminhada de produção deste produto.

A todos que contribuíram de alguma forma na minha trajetória e formação musical.

*“Depois do silêncio, aquilo que mais aproximadamente
exprime o inexprimível é a música”*

Aldous Huxley

RESUMO

O produto "Técnicas Composicionais e Interpretativas em Seis Obras para Violão de Marcus Ferrer" busca explorar a sonoridade, técnicas e recursos idiomáticos nas composições de Ferrer, analisando estilos e influências em obras específicas como *Arabesque*, *Cadência do Concerto para Violão e Orquestra de Cordas*, "*Choro em Gm*", *Fantasia Catirina*, *Garoa* e *Prelúdio Meditativo*. A seleção das peças se baseou em uma listagem fornecida pelo compositor, priorizando a diversidade de recursos composicionais e idiomáticos. O produto inclui a criação de um caderno de partituras, breve biografia do compositor, contextualização das obras, técnicas estendidas e propostas de digitação e dinâmicas interpretativas, além da produção audiovisual das peças. A pesquisa qualitativa envolve levantamentos de informações e entrevistas com Ferrer, situando o estudo no contexto empírico, e utiliza a abordagem de estudo de caso, composta por fases exploratórias, sistematizações de dados e análises. O produto destaca a relação entre música e imagem nas obras do compositor, e explora a utilização de técnicas estendidas, como o uso do dedo mínimo da mão direita, assim como *campanellas*, harmônicos e variedade de ritmos, ampliando as possibilidades de execução no violão, cuja versatilidade se descanta pela capacidade de transitar e dialogar entre diversas formas musicais distintas, como, por exemplo, as peças *Garoa* e *Choro em Sol Menor*, ou *Prelúdio Meditativo* e *Fantasia Catirina*. Tais diferenças evidenciam a amplitude das composições de Ferrer e sua capacidade criativa através do violão.

Palavras-chave: Marcus Ferrer; Violão; Composição; Interpretação; Técnicas.

ABSTRACT

The product 'Compositional and Interpretative Techniques in Six Guitar Works by Marcus Ferrer' seeks to explore the sonority, techniques, and idiomatic resources in Ferrer's compositions, analyzing styles and influences in specific works such as *Arabesque*, *Cadência do Concerto para Violão e Orquestra de Cordas*, *Choro in G minor*, *Fantasia Catirina*, *Garoa*, and *Prelúdio Meditativo*. The selection of pieces was based on a list provided by the composer, prioritizing diversity in compositional and idiomatic resources. The product includes the creation of a sheet music collection, a brief biography of the composer, contextualization of the works, extended techniques, and suggestions for fingerings and interpretative dynamics, as well as audiovisual production of the pieces. The qualitative research involves information gathering and interviews with Ferrer, placing the study in an empirical context and using a case study approach, consisting of exploratory phases, data systematization, and analysis. The product highlights the relationship between music and image in the composer's works and explores the use of extended techniques, such as the use of the right-hand pinky finger, as well as *campanellas*, harmonics, and rhythmic variety, expanding performance possibilities on the guitar. This versatility stands out through the instrument's capacity to transition and engage with distinct musical forms, as seen in works like *Garoa* and *Choro in G minor*, or *Prelúdio Meditativo* and *Fantasia Catirina*. These contrasts underscore the breadth of Ferrer's compositions and his creative potential through the guitar.

Keywords: Marcus Ferrer. Guitar Acoustic. Composition. Interpretation. Techniques.

LISTA DE EXEMPLOS

Exemplo 1: A partir do sétimo compasso verifica-se movimento que se repete por oito compassos criando um efeito sonoro.....	19
Exemplo 2: Compassos que se repetem com elementos de cordas soltas e presas criando um efeito cíclico de campanella.....	21
Exemplo 3: Compassos com repetições das células rítmicas e ritornellos constantes.....	22
Exemplo 4: Retoma a ideia dos compassos com ritornelo.....	23
Exemplo 5: Prelúdio Meditativo, compassos 01 ao 10.....	23
Exemplo 6: Utilização de técnica estendida, no uso do dedo 5 (MD), a partir do terceiro tempo do compasso em acorde aberto....	26
Exemplo 7: Utilização de técnica estendida, no uso do dedo 5 (MD), nos blocos de acordes..	26
Exemplo 8: Arpejo sugerido para esse compassos é: pimaciaicami.....	26
Exemplo 9: Arpejo sugerido para esse compassos é: pimaciaicami.....	26
Exemplo 10: Bloco de acordes e utilização do dedo 5 da MD (Fonte: Marcus Ferrer, Cadência, compassos 1 e 3).....	27
Exemplo 11: Campanella.....;	29
Exemplo12: Campanella..... Erro! Indicador não definido.	29
Exemplo 13: Campanella.....	30
Exemplo 14: Campanella.....	30
Exemplo 15: Harmônicos.....	32
Exemplo 16: Escalas e arpejos.....	32
Exemplo 17: Escalas e arpejos.....	33

LISTA DE SÍMBOLOS

Mão direita

p = polegar

i = indicador

m = médio

a = anelar

c = mínimo

H = harmônico

MD = mão direita

Mão esquerda

1 = indicador

2 = médio

3 = anelar

4 = mínimo

MH = mão esquerda

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	14
1	TÉCNICAS COMPOSICIONAIS NAS OBRAS DE MARCUS FERRER...18
1.1	UMA BREVE INTRODUÇÃO SOBRE PAISAGEM SONORA..... 18
1.1.1	Paisagem sonora e as composições para violão de Marcus Ferrer20
1.2	TÉCNICAS ESTENDIDAS24
1.3	CAMPANELLA28
2	RELATO DE EXPERIÊNCIA.....30
2.1	DESENVOLVIMENTO DO PRODUTO30
2.1.1	Caderno de Partituras.....31
2.1.2	A edição do caderno de partituras33
2.2	GRAVAÇÃO E EDIÇÃO DAS OBRAS.....33
2.2.1	Ficha técnica dos equipamentos utilizados na gravação do produto34
3	CONSIDERAÇÕES FINAIS.....34
REFERÊNCIAS	35
APÊNDICE A – ENTREVISTA REALIZADA COM MARCUS FERRER DIA 13 DE DEZEMBRO DE 2023	38

INTRODUÇÃO

O produto *Técnicas Compositivas e Interpretativas em Seis Obras para Violão de Marcus Ferrer* busca explorar sua sonoridade, técnicas e recursos idiomáticos utilizados nas peças para o violão, observando estilos e influências através do estudo das obras, *1. Arabesque, 2. Cadência do Concerto para Violão e Orquestra de Cordas 3. Choro em Gm, 4. Fantasia Catirina 5. Garoa, 6. Prelúdio meditativo.*

As peças foram escolhidas da seguinte maneira: o compositor enviou uma listagem com algumas das obras que julgava importante ou mais adequadas ao produto e realizamos a seleção levando em consideração os elementos diferenciais entre elas de forma que se pudesse abarcar uma maior gama de características e influências compositivas. E, a partir dessas observações, desenvolver um caderno didático de partituras com uma breve biografia do compositor, contextualização das obras e as técnicas utilizadas mais relevantes em cada uma delas, além das propostas de digitação de mão esquerda e direita e dinâmicas interpretativas. A outra dimensão do produto é a produção audiovisual dessas obras através de gravações profissionais.

A motivação inicial surgiu a partir do contato com as obras de Ferrer, cuja linguagem técnica e a versatilidade composicional foram predominantes para a escolha. Das obras selecionadas para o produto, somente duas possuem gravações publicadas (*Garoa* e a *Cadência do Concerto*), as outras quatro, ainda que não sejam inéditas, não possuem gravação oficial.

Ferrer, nascido em 1963 no Rio de Janeiro é Professor (Bacharelado e Mestrado Profissional-PROMUS) da Universidade Federal do Rio de Janeiro - UFRJ. Pós-doutor pela Malmö Academy of Music, Lund University. Doutor em Teoria e Prática da Interpretação pela Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro-UNIRIO. Mestre em Composição pela Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro-UFRJ. Compositor, violonista, violeiro e escultor (Arte Sonora). Fundador e integrante da Orquestra de Cordas Brasileira a O.C.B. Em 1987, fundou, juntamente com Afonso Machado, Rodrigo Lessa, Alexandre De La Pena, Márcilio Lopes, Henrique Cazes, Jayme Vignoli, Marcelo Fortuna, Bartolomeu Wiese, Paulo André Tavares, Luiz Flávio Alcofra, Josimar Gomes Carneiro, Omar Cavalheiro, Beto Cazes e Oscar Bolão, a Orquestra de Cordas Brasileira, com a qual lançou, em 1990, disco homônimo, que incluiu no repertório sua composição “Garoa”. Em 2004, participou, com o grupo Música Antiga da UFF, da gravação do CD “Medieval-Nordeste, cantigas e romances”. Lançou, em 2009, o CD “Viola em Concerto”, contendo composições de Edino Krieger

(“Pontecendo”), Frederico Richter (“Cantos Expressivos”), Roberto Velasco (“Viola Volpi”), Roberto Victorio (“Prelúdio X”), Marcos Branda Lacerda (“Memória do nada”), Marisa Rezende (“Psssssiu!”) e Jorge Antunes (“Casa de Ferrer, viola de pau”), todas feitas especialmente para o CD. Além do Brasil, suas composições têm sido apresentadas nos Estados Unidos, Dinamarca, França, Espanha e em Portugal.

Sua discografia para o violão contempla: solo, 16; duos, 09; trios, 05; quartetos, 02; quintetos, 02; sextetos, 04, além do Concerto para Violão e Orquestra de Cordas que teve sua estreia no Festival Joaquin Rodrigo, na Espanha em 2019 e em novembro de 2023 no III Festival Internacional de Cordofones com a Orquestra Sinfônica da UFRJ.

O violão, instrumento com diversidade de timbres, é utilizado nas composições musicais de Ferrer sempre tendo em vista que, “a sonoridade é um fator que pode diferenciar qualitativamente o violonista no sentido de evidenciar sua característica pessoal” (PIRES, 2006, p.11), e, por tanto, possui conexão direta com o estilo de suas composições e estética musical alinhado à performance de execução:

Este instrumento [violão] conseguiu transpor barreiras e transformar-se em um instrumento polivalente, rico em possibilidades e que, atualmente, pode tocar praticamente qualquer tipo de música, seja solo ou de câmara, popular, erudita ou contemporânea. Tal característica permitiu que ele se disseminasse em todas as camadas sociais e em países com culturas totalmente diferentes. (FERRER, 2010, p.1)

Neste sentido, a verificação de tais características se torna imperativa para o resultado adequado desta pesquisa, pois tais características formam a identidade composicional de Ferrer ao violão. Sobre isso, falam Gonçalves e Pinheiro:

O violão possui inúmeras potencialidades enquanto veículo primordial para a composição. Note-se o significativo número de compositores que usaram os seus recursos e “poética” para fundar “identidades” musicais. A sua capacidade polifônica e considerável variedade de nuances interpretativas levou a que vários vultos da música, entre os quais Hector Berlioz e Andrés Segovia, o apelidassem de “pequena orquestra”. No entanto, esta “pequena orquestra” traz consigo uma série de limitações resultantes da sua construção e mecânica, fato que o distingue, por exemplo, de outros instrumentos mais versáteis como o piano. (GONÇALVES, PINHEIRO, 2021, p.2)

A abordagem metodológica é a qualitativa, tendo como objetivo explorar as obras, através de levantamentos e entrevistas com o compositor. Sua utilização “envolve maior atenção à natureza interpretativa da investigação, situando o estudo no contexto político, social e cultural dos pesquisadores e a reflexão nos relatos que apresentam” (CRESWELL, 2014 p. 50), levando-se em consideração a subjetividade de que toda música, ou quase toda, é constituída, Nascimento (2016) conclui que “o processo é descritivo, indutivo, de observação e

que considera a singularidade do sujeito” (NASCIMENTO, 2016). Quanto aos procedimentos e técnicas de pesquisa, Nascimento (2016) citando Lüdke e André (1999), considera que:

O estudo de caso se assemelha mais a uma abordagem metodológica de pesquisa que a um tipo de procedimento. É composto de três fases: uma exploratória; outra de sistematização de coleta de dados e delimitação do estudo, e a última de análise e interpretação das descobertas. (NASCIMENTO, 2016)

É possível observar que a imagem e o som são fatores intrínsecos às obras de Ferrer, essa relação de música e imagem, composição e memória também está presente em outros compositores violonistas do cenário brasileiro e mundial. Nicanor Teixeira¹ (1928) é um desses expressivos nomes do violão regional que traz como marca essa identidade conectando o homem do agreste que vem para a cidade e traz toda influência cultural incutindo em suas obras as marcas da história. Tal experiência é descrita por Eyler (2016 p. 46) ao relatar uma de suas entrevistas com Nicanor, “no *Cateretê das Farinhas*, segundo o compositor, a primeira parte veio espontaneamente com ‘malandragem’, mas, na segunda, ele se viu ‘tomado’ por complexas reminiscências que o levaram à sua infância”. Nesse caso, a composição se apresenta como imagem e memória arrebatadas pelos sentidos transformados em estruturas musicais, cita Eyler:

A música de Nicanor Teixeira ativa nossos sentidos de modo particular. Parafraseando a epígrafe desta tese, cada um que ouve suas composições pode esquecer o mundo em benefício delas próprias. Esse poder – quando irrompe – se manifesta em nossos corpos ampliando nossos sentidos e percepção. (EYLER, 2016, p. 20)

Ou ainda como Claire Gui afirma:

As primeiras composições da música descritiva, no século XIX, a integração do ‘ruído’ nas composições musicais, a partir dos anos 1920, e então a procura de uma estética do ouvir a paisagem sonora e a criação de músicas espaciais na década de 1960 (por John Cage, Pierre Schaffer e Murray Schafer) contribuiu para várias transformações no fazer musical, porque o espaço, o ambiente e o território se tornaram elementos inerentes no processo de compor música. (GUI, 2007, p. 3)

Estes elementos são inseridos às composições musicais promovendo tais tipificadas e características que são ainda mais realçadas por singularidades próprias do violão, como comenta Sérgio Assad (2014) em uma entrevista ao dizer que, “você pode fazer tantos timbres diferentes... Essa coisa de ser um instrumento meio orquestral. Tem muitas

¹ Natural de Barra do Mendes (BA), nascido em 01/06/1926, é autor de mais de 40 inspiradas peças, Nicanor é um dos raros grandes violonistas da sua geração ainda vivo. A música mais conhecida dele talvez seja "Carioca nº 1". Mas a assinatura musical do compositor baiano abrange grande variedade de estilos. Passa por choro e seresta, a influência da música clássica e o universo do Nordeste (ANTUNES; SOARES).

possibilidades, embora seja limitadíssimo (SARAIVA, 2014, p.107). Esses recursos idiomáticos são encontrados nas obras para violão de Ferrer, a questão da rítmica que simula percursões, o *swing* misturado aos blocos de acordes, as polifonias e demais elementos significativos para suas composições.

A digitação de mão direita e esquerda é algo que merece atenção, visto que algumas peças se utilizam de ciclos de repetições fraseológicas, onde as notas em cordas soltas se mesclam às notas em cordas presas (*campanella*²) numa sincronia que deve ser compreendida e pensada nas duas mãos para melhor execução. Assim afirma Pereira sobre as digitações:

Ao longo desses anos de convivência com o violão brasileiro, percebi a variedade de movimentos, tanto de mão direita quanto de mão esquerda, característicos do acompanhamento rítmico-harmônico dos diferentes tipos de canções populares e folclóricas. (PEREIRA, 2006)

Para Wolff:

A escolha da digitação depende de diversos fatores (entre os quais se encontra): a dificuldade técnica da obra, as características individuais do interprete (anatomia das mãos, nível técnico e sonoridade do instrumento), estilo da obra e a interpretação (fraseado, articulação, timbre, etc.). (WOLFF, 2001)

Outra técnica que pode ser aplicada nas obras de Ferrer é a utilização do dedo mínimo da mão direita visto que três das sete obras deste produto foram compostas com a pretensão de utilizá-la (*Arabesque*, *Cadência* e *Fantasia Catirina*). Este recurso, também conhecido como uma técnica estendida³ permite ao performer explorar ainda mais as várias possibilidades de execução do violão. Mesmo que este assunto gere controvérsias entre violonistas e demais músicos sobre ser ou não uma técnica estendida, utilizaremos neste produto como sendo, pois “toda prática instrumental sempre implicou em técnicas estendidas, resultantes da própria experimentação musical com recursos instrumentais e vocais” (FERRAZ; PADOVANI, 2011, p.12). Tais experimentações serão analisadas com o objetivo de “demonstrar esta associação entre a técnica instrumental e sua extensão por necessidades expressivas” (FERRAZ;

² *Campanella* é o nome dado a um efeito típico dos instrumentos de corda dedilhada que consiste na execução de cada nota de uma passagem melódica, geralmente escalar, em uma corda diferente, assim criando um efeito de sinos, o que permite que cada uma dessas notas tenha sua ressonância aumentada e se sobreponha às outras notas da passagem (CARDOSO, 2014, p. 29).

³ Tradicionalmente associada às técnicas de performance instrumental, a expressão “técnica estendida” se tornou comum no meio musical a partir da segunda metade do século XX, referindo-se aos modos de tocar um instrumento ou utilizar a voz que fogem aos padrões estabelecidos principalmente no período clássico-romântico [...] Nesta acepção, pode-se dizer que o termo *técnica estendida* equivale a *técnica não-usual*: maneira de tocar ou cantar que explora possibilidades instrumentais, gestuais e sonoras pouco utilizadas em determinado contexto histórico, estético e cultural (FERRAZ; PADOVANI, 2011, p.11).

PADOVANI, 2011, p.12). Nesse ponto temos um limitador, pois entender e nomear o que é e o que não é da tradição do instrumento, é tarefa árdua e complexa, uma vez que é da natureza da própria tradição ser inventada (HOBSBAWM, 1997), daí a importância de compreender que as “técnicas estendidas envolvem a utilização de recursos instrumentais e vocais incomuns em um contexto histórico, estético e cultural” (FERRAZ; PADOVANI, 2011, p.11), mas que servem muito mais a um meio do que ao fim em si.

1 TÉCNICAS COMPOSICIONAIS NAS OBRAS DE MARCUS FERRER

1.1 UMA BREVE INTRODUÇÃO SOBRE PAISAGEM SONORA

A paisagem sonora é a construção que determinado som ou combinação de sons provoca no cérebro, levando-o a estabelecer conexões entre esses sons e imagens. No contexto da música, encontramos composições elaboradas com o propósito específico de evocar imagens mentais, como as trilhas sonoras de filmes, séries e novelas. A pesquisa do professor canadense Murray Schafer foi fundamental para popularizar esse conceito na educação musical. Schafer conduziu uma série de estudos observando a percepção dos sons por estudantes em diferentes ambientes sociais. Ele argumenta que a paisagem sonora é qualquer parte do ambiente sonoro vista como objeto de estudo. O termo pode referir-se a ambientes reais ou a construções abstratas, como composições musicais (SCHAFER, 2001, p. 366). Conforme Torres e Kozel (2010, p. 125) afirmam, "uma paisagem não deve ser analisada apenas do ponto de vista visual; essa capacidade humana sozinha não seria suficiente para capturar e explicar todos os elementos contidos em uma paisagem", e assim comenta Berque (2004):

De fato, o que está em causa não é somente a visão, mas todos os sentidos; não somente a percepção, mas todos os modos de relação do indivíduo com o mundo; enfim, não é somente o indivíduo, mas tudo aquilo pelo qual a sociedade o condiciona e o supera, isto é, ela situa os indivíduos no seio de uma cultura, dando com isso um sentido à sua relação com o mundo (sentido que, naturalmente, nunca é exatamente o mesmo para cada indivíduo). (BERQUE, 2004, p. 87)

A ideia de que uma paisagem pode marcar a lembrança de um lugar ou de um acontecimento, ou ainda, vincular lugares e acontecimentos evidenciando, na afirmação de Stanley Waterman (2006, p. 1), que os sentidos da audição e do olfato são capazes de evocar memórias e imagens mais poderosas do que as coisas que vemos, e seus usos seletivos permitem a produção de imagens mais robustas. Daí a experiência da cognição musical construída a partir desses elementos ter um valor emocional e afetivo forte e, normalmente, gerar memórias e lembranças que ultrapassam o aspecto racional, lógico ou cronológico, vinculando música,

experiência afetiva e memória, criando vínculos consistentes e duradouros entre estes elementos. Para Carney (2007, p.132), as experiências de vida das pessoas demonstram que:

Nosso lugar de nascimento deixa uma marca que de termina a maneira como percebemos outros lugares. A música contribui para recordações de experiências do lugar doméstico, tais como tocar música com parentes em uma reunião de família, entoar cânticos de Natal durante as Festas ou praticar um instrumento, como as lições de piano recebidas quando criança. (CARNEY, 2007, p. 132)

Propor oportunidades de escuta e de amadurecimento dessa escuta podem propiciar uma melhor compreensão do discurso musical e um desenvolvimento cognitivo mais amplo. Ao estudar um determinado repertório, pode-se fazer uma indagação mais objetiva sobre estilo, forma, gênero, questões idiomáticas, etc. ou ainda as questões mais subjetivas e inerentes a qualquer pessoa, mesmo não conhecedora de conceitos musicais, como: o que essa música te faz lembrar? Que imagens vem à sua memória? O que você entende sobre isso? Quais sentimentos essa música te faz ter? As lembranças são boas ou ruins? Elas te deixam alegres ou tristes? São perguntas que podem ser construídas a partir da escuta musical.

“O mundo contemporâneo presencia, assim, uma infinidade de novos sons que diferem em qualidade e intensidade” (TORRES, KOZEL, 2010 p. 127), e estes possuem suas características e particularidades que cada ouvido (pessoa) compreenderá ao seu jeito, de acordo com o seu nível de compreensão sonora, sua percepção, cultura e desenvolvimento sensorial. O que o indivíduo percebe auditivamente não é, senão, uma parcela de todas as possibilidades encontradas na natureza ou produzidas pela sociedade e “todos os sons fazem parte de um campo contínuo de possibilidades, que pertence ao domínio compreensivo da música” (SCHAFER 2001, p.20). A partir do ponto interpretativo subjetivo, a percepção e internalização musical toma um aspecto social e cultural onde, “o som culturalmente organizado pelo homem” (BLACKING, 1973 *apud* PINTO, 2001, p. 224), se ressignifica a partir das experiências individuais e coletivas daquele determinado grupo. Isso quer dizer que as paisagens sonoras encontradas no dia a dia refletem um lugar e lhe constitui identidade atribuindo um tempo e espaço na existência humana, conforme afirma Torres e Kozel,

Todo som (falas, ruídos, músicas, etc.) e todo cheiro (perfumes, plantas, esgotos, etc.) têm uma origem que está diretamente relacionada ao lugar. Nossas percepções e nossos olhares perpassam nossas experiências e vivências em diferentes tipos de espaços. (TORRES, KOZEL, 2010 p. 125)

1.1.1 Paisagem sonora e as composições para violão de Marcus Ferrer

O violão, instrumento multifuncional pelo qual nomes representativos da música fizeram uso em suas composições, do popular ao erudito, do regional ao urbano e o elevaram a um nível cada vez mais alto de tocabilidade e técnica que encontrou, “desde o início do século XX indícios da criação de uma maneira brasileira de tocar e compor para o instrumento” (THOMAZ, 2014, p. 3) e essa forma “*abrasileirada*” de se fazer música no violão possui inúmeras referências que ajudaram e ajudam a elevar ainda mais a qualidade criativa, mesmo que se diferenciem mais ou menos no modo de compor e no uso do instrumento.

Essas obras constroem no imaginário dos seus ouvintes a capacidade de visualizar, através dos sons, ambientes e lugares, além de trazer, pela memória musical impactada por essa paisagem, “qualquer som para o qual a atenção é particularmente direcionada” (SCHAFER, 2001, p.368), dando à imaginação liberdade de viajar por diversos ambientes que dialoguem com essa sonoridade e com tais imagens, podendo ser a literatura, artes plásticas, arquitetura ou o teatro. A partir dessa observação, vemos no exemplo 1 como a técnica composicional pode ser utilizada para construir paisagens sonoras.

Na obra *Arabesque*, a utilização de recursos sonoros como longos arpejos em desenhos de acordes abertos com a repetição do mesmo acorde por vários compassos, favorece a percepção de continuidade e circularidade, ajudando a internalizar e construir imagens ligadas a estes sons. Este efeito pode ser observado nos compassos 7 a 26, onde dois acordes se alternam durante 16 compassos.

The musical score for Example 1 is presented in three systems. The first system (measures 5-6) shows a sequence of chords with fingerings (3, 4, 1, 2, 3, 4, 2). The second system (measures 7-10) shows a repeating pattern of two chords, each held for two measures, with fingerings (2, 3, 0, 4) and (0, 4, 0, 3). The third system (measures 11-14) continues this pattern. The score is marked 'Allegro' and includes a dynamic marking 'p' and a fermata over the final chord.

Exemplo 1: A partir do sétimo compasso verifica-se movimento que se repete por oito compassos criando um efeito sonoro (Fonte: Marcus Ferrer, *Arabesque*, compassos 5 a 22).

Dependendo da interpretação, ou seja, da velocidade de execução, do timbre extraído e das dinâmicas, essa sensação sonora poderá mudar, ampliando ou reduzindo as expectativas do ouvinte, mudando a referência de imagem ou reforçando-a. Neste ponto, percebe-se que não depende apenas da peça, mas também do intérprete. Carney afirma que:

No estudo da música como um meio, devem ser levados em consideração o mensageiro e o mecanismo desse meio, isto é, os compositores, arranjadores, músicos, instrumentos, engenheiros de som, equipamento de gravação e estúdios de gravação. Por exemplo, os antecedentes culturais do compositor, suas percepções e conhecimento do lugar, bem como suas intenções, podem influenciar a natureza do lugar representado. (CARNEY, 2007, p.144)

Durante a peça esse mote é retomado em alternância com novos elementos como observamos no exemplo 2. O compasso 49 é exatamente igual ao 5, porem antes da repetição do 52, é introduzido um novo componente musical. Ele aparece nos compassos 51, 54, 60 e 62 como um elemento de conexão entre as repetições. Sua rítmica é propositalmente diferente de modo a evidenciar uma quebra intencional no movimento do arpejo realizado antes e depois desse compasso. No compasso 56 a ideia de ruptura com o arpejo se mantém, porém, com notas diferentes das executadas anteriormente com a mesma célula rítmica. Essa novidade também produz uma mudança da paisagem inicial, ou seja, a paisagem muda conforme o discurso musical e vai evoluindo. O mesmo ocorre no compasso 59 que é uma variação do compasso 49, porém, com a rítmica do compasso 55.

Allegro

Exemplo 2: Compassos que se repetem com elementos de cordas soltas e presas criando um efeito cíclico de *campanella*⁴ (Fonte: Marcus Ferrer, *Arabesque*, compassos 49 ao 65).

Trata-se de uma quebra na construção sonora e imagética com o objetivo de inserir uma informação que não altere as já existentes, mas lhes atribua um novo sentido ou ainda, amplie a paisagem inicial. Tais variações vão propondo uma evolução sistemática no discurso musical que, no que lhe concerne, vai sugerindo o mesmo no sentido da paisagem sonora.

Por outro lado, a segunda peça *Garoa* (exemplo 3) possui uma estrutura diferente de *Arabesque*. Ao observar a partitura, já é possível constatar esse contraste. Isso quer dizer que o campo sonoro alcançado por elas, também será distinto. Ainda assim paisagem sonora será naturalmente possibilitada por essa nova forma de disposição da música que se utiliza de recursos composicionais bem diferenciados da anterior.

A partitura de *Garoa* apresenta, nos compassos 1 e 2, *ritornello* ao final de cada um retomando a repetição nos compassos 3 e 4, neste caso os dois compassos formam uma única frase. Essa repetição e as demais técnicas (*campanella* e arpejos) composicionais aplicadas na música promovem uma sonoridade que ajuda na construção de uma imagem ou paisagem.



Exemplo 3: Compassos com repetições das células rítmicas e *ritornellos* constantes (Fonte: Marcus Ferrer, *Garoa*, compassos 1 ao 4).

A partir do compasso 21 até o 31 (exemplo 4), a ideia inicial é retomada, trazendo novamente o discurso dos primeiros compassos da peça, inclusive as repetições dos compassos 21 ao 24 que seguem a mesma estrutura dos compassos 1 ao 4, o que fortalece e expande a possibilidade de uma paisagem. Ritmicamente, os elementos também são os mesmos.

⁴ No caso de uma corda solta fazer parte de uma linha melódica, esta nota é atacada pela mão direita com um toque tal que o timbre desta nota irá remeter e se fundir em uniformidade com o restante da linha melódica. Esta técnica contrasta com a exuberância de timbres em uma mesma linha melódica típica dos instrumentos barrocos, na mistura de cordas pressionadas com cordas soltas em diferentes ordens, com diferentes dobramentos de oitava e diferentes materiais para a mesma ordem. (CARDOZO, 2014, p. 29)

Exemplo 4: Retoma a ideia dos compassos com *ritornello* (Fonte: Marcus Ferrer, *Garoa*, compassos 21 ao 31).

Os compassos 21 ao 23 apresentam uma constante nas notas si e mi alternadas entre cordas soltas e presas, ou seja, a *campanella*. Esta opção “permite que o intérprete execute passagens com certo grau de conforto”. (SCARDUELLI, 2007, p. 228). Os compassos 24 a 26 apresentam um novo elemento na textura da peça, em sua construção sonora. Ritmicamente ainda são as mesmas células, o que permite uma continuidade do discurso musical. Estes elementos corroboram a ideia de paisagem sonora onde as aplicações técnicas convergem construindo um espaço criativo e imaginativo favorável.

A obra *Prelúdio meditativo* apresenta uma dinâmica diferente com relação as duas anteriores. Ela apresenta andamento mais lento e figuras musicais mais longas, causando uma sensação de pouco movimento e estagnação conforme vemos no exemplo 5. A movimentação na música não acontece pela dinâmica e sim pela mudança de figuras musicais (compassos 5 e 9), onde, em alguns momentos, as semínimas se intercalam com as colcheias, criando uma percepção de aceleração. Sua complexidade está exatamente neste caráter interpretativo. Acelerar a peça comprometeria a ideia de imagem proposta pelo compositor.

Exemplo 5: Fonte: Marcus Ferrer, *Prelúdio Meditativo*, compassos 01 ao 10).

1.2 TÉCNICAS ESTENDIDAS

As técnicas estendidas são recursos que permitem explorar de forma diferenciada as possibilidades de execução do instrumento, seja para obter sonoridades não convencionais, ainda que delimitar o que seria ou não convencional pareça tarefa árdua, seja por questões de performance ou anatômicas. As técnicas estendidas colaboram com as características de determinada ideia interpretativa cuja execução poderá ser facilitada, ou pelo menos, mais fluida com a utilização daqueles meios que estão “fortemente associados à própria evolução dos instrumentos musicais e às experimentações em torno de seu manuseio” (FERRAZ; PADOVANI, 2011, p.11). Ainda que tais técnicas estendidas sejam pouco difundidas entre os violonistas e escassos os tratados referentes ao assunto para o violão, assunto este que não se pretende aprofundar aqui pela delimitação temática, “evidentemente, toda prática instrumental sempre implicou em técnicas estendidas, resultantes da própria experimentação musical com recursos instrumentais e vocais” (FERRAZ; PADOVANI, 2011, p.12).

Uma execução virtuosa sempre terá como base a busca por melhores caminhos para as resoluções técnicas, mesmo que estas não sejam tão convencionais ou unanimidades. No violão, essa busca passará por encontrar soluções aplicáveis às mãos esquerda e direita, tendo em vista circunstâncias como: a anatomia das mãos, habilidades do executante e as próprias possibilidades oferecidas pelo instrumento, ou seja, a melhor solução musical possível. Bartolomeu Wiese (2013), fala sobre isso citando Lucia Barrenechea⁵ (2003):

A técnica está entre os aspectos envolvidos na atividade da performance musical, muitas vezes interrelacionada a outros de igual importância. Por tais características, as pesquisas na área exigem, lembra Lúcia Barrenechea, metodologias e sistematizações específicas capazes de fazer dialogar diferentes áreas dos saberes envolvidos (BARRENECHEA, 2003, p. 114). Ao investigar as possibilidades técnicas de aplicabilidade do 5 da MD busca-se, como destacou a pesquisadora, produzir conhecimento que auxiliará o *performer* em sua prática; e mais que isso, demonstrar sua viabilidade. (WIESE, 2013, p. 23)

A prática musical e a experiência empírica são critérios importantes para a concepção e execução deste produto, seguindo as partituras como material referencial e as entrevistas com o compositor para dirimir dúvidas e verificar hipóteses a cerca dos objetivos sonoros de cada peça. Todavia, é necessário considerar também que o violão tem inúmeras possibilidades e resultados variáveis para uma mesma obra, sem excluir que exista, na

⁵ Concertista brasileira. Doutora em Piano e Pedagogia do piano pela Universidade de Iowa e Mestre pela Universidade de Boston, EUA, além de professora do Programa de Pós-Graduação em Música do Centro de Letras e Artes da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro.

concepção do compositor, uma preferência por um jeito ou outro na performance interpretativa, e sem, todavia, delimitar o certo ou errado qualquer outro modo de execução da mesma obra. Ainda assim, “é a busca de uma reflexão, que chegue às precondições inerentes à obra, que resulta na habilidade de se diferenciar o que é ‘correto’ e o que é ‘falso’ (WIESE, 2013, p. 44)” ou simplesmente, menos adequado.

A qualidade sonora pretendida dependerá das técnicas utilizadas e das habilidades do instrumentista, do tempo dedicado ao estudo e da sonoridade própria do instrumento, como madeiras e cordas, ou seja, de uma gama de elementos que contextualizarão o resultado pretendido, além disso, Oliveira, Afonso e Costa, citando Abel Carlevaro⁶ dizem:

Carlevaro destaca que para uma boa qualidade sonora é preciso dominar: as cinco formas de ataque [1.toque livre; 2.toque por fixação da última falange; 3.toque utilizando a articulação entre o dedo e a mão; 4.toque por fixação dos dedos e participação da munheca e braço; 5. toque por tímbrica, fixação da última falange em ângulo]; ter controle da ação muscular; ter um bom formato e polimento da unha; saber extrair do violão seus diversos matizes e timbres; e utilizar os recursos da fixação. (OLIVEIRA, AFONSO, COSTA, 2008, p. 5)

É importante citar que, dentre as seis obras do produto em questão, três possuem sugestões de utilização do dedo mínimo da mão direita (*Arabesque*, *Cadência* e *Fantasia Catirina*), pois essas obras foram compostas com esse propósito, conforme afirma Marcus de Araújo Ferrer:

O violonista Bartholomeu Wiese estava preparando repertório com obras que utilizassem os cinco dedos da mão direita e me perguntou se teria alguma obra nestas características. Não tinha, e resolvi compor. Ela [*Arabesque*] foi a primeira que fiz utilizando esta técnica. Pensei em duas ideias básicas: uma peça com característica de prelúdio arpejado (como o BWV999 em Dm); e um movimento de arpejo de mão direita que cobrisse todas as seis cordas. (FERRER, 2023 p.1)

Essas indicações sobre o uso do dedo mínimo da mão direita, no que se refere às peças para violão de Marcus Ferrer, demonstram esta “associação entre a técnica instrumental e sua extensão por necessidades expressivas” (FERRAZ; PADOVANI, 2011, p.12), como no exemplo 6, onde se procura dar maior fluidez aos blocos de acordes de cinco sons sem a necessidade de que o polegar toque duas cordas simultaneamente, principalmente porque em alguns casos o salto que terá que dar poderá comprometer a execução, como acontece no acorde formado no quarto tempo do exemplo 6.

⁶ Violonista uruguaio, professor e autor de métodos de violão.

Na *Cadência*, logo no primeiro bloco de acordes no primeiro compasso, é possível utilizar o dedo mínimo da mão direita, conforme o exemplo 10.



Exemplo 10: Bloco de acordes e utilização do dedo mínimo da mão direita (Fonte: Marcus Ferrer, *Cadência*, compassos 1 e 3).

Em suma, quando observamos um acorde com cinco notas sendo arpejado ou tocado em plaque, é possível a utilização do dedo mínimo da mão direita ao invés de dobrar o polegar ou outro dedo. Esta possibilidade figura em uma alternativa que pode trazer mais conforto e fluidez.

Como técnica estendida, o uso do dedo mínimo da mão direita se torna uma possibilidade que estará condicionada ao domínio do executante sobre a técnica, visto que, “constata-se que a inclusão do dedo mínimo da mão direita não se consolidou na prática musical canônica violonística” (WIESE, 2013, p. 30) e por não ser convencional, muitos músicos não possuem a habilidade necessária para utilizar o dedo mínimo deixando-o inabilitado ou simplesmente esquecido, seja porque a escola violonística que segue não possui essa práxis ou por processos culturais vigentes à época. Cita Wiese:

Muitas vezes a técnica violonística está tão arraigada num intérprete que este, por sua vez, acaba não enxergando ou vislumbrando outras possibilidades sonoras e técnicas além daquelas já assimiladas, ou seja, a técnica tradicional que é circulante dentro de um campo erudito. (WIESE, 2013, p. 45)

O treino regular com estudos que promovam a utilização do dedo mínimo da mão direita será essencial para o bom desenvolvimento. Wiese (2013, p. 112) sugere os métodos de

Charles Postlewate⁷ e Domingo Prat⁸ para aquisição de uma técnica apurada associados ao treino diário.

1.3 CAMPANELLA

A *campanella*⁹ possui uma abordagem interpretativa que busca criar sonoridade fluida e lírica aludindo à qualidade ressonante e translúcida que se pretende alcançar na execução musical como um efeito de flutuação sonora, onde as notas se entrelaçam e se sobrepõem, conferindo uma sensação de leveza e brilho à execução. Ferramenta essencial para a criação de atmosferas delicadas e evocativas na música de concerto.

A digitação de mão direita e esquerda merece atenção, visto que algumas peças se utilizam de ciclos de repetição fraseológica, nas quais as notas em cordas soltas se mesclam às notas em cordas presas numa sincronia que deve ser compreendida e pensada nas duas mãos para melhor execução. Conforme Cardoso (2014, p. 29), “em primeiro lugar, observa-se que em uma transcrição comum, grande parte da adaptação para exequibilidade do texto musical cabe à digitação”. A *Campanella* está presente como recurso composicional e técnico em algumas das obras estudadas, como *Arabesque* e *Garoa*, e, por isso, é objeto de contextualização por se tratar de técnica intrinsecamente ligada à sua forma composicional. Os dobramentos de notas, assim como a utilização de condução melódica, ainda que “pareça ser menos comum ao violão, que é um instrumento vinculado tecnicamente aos parâmetros clássico-românticos, cuja tradição prima pela linearidade e manutenção do timbre de melodias”

⁷ Charles Postlewate começou a estudar guitarra aos 12 anos com Lloyd Hazelbaker, ele estudou jazz com Bob Brown e tocou guitarra elétrica em bandas de jazz nas áreas de Flint e Detroit. Estudou música na Wayne State University, em Detroit, Michigan. Especialista em teoria/composição que mudou para a performance de violão clássico e recebeu os primeiros graus de Bacharel e Mestre em Música (1969 e 1973) em performance de violão na história da escola, estudando com Joseph Fava. Seus estudos adicionais sobre guitarra clássica incluem apresentações de masterclass para Michael Lorimer e Oscar Ghiglia, bem como aulas particulares ocasionais com Lorimer. Ele já se apresentou solo, música de câmara e concertos com orquestra em concertos nos Estados Unidos, Canadá, México, Peru e Caribe, enquanto suas gravações para o selo Prism trouxeram aclamação crítica da Associated Press, National Public Radio e publicações de guitarra nos Estados Unidos, Inglaterra e Alemanha. Seu último CD, HOMENAGEM A VILLA-LOBOS, é resultado de um projeto de pesquisa de 16 anos para incorporar o dedo mínimo à técnica da mão direita do violão clássico (POSTLEWATE, 2001).

⁸ Domingo Prat, nascido em Barcelona, Espanha, mudou-se para a Argentina em 1904, onde passou as quatro décadas restantes de sua vida. Aluno de Francisco Tárrega (1852-1909) e contemporâneo de Andrés Segovia (1893-1987), Prat foi um dos primeiros violonistas a defender tocar com os cinco dedos da mão direita (arrancando). Foi também editor do Diccionario de guitarristas (Romero & Fernandez, 1934) (DIGITALCOLLECTIONS LIBRARY APPSTATE).

⁹ *Campanella* é o nome dado a um efeito típico dos instrumentos de corda dedilhada que consiste na execução de cada nota de uma passagem melódica, geralmente escalar, em uma corda diferente, assim criando um efeito de sinos, o que permite que cada uma dessas notas tenha sua ressonância aumentada e se sobreponha às outras notas da passagem (CARDOZO, 2014, p. 29).

(CARDOSO, 2014, p. 29), será fator relevante para compreender aquela proposta de sonoridade do compositor.

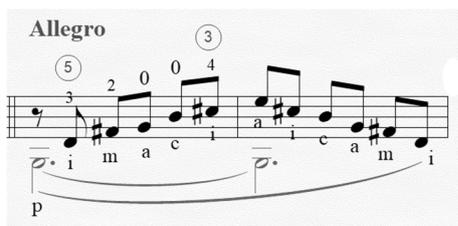
Enquanto no modelo tradicionalmente difundido, se tem a opção e preferência por desenvolver a linha melódica através de uma única corda, no caso da campanella, ela será executada em diversas, alternando-as de forma mais vertical do que horizontal, conforme Cardoso:

No caso de uma corda solta fazer parte de uma linha melódica, esta nota é atacada pela mão direita com um toque tal que o timbre desta nota irá remeter e se fundir em uniformidade com o restante da linha melódica. Esta técnica contrasta com a exuberância de timbres em uma mesma linha melódica típica dos instrumentos barrocos, na mistura de cordas pressionadas com cordas soltas em diferentes ordens, com diferentes dobramentos de oitavas e diferentes materiais para a mesma ordem. (CARDOSO, 2014, p. 29)

Em *Arabesque* (exemplo 11 e 12) a campanella é sugerida com frequência e faz parte da característica sonora da peça.



Exemplo 11: *Campanella* (Fonte: Marcus Ferrer, *Arabesque*, compassos 1 ao 4).



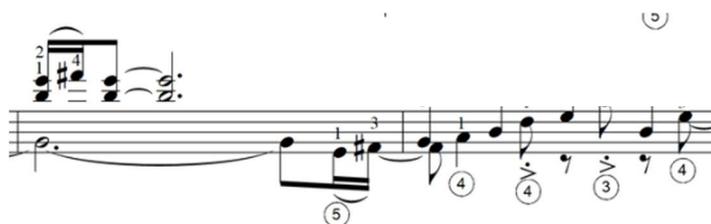
Exemplo 12: *Campanella* (Fonte: Marcus Ferrer, *Arabesque*, compasso 7 e 8).

Algo similar acontece no exemplo 13, compasso 105 de *Arabesque*. Neste compasso tem a indicação de *a tempo* o que faz com que os sons se sobreponham com maior intensidade.



Exemplo 13: *Campanella* (Fonte: Marcus Ferrer, *Arabesque*, compasso 105).

No exemplo 14, os compassos 87 e 88 apresentam a mesma ideia dos exemplos 10, 11 e 12.



Exemplo 14: *Campanella* (Fonte: Marcus Ferrer, *Arabesque*, compasso 87 e 88).

Ao longo dos séculos, compositores e intérpretes têm explorado a *campanella* como recurso sonoro para criar obras de grande beleza e profundidade emocional. Desde os primórdios da música renascentista até as composições virtuosísticas do período romântico, ela tem desempenhado um papel significativo na evolução da linguagem musical, enriquecendo o repertório propondo novas possibilidades. Nas obras de Ferrer, em que tal recurso se apresenta como indispensável, seu uso faz toda a diferença no resultado sonoro pretendido e esperado, sendo parte intrínseca do caráter das obras.

2 RELATO DE EXPERIÊNCIA

2.1 DESENVOLVIMENTO DO PRODUTO

O produto proposto se desdobra em duas partes. A primeira é a elaboração de um caderno de partituras com as seis obras selecionadas do compositor Marcus Ferrer, contendo uma apresentação contextual da obra elaborada pelo próprio compositor, uma tabela com observações técnicas e a peça com digitações e dinâmicas sugeridas. A segunda parte é a gravação audiovisual de cada uma das obras do caderno de partituras.

2.1.1 Caderno de Partituras

Segue link e QR Code para o caderno de partituras:

https://www.canva.com/design/DAFjXY_xfGk/nfObmRjzBICxbFTxpvCo8A/view?utm_content=DAFjXY_xfGk&utm_campaign=designshare&utm_medium=link&utm_source=editor

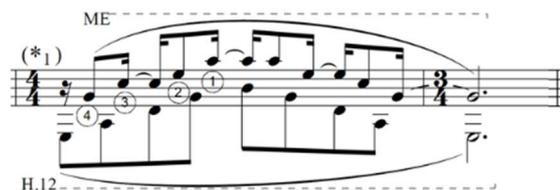
Ou acesse pelo QR Code



O caderno de partituras é composto pelas seguintes obras: *1. Arabesque*, *2. Cadência do Concerto para Violão e Conjunto de Cordas Dedilhadas*, *3. Choro em Gm*, *4. Fantasia Catirina*, *5. Garoa*, *6. Prelúdio meditativo*. Ele foi desenvolvido em parceria com o compositor que forneceu informações indispensáveis sobre cada uma das obras para a execução e familiarização das mesmas. Seguindo a devida ordem (ordem alfabética), desenvolvemos o conteúdo do caderno dando ênfase aos elementos de dinâmica e digitação das peças e seu caráter interpretativo. De forma alguma o intuito é de normatizar ou padronizar a execução das obras, mas de entender como o compositor pensou cada uma delas, seus elementos mais significativos e técnicos, pois cada técnica contribui para uma performance mais virtuosa, como afirma Ray:

Desta forma, não se pode pensar somente em técnica apenas como ‘etapas a serem cumpridas’ mas sim em relações interativas entre domínio da técnica, conhecimento de estilo e estética, condição emocional, capacidade de raciocínio, capacidade de expressão e condição física do executante, que geram avanço progressivo da qualidade da execução de determinado repertório. (RAY, 2015, p.33)

Cada obra exige uma técnica ou algumas técnicas específicas que lhe será favorável e adequada, ou seja, a técnica será elemento intrínseco para execução das obras, como as já citadas anteriormente. Mas para aprofundarmos a importância, daremos outros exemplos. Vejamos a peça *Arabesque* nos compassos 71 e 72 (exemplo 15) onde se utiliza harmônicos de duas formas diferentes no mesmo compasso. Se faz necessário que o performer tenha compreensão da técnica e perícia para executá-la de forma a conseguir alcançar o objetivo do discurso musical.



Exemplo 15: Harmônicos (Fonte: Marcus Ferrer, *Arabesque*, compassos 71 e 72).

Aqui temos duas técnicas distintas sendo propostas: uma com a mão esquerda na 5ª casa martelando as cordas de acordo com as notas indicadas e na mão direita a atacando as cordas com os dedos médio ou anular e gerando os harmônicos com o dedo indicador na 12ª casa. Essa informação precisa ser bem compreendida para que o intérprete consiga executar com precisão.

Outra técnica importante apresentada em uma das peças selecionadas é o uso das escalas e arpejos e as digitações, como vemos na *Cadência do Concerto* para violão e orquestra de cordas (exemplo 16):

Exemplo 16: Escalas e arpejos (Fonte: Marcus Ferrer, *Cadência do Concerto*, compassos 41 a 56).

A digitação deve ser pensada e articulada para dar compreensão ao discurso musical, observando os locais de acentuação dos tempos, mesmo que eles não estejam indicados na partitura original.

Na música *Fantasia Catirina*, outro veremos ou trecho musical em que a digitação fará toda diferença nos compassos 22 ao 25 (exemplo 17):

Exemplo 17: Escalas e arpejos (Fonte: Marcus Ferrer, *Fantasia Catirina*, compassos 21 a 25).

Neste caso, a melodia está na parte superior da pauta sempre em cordas soltas, como indicado na partitura. O desenho do arpejo forma acordes que vão se encadeando um após o outro dentro do discurso musical, neste trecho podemos verificar também, a *campanella*, uma vez que as camadas sonoras vão se sobrepondo umas às outras entre cordas presas e soltas.

2.1.2 A edição do caderno de partituras

A edição do caderno de partituras foi realizada no programa on-line Canvas versão profissional. Foram feitas vídeochamadas, encontros presenciais, trocas de e-mails e formulários com perguntas sobre as obras, além de conversas via aplicativo de mensagem com o compositor e o orientador. Em um dos encontros presenciais, o compositor tocou trechos de algumas obras para demonstrar sua compreensão das músicas.

2.2 GRAVAÇÃO E EDIÇÃO DAS OBRAS

As gravações dos áudios e vídeos, assim como as mixagens, masterizações, edições e renderizações foram realizadas entre os dias 31 de julho e 07 de agosto no estúdio Pride¹⁰ no

¹⁰ Estúdio Pride Studio, Rio de Janeiro, Rua Adolfo Lemos, 189 – Inhoaíba.

Rio de Janeiro. Os dois primeiros dias foram para as gravações de áudio e vídeo e os demais para a produção. A seguir detalhamos os equipamentos utilizados nas gravações

2.2.1 Ficha técnica dos equipamentos utilizados na gravação do produto

Foram utilizadas duas câmeras de gravação, uma estática e outra móvel para as mãos, Sony A7c e Sony A6300. Os microfones utilizados foram condensador AKG P170 e condensador AKG C214. O violão, parte fundamental para a realização do produto, foi um instrumento construído pelo *luthier* espanhol da região de Valência, José Suñer Garcia 2007, com tampo em abeto. As cordas utilizadas no violão foram as D'addario Proarte EJ45, tensão normal.

Abaixo, o link com algumas fotos da produção das gravações no estúdio:

https://www.canva.com/design/DAGNvLfeGpo/jpqYPzlv062nODFh3gmLcQ/watch?utm_content=DAGNvLfeGpo&utm_campaign=designshare&utm_medium=link&utm_source=editor

Ou acesse pelo QR Code



3 CONSIDERAÇÕES FINAIS

O produto "Técnicas Interpretativas e Composicionais nas Obras para Violão de Seis Cordas de Marcus de Araújo Ferrer" proporcionou o estudo do repertório ainda pouco explorado no campo da música violonística contemporânea brasileira, mas de grande abrangência técnica. Também foi oportunizado por esta pesquisa a troca de experiências com o Professor Marcus Ferrer, cuja disponibilidade e solicitude foram ímpares no desenvolvimento de cada etapa.

Através das análises das peças selecionadas, foi possível explorar a sonoridade, o idiomatismo e as influências composicionais presentes em cada uma das obras. Este estudo revelou não apenas a diversidade musical de Ferrer, mas também sua relevância para a expansão do repertório violonístico ao propor peças com ritmos e formas que representam a música e a

cultura brasileira em sua diversidade. Composições como, *Fantasia Catirina* com o *swing* do maracatu, o *Choro em Sol Menor* com a levada do choro carioca e o *Prelúdio Meditativo* com sua forma mais tradicional, evidenciam o leque de possibilidades desse repertório.

O caderno de partituras acompanhado de uma contextualização e da gravação das obras em áudio e vídeo é o resultado prático deste produto. Este material oferece orientações técnicas para sua interpretação, abordando aspectos como digitação das mãos direita e esquerda e dinâmicas interpretativas.

Em suma, o estudo das obras de Marcus de Araújo Ferrer não apenas reforça a importância de sua contribuição para a música contemporânea, mas também destaca o papel do violão como um veículo de expressão artístico multifacetado capaz de se adaptar aos diversos estilos e técnicas, proporcionando uma variada gama de possibilidades em sua execução, traduzindo sons em sentimentos, paisagens e imagens.

Link para as músicas do produto:

https://drive.google.com/drive/folders/1o7MKyxkDLyauFBt7f3MO3RaNoPpiIpA4?usp=drive_link

Ou acesse pelo QR Code



REFERÊNCIAS

CARDOSO, Renato de Carvalho. **Repertório Barroco e suas possibilidades ao violão: Aspectos teóricos e métodos transcritivos a partir das cordas dedilhadas.** São Paulo, 2014. 178f. Dissertação (Mestrado em Música) – Universidade Estadual Paulista, São Paulo, 2014.

CARNEY, George. O. **Música e lugar.** In: CORRÊA, R. L.; ROSENDAHL, Z. (Orgs.). *Literatura, música e espaço.* Rio de Janeiro, EDUERJ, 2007.

CRESWELL, J. W. **Research Design: Qualitative, Quantitative and Mixed Methods Approaches,** 4ª edição. Vol. 12, No. 5; 2019, Canadian Center of Science and Education Thousand Oaks, CA: Sage.

EYLER, Fabricio Schlee. **Tempo, imaginário e música entre gregos e sertanejos.** Tese (doutorado) Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Departamento de Letras, PUC-Rio. 2016.

FERRAZ, José Henrique; PADOVANI, Sílvio. **Proto-História, evolução e situação atual das técnicas estendidas e criação musical e na performance**. Vol. 11 - Nº 2, 2011, p. 11-12), Música Hodie, São Paulo, 2011.

FERRER, Marcus de Araújo. **A viola de 10 cordas e o choro: arranjos e análises**. Rio de Janeiro, 2010. 170f. Tese de Doutorado em Música. Instituto de Letras e Artes, Universidade Federal do Rio de Janeiro - UFRJ, Rio de Janeiro, 2010.

NASCIMENTO, Francisco Paulo; **Metodologia da Pesquisa Científica: teoria e prática – como elaborar TCC**. Brasília, Thesaurus, 2016.

GUI, Claire. **Espaces sonores, lieux et territoires musicaux: les géographes à l'écoute**. Cafés Géographiques. nº 1191, 16/11/2007. Disponível em: <<https://cafe-geo.net/wp-content/uploads/espaces-sonores.pdf>>. Acesso em: 29/06/2023.

OLIVEIRA, Gustavo da Silva; AFONSO, Sandra Maria; COSTA, Maria Cristina Souza. **O estudo da técnica violonística na escola carlevariana**. 5ª Semana Acadêmica, Universidade Federal de Uberlândia - UFU, Minas Gerais, 2008.

O RELATO DE EXPERIÊNCIA. Escrita Acadêmica. Disponível em: <<https://www.escritaacademica.com/topicos/generos-academicos/o-relato-de-experiencia/>> Acesso em: 17 de setembro de 2019.

PEREIRA, Marco. **Ritmos Brasileiros**. Rio de Janeiro: Garbolights, 2006.

PIRES, Aristóteles de Almeida. **A sonoridade do violão na execução musical: um estudo sobre os seus aspectos formadores e a análise de duas gravações das Quatro Peças Breves de Frank Martin**. Porto Alegre, 2006. 117f. Dissertação (Mestrado em Música) – UFRGS. Porto Alegre, 2006.

POSTLEWATE, Charles. **Biografia**. Disponível em: <<https://charlespostlewate.com>>. Acesso em 15/07/2024.

PRAT, Domingo. **Coleção Matanya Ophee**. Disponível em: <<https://digitalcollections.library.appstate.edu/s/ophee/page/omingopratt>>. Acesso em 15/07/2024.

SCARDUELLI, Fabio. **A obra para violão solo de Almeida Prado**. 2007. P. 141. Dissertação (Mestrado em Música) – UNICAMP, Campinas, 2007.

SCHAFFER, Raymond Murray. **A Afinação do Mundo**. São Paulo: Unesp, 2001.

THOMAZ, Rafael. **A linguagem musical e violonística de Marco Pereira: uma simbiose criativa de várias vertentes**. Campinas, 2014. 180f. Dissertação (Mestrado em Música) – UNICAMP, Campinas, 2014.

WIESE, Bartolomeu Filho, **A aplicabilidade do dedo mínimo da mão direita**: Radamés Ganattali – Concerto nº2 para violão e orquestra e repertório selecionado da música brasileira dos séculos XX e XXI. Rio de Janeiro, 2013. 267f. Tese de Doutorado em Música. Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro - UNIRIO, Rio de Janeiro, 2013.

WOLFF, Daniel. Como digitar uma Obra para Violão. **Revista Violão Intercâmbio**, São Paulo, n.46, 2001.

APÊNDICE A – ENTREVISTA REALIZADA COM MARCUS FERRER DIA 13 DE DEZEMBRO DE 2023

Poderia falar um pouco sobre suas influências musicais?

R: Penso que no meu caso há influências diversificadas. Além do referencial agregado durante o curso de composição, há também aquele próximo à prática instrumental com o violão e a viola. O trabalho como músico profissional envolvendo a prática, principalmente, mas também o arranjo e a composição, aconteceram em larga medida na área da música popular e em menor grau na música de concerto. Então, vou citar alguns nomes de músicos ou grupos que vi e/ou ouvi dezenas ou centenas de vezes, mas sem preocupação de ordem de importância: Baden Powell, Hélio Delmiro, Egberto Gismonti, Hermeto Pascoal, UAKTI, Villa-Lobos, Keith Jarrett, Witold Lutoslawsky, Stravinsky, Anton Webern.

Teria algum referencial teórico de onde extraia conceitos para suas composições? Se sim, qual ou quais seriam?

R: O pintor russo Kandinsky dizia que a forma exterior é resultado do conteúdo interior. Ele queria dizer que é o conteúdo que define como será a forma, e não o contrário. Claro que tinha um contexto histórico em que ele era um dos precursores da pintura abstrata, mas esse é um conceito que adoto nas composições. Elas não são pensadas a partir de uma forma ou estrutura pré estabelecida. É o próprio material que vai se desenvolvendo e definindo como será a forma final. Em algumas composições para o violão solo, adotei uma coisa que aprendi analisando motetos renascentistas durante o curso de composição na EM. Alguns desses motetos eram feitos sobre um cantochão, um canto gregoriano, já existente. Sobre ele, eram compostas outras vozes e que transformavam este canto gregoriano em um moteto, uma outra coisa. Fiz isso com algumas composições que originalmente tinham sido feitas para viola solo e depois viraram duos ou trios.

Poderia comentar um pouco sobre a criação composicional de Arabesque?

R: O violonista Bartholomeu Wiese estava preparando repertório com obras que utilizassem os cinco dedos da mão direita e me perguntou se teria alguma obra nestas características. Não tinha, e resolvi compor. Ela foi a primeira que fiz utilizando esta técnica. Pensei em duas ideias básicas: uma peça com característica de prelúdio arpejado (como o BWV999 em Dm); e um movimento de arpejo de mão direita que cobrisse todas as seis cordas.

Poderia comentar um pouco sobre a criação de *Fantasia Catirina*?

R: Essa composição é também pensada para essa técnica [dedo mínimo da mão direita]. Uma enorme parcela dos acordes já estabelecidos para o violão é apresentada em forma de tetracordes. Aqui faço uso dessa técnica na formação de acordes de cinco sons. O maracatu é uma manifestação cultural bastante variada e completa, música, dança, cortejo etc. A música é totalmente polifônica. Tentei trazer um pouco dessa polifonia rítmica e melódica para a peça. No final, é como se você estivesse ouvindo o cortejo indo embora.

Poderia comentar um pouco sobre a criação de *Garoa*?

R: Considero uma peça difícil de ser tocada. É daquelas músicas que permitem abordagens variadas e gosto disso. Não é exigente tecnicamente, mas o lado interpretativo subjetivo que exige uma carga emocional é fundamental. Tem uma outra coisa que gosto muito nesta obra e que é uma raridade no campo da música como um todo, ela foi composta sem repetições. A repetição da primeira parte foi adotada quando fiz a versão para a Orquestra de Cordas Brasileira gravar e acabou ficando na parte do violão solo também.

Poderia comentar um pouco sobre a criação de *Prelúdio Meditativo*?

R: Foi uma peça que era para ser parte de uma suite que nunca se completou. Gosto dela porque acho que cria um ambiente sonoro onde o tempo real, nosso tempo do dia a dia corrido, precisa ser alterado para um tempo outro, mais lento e descansado. É uma peça curta, mas essa característica faz com que ela seja percebida diferentemente.

Poderia comentar um pouco sobre a Cadência do Concerto para Violão e Orquestra de Cordas?

R: Obra encomendada e dedicada ao concertista Bartholomeu Wiese. A cadência traz um pouco da música do Sul, em homenagem ao Bartholomeu.

Destas composições citadas anteriormente, qual apresenta maior grau de dificuldade para execução?

R: De dificuldade técnica, Arabesque exige bastante abertura de mão esquerda; Fantasia Catirina exige independência de articulação também da mão esquerda; Garoa exige uma bagagem emocional mais do que técnica; e acho que o Concerto como um todo é o mais exigente. Pois o segundo movimento, que é uma valsa seresteira, pede uma interpretação mais solta e sentimental, e a cadência tem também a exigência de um certo nível técnico.

Poderia falar um pouco qual sua relação com as artes visuais?

R: Antes de fazer faculdade de música, fiz arquitetura e cheguei a trabalhar como desenhista. Mas toco violão desde os nove anos e, em determinado momento, decidi largar a arquitetura e me dedicar à música. Nesta época, já trabalhava tocando com grupos em bares e restaurantes. A ligação vem daí e nunca foi abandonada. Sempre fui interessado em artes visuais, nos artistas, nas galerias e museus. Há cerca de dez anos, venho trabalhando também com a criação de esculturas sonoras. É uma forma de transversalidade e de certa forma um « lugar » onde junto esses dois campos artísticos.

Alguns dos encontros on-lines foram registrados com fotos, as mesmas estão disponíveis no link e QR Code abaixo:

https://www.canva.com/design/DAF9zTPVUTk/RnO1-S2M_vl1SwyQxiP8Ow/watch?utm_content=DAF9zTPVUTk&utm_campaign=designshare&utm_medium=link&utm_source=editor

Ou acesse pelo QR Code

