

## **Obra comentada: 25 Estudos Opus 60, de Matteo Carcassi**

Creio essa coleção de estudos é uma das obras didáticas mais importantes do repertório violonístico, e apresenta uma riqueza que a torna atraente tanto para iniciantes quanto para violonistas de nível avançado que queiram refinar seu domínio sobre o instrumento, pois ela apresenta peças musicalmente interessantes que utilizam recursos técnicos simples e claros.

Devido a essa clareza e simplicidade, para os iniciantes esse estudos servem para estudar técnica musicalmente e, para os iniciados, para se estudar música tecnicamente. Técnica e música estão intimamente ligadas aqui.

Portanto, procuramos nessa publicação apresentar tanto características técnicas quanto musicais para serem trabalhadas. Esperamos que os comentários possam contribuir para uma melhor compreensão desses estudos, bem como poupar horas de treino para dominá-los.

Recomendamos que esses estudos sejam trabalhados por quem já concluiu um método para iniciantes com a orientação de um professor. Esse texto não foi escrito para auto-didatas. Foram utilizados termos e expressões que exigem um conhecimento teórico e prático prévio. Além disso, apesar das informações aqui contidas serem úteis para qualquer estudante de violão, não acreditamos que a sua mera leitura, sem a devida base teórica e técnica, bem como o acompanhamento de um violonista mais experiente, seja o suficiente para se atingir um bom resultado.

A reprodução parcial ou integral desse texto, para fins não-comerciais, está livre, desde que sejam citados a fonte e o autor. Caso queira fazer uma doação para o autor, favor efetuar um depósito no Banco do Brasil, agência 4849-6, conta 77004-3.

Dedico esse texto à minha família, a todos que me ajudaram na minha caminhada e aos amigos que a música me deu.





Nos compassos 21 a 25 temos um trecho com idéias musicais diferentes da idéia inicial, mas que já apareceram nos compassos anteriores durante o desenvolvimento do motivo inicial. Compare:

arpejo ascendente                      ornamentação sobre uma nota

The image shows three musical staves in treble clef with a common time signature. The first staff, labeled '18', shows an ascending arpeggio: a quarter rest, followed by eighth notes G4, A4, B4, and C5. The second staff, labeled '12', shows a note ornamentation: a quarter rest, followed by eighth notes G4, A4, B4, and C5, with a sharp sign above the C5 note. The third staff, labeled '21', shows the result of combining these two: a quarter rest, followed by eighth notes G4, A4, B4, and C5, with a sharp sign above the C5 note.

escala descendente (extensão de uma oitava)                      escalas descendentes (extensão de uma quarta)

The image shows two musical staves in treble clef with a common time signature. The first staff shows a descending scale of an octave: a quarter rest, followed by eighth notes G4, F4, E4, D4, C4, B3, A3, and G3. The second staff, labeled '23', shows a descending scale of a fourth: a quarter rest, followed by eighth notes G4, F4, E4, and D4.

Nesse trecho é importantíssimo mostrar que pela primeira vez a música tem duas vozes simultâneas. Recomendo tocar uma vez apenas o baixo, em seguida apenas o soprano, e, por fim, as duas vozes juntas. Não seja afoito para tocar tudo ao mesmo tempo o mais rápido possível. Você vai tocar melhor mais depressa se gastar apenas um minuto tocando cada voz separadamente antes de juntá-las.

Apesar de não estar indicado, deve-se mudar a articulação para legato. Sustente as mínimas até o fim da sua duração. Fraseie as escalas descendentes de quarta assim como as escalas descendentes de oitava, ou seja, como um mesmo elemento indivisível e não como uma sucessão de notas.

The image shows a musical staff in treble clef with a common time signature. It contains measures 21, 22, and 23. Measure 21 starts with a quarter rest, followed by eighth notes G4, F4, E4, and D4. Measure 22 continues with eighth notes C4, B3, A3, and G3. Measure 23 continues with eighth notes F3, E3, D3, and C3, ending with a fermata over the C3 note.

Esses trechos de escala em quartas têm uma característica interessante. Isoladas só as notas agudas, cria-se uma terceira voz, indicada ao lado, também em um intervalo de quarta. Fazendo sempre um decrescendo em

cada escala de quarta, e ouvindo com atenção, essa “terceira voz” aparece.

Nos compassos 26 a 28 vemos um breve resumo das idéias iniciais. Retoma-se o motivo gerador com uma pequena alteração.

The image shows a musical staff in treble clef with a common time signature. It contains measures 26, 27, and 28. Measure 26 starts with a quarter rest, followed by eighth notes G4, A4, B4, and C5. Measure 27 continues with eighth notes B4, A4, G4, and F4. Measure 28 continues with eighth notes E4, D4, C4, and B3.

The image shows a musical staff in treble clef with a common time signature. It contains measures 26, 27, and 28. Measure 26 starts with a quarter rest, followed by eighth notes G4, A4, B4, and C5. Measure 27 continues with eighth notes B4, A4, G4, and F4. Measure 28 continues with eighth notes E4, D4, C4, and B3.

Em seguida, sua inversão

The image shows a musical staff in treble clef with a common time signature. It contains measures 26, 27, and 28. Measure 26 starts with a quarter rest, followed by eighth notes G4, A4, B4, and C5. Measure 27 continues with eighth notes B4, A4, G4, and F4. Measure 28 continues with eighth notes E4, D4, C4, and B3.

The image shows a musical staff in treble clef with a common time signature. It contains measures 26, 27, and 28. Measure 26 starts with a quarter rest, followed by eighth notes G4, A4, B4, and C5. Measure 27 continues with eighth notes B4, A4, G4, and F4. Measure 28 continues with eighth notes E4, D4, C4, and B3.

E finalmente a diminuição e inversão do motivo, somados, tal como no compasso 18. Como são retomadas as idéias iniciais, devem-se utilizar os mesmos princípios no fraseado, dinâmica, timbres e, principalmente, articulação, que seria *staccato* (ou *non legato*).

Nos compassos 29 a 36 vemos uma série de arpejos ascendentes com baixo em mínimas. Apesar do baixo ter caráter predominantemente harmônico, procure tocar como uma melodia, prestando muita atenção em manter a duração das notas até o fim. Esse trecho deve ser tocado o mais legato possível e mostrando com clareza as relações harmônicas.

Esse é o trecho com maiores problemas de mudança de posição. Um erro muito comum aqui é cortar ou acentuar a última nota de cada arpejo. Para evitá-lo, recomendo o estudo com metrônomo e, pra fins de estudo, que se faça um leve vibrato na última nota. Não se deve tocar em público essa peça dessa forma. Esse recurso serve apenas para facilitar o aprendizado desse estudo e evitar que se corte a nota mais aguda de cada arpejo.

Outro problema técnico a ser observado é a mudança de posicionamento da mão esquerda (posição transversal x posição longitudinal). Chamamos de posição transversal a postura que a mão esquerda apresenta quando todos os dedos tocam na mesma casa, e de posição longitudinal quando cada dedo toca numa casa diferente. Também há posições mixtas, que combinam as duas. Na posição transversal, é mais fácil tocar com o cotovelo levantado, enquanto na posição longitudinal é melhor tocar com o cotovelo próximo do tronco. Isso ajuda a ficar o máximo de tempo com o pulso reto.

Os cinco primeiros arpejos são alternâncias de acordes de tônica e dominante que não acarretam em mudança de região tonal e soam melhor se a dinâmica acompanhar o relevo melódico (quanto mais agudo, mais forte, quanto mais grave, mais fraco). O próximo acorde, apesar de não ter uma relação tonal clara com o acorde seguinte (é um Ré# diminuto que vai para um Dó maior na segunda inversão), tem em sua formação dois trítonos (fá#-dó e ré#-lá) que resolvem no acorde seguinte.



Esse acorde diminuto deve ser acentuado, e a resolução de cada trítono têm de ser clara e o mais legato possível, especialmente no baixo (fá# → sol) e no soprano (lá → sol). Para chegar nesse acorde experimente jogar o pulso pra frente e o braço pra a esquerda, movendo também o cotovelo.

O braço como um todo deve girar, tendo como eixo de rotação o dedo 3, como se fosse a asa de um pássaro se abrindo. Para mudar para o acorde seguinte, volte com o pulso pra posição natural e jogue o cotovelo levemente pra direita. Não tire o dedo 3 do dó sob hipótese alguma. Esse será o ponto que você manterá fixo enquanto gira o pulso. Essa também será a nota que soará em toda a sua duração para aumentar a sensação (ou melhor, ilusão) de *legato* entre os dois acordes.

Na próxima mudança de acordes não é possível segurar uma nota com o mesmo dedo, mas sustentando o baixo até o fim conseguimos efeito similar. Agora é preciso mover o cotovelo quase perpendicularmente à escala, apenas levemente pra esquerda. Logo depois se repetem três arpejos, e temos um acorde de dominante da tônica relativa (Mi maior), seguido da tônica relativa (Lá menor). Acentue o primeiro acorde e mostre a resolução no lá menor, mostrando bem claramente essa cadência. O trecho acaba com uma típica cadência de terminação: subdominante relativa (Ré menor), dominante com sexta e quarta ("Dó maior" na

segunda inversão), dominante (Sol maior) e tônica (Dó maior). Deve-se frasear seguindo a tensão harmônica: aumentar a dinâmica à medida que se caminha para a dominante e relaxar na chegada à tônica.

A coda, que se inicia no compasso 37, recapitula as idéias iniciais (portanto voltamos à articulação inicial) e termina com a afirmação do acorde de tônica. Muito cuidado com a duração das pausas. Conte-as como um metrônomo para esse trecho soar bem incisivo. Podemos fazer a última pausa de semínima um pouquinho mais longa. Acima de tudo, o último acorde deve ser o mais afirmativo possível.

## Estudo 02

**Tonalidade:** Lá menor

**Compasso:** Quaternário (4/4)

**Andamento:** Moderato con espressivo

**Harmonia:** T D<sub>4</sub> | T D<sub>4</sub> | T Sr | D | D T<sub>3</sub> | D<sub>5</sub> T | Sr7 D | T :||: Tr D(Tr)<sub>7</sub> | Tr<sub>7</sub> | T D(S) | S<sup>6e4</sup>  
S | D | T<sub>3</sub> D<sub>7</sub><sub>3</sub> | T D(D) | D | T D<sub>4</sub> | T D<sub>4</sub> | T D(S) | S | D<sub>7</sub> T<sub>3</sub> | D<sub>5</sub> T | Sr D | T ||

**Técnicas utilizadas:** acorde arpejado, legato, controle de dinâmica, mudança de posição, mudança de posicionamento, mudança de alinhamento, notas repetidas (trêmolo).

Estudo simples e basicamente harmônico. O ritmo constante, imutável, é constituído de um acorde arpejado seguido de uma nota repetida. Todo o fraseado está baseado nas tensões harmônicas, portanto cada nota de um mesmo acorde deve soar o máximo de tempo possível. O erro musical mais comum - e mais fácil de corrigir - nesse estudo é não deixar que as notas do arpejo soem até a última semicolcheia da nota repetida. Apesar de, tecnicamente, o arpejo ser diferente das notas repetidas, musicalmente elas são um só elemento e devem soar como algo único.

Os maiores problemas técnicos dessa peça são as mudanças de posição (quando a mão esquerda se desloca no braço) e as mudanças de alinhamento (quando a mão direita se desloca em relação às cordas - o arpejo é tocado com um dedo em cada corda e as notas repetidas com todos os dedos na mesma corda).

Para resolver os problemas com as mudanças de posição nessa peça basta, ao mudar de posição, se concentrar em preparar antecipadamente apenas as duas primeiras notas de cada acorde. Não é necessário, de imediato, atingir todas as notas do acorde seguinte. Se alguma dificuldade extra surgir, prepare apenas a primeira nota do acorde. Não se esqueça de tocar a última nota repetida antes de cada mudança de posição.

Para resolver o problema de mudança de alinhamento, é recomendável estudar essa peça da seguinte forma:

- a) Toque o arpejo, faça uma pausa, coloque todos os dedos na corda 1, toque as notas repetidas, etc;



- b) Toque o arpejo, corte o fim da última nota, coloque todos os dedos na corda 1, toque as notas repetidas, etc.;



- c) Toque o arpejo, toque a primeira semicolcheia do segundo tempo e cheque se essa semicolcheia foi tocada com a mão direita pronta para tocar todos os dedos na mesma corda;

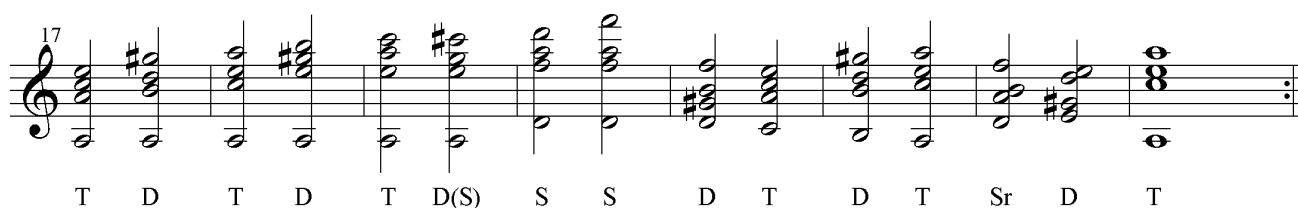
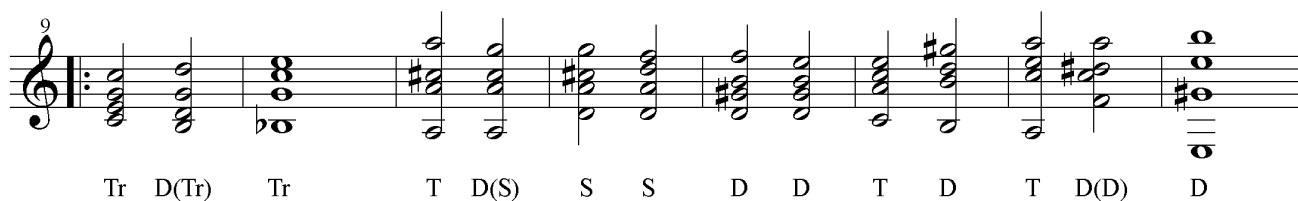
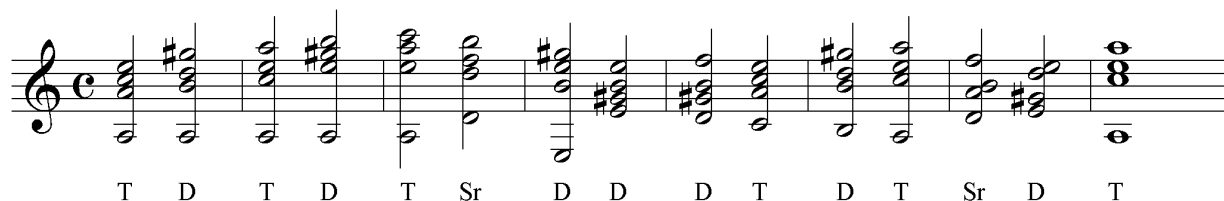


- d) Toque o que está escrito originalmente.

As notas repetidas constituem uma boa oportunidade de estudar técnica de mão direita. Estude-as com as digitações indicadas abaixo.

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

O fraseado está baseado nas tensões harmônicas. Para melhor compreendê-las, experimente tocar algumas vezes só os acordes. Abaixo de cada um está indicada, de uma forma bem simples, a função harmônica de cada um.



Na música tonal há três funções harmônicas básicas: tônica (T), dominante (D) e subdominante (S). Na tônica, encontramos o repouso. Na subdominante, tensão moderada e, na dominante, tensão forte.

Numa composição tonal em que a harmonia é o item mais importante, como nesse estudo, recomenda-se que, no repouso, deve-se tocar mais suavidade, enquanto a tensão deve ser ressaltada. Quanto mais tenso o acorde, mais forte e agressivo ele deve ser tocado, e, quanto mais próximo do repouso, mais fraco e

suave ele deve soar. Já numa composição com profusões de melodias, ritmos e outros elementos musicais, é preciso ler essa recomendação com parcimônia.

Os acordes relativos e anti-relativos apresentam as mesmas características de tensão e repouso que a função que as nomeia, mas um pouco diluídas. Um acorde de tônica relativa (Tr) é um acorde de repouso, como o de tônica, mas um relaxamento brando. Um acorde de dominante anti-relativa (Da) também é um acorde de tensão, como o de dominante, porém um pouco calmo.

Vamos falar também dos acordes secundários ou individuais. São acordes, normalmente de dominante e subdominante, de um outro acorde, não da tonalidade principal. Ou seja, em lá menor, a dominante da tonalidade é mi maior com sétima (E7), o quinto grau da escala. Um acorde de si maior com sétima (B7) pode atuar como dominante de um acorde de mi maior, desde que os dois acordes tenham uma ligação clara entre eles. Vemos esse acorde no compasso 15, e logo em seguida é tocado um mi maior. Portanto, ele está funcionando como dominante da dominante, aqui indicado como D(D). Ou seja, o si maior (aqui sem o si), é ainda mais tenso que o acorde mais tenso da tonalidade principal.

Toque algumas vezes só os acordes, tendo essas observações em mente. Procure ouvir com atenção a tensão e o repouso. Experimente tocar seguindo o contrário do que foi escrito acima, ou seja, tocando o acorde de tônica mais forte e o de dominante mais fraco. Após ouvir e compreender as relações harmônicas, dê para cada acorde abaixo um número de 1 a 9, em que 1 é um acorde que soará fraco e suave, enquanto 9 é um acorde que soará forte e agressivo.

The image displays three staves of musical notation, each representing a different section of a study. The first staff begins at measure 9, the second at measure 9, and the third at measure 17. Each staff contains a sequence of chords with accidentals and stems, illustrating the concepts of tension and relaxation discussed in the text.

Ao tocar o estudo completo, siga essas indicações que você escreveu acima.

### Estudo 03

**Tonalidade:** Lá maior

**Compasso:** Quaternário (4/4)

**Andamento:** Andantino

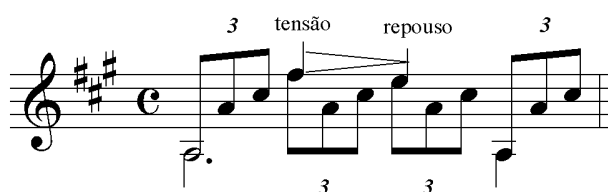
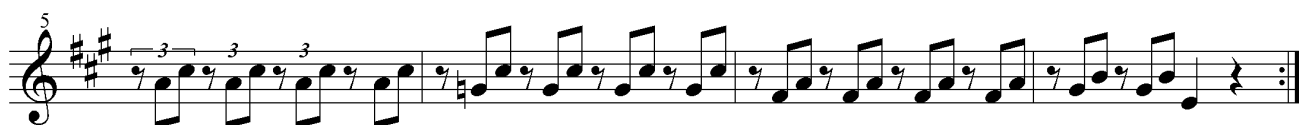
**Harmonia:** T | D | / | T | Tr | D(D(D)) | D(D) | D :||: D | Dm(D(D)) | D(D(D)) | D | D<sup>r</sup> | Tr | Sr D(D(Tr)) | D(Tr) | T | D | / | T | D(Sr) | Sr | D(D) D | T :||

**Técnicas utilizadas:** arpejo, *appogiatura*, controle de dinâmica, polifonia.

Uma polifonia bem simples, a três vozes. Para tocar bem um trecho polifônico, mesmo uma polifonia simples como a desse estudo, é fundamental estudar algumas vezes cada uma das vozes separadamente. Seguem o baixo e o soprano, respectivamente.



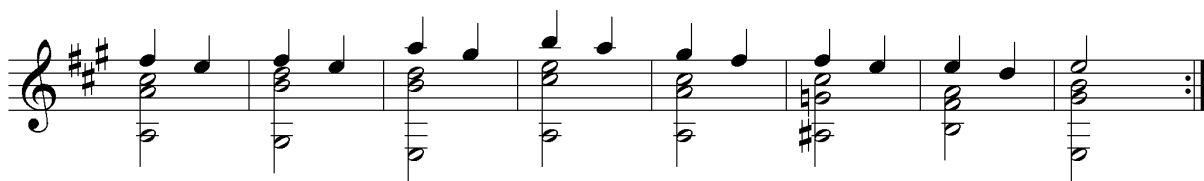
A voz intermediária exige mais imaginação pra ser bem interpretada. Aparentemente, ela parece ter pouca importância, mas exerce um papel fundamental para criar o clima da música. Como vemos em algumas canções feitas por volta da época em que esses estudos foram publicados, esse tipo de acompanhamento era usado frequentemente para aludir ao som do vento, de passos, ou da passagem do tempo. Ao tocar essa voz, procure criar esse tipo de ambientação. Abaixo citamos apenas os oito primeiros compassos, mas procure tocá-la em separado por completo.



Esse estudo utiliza um recurso harmônico muito comum na música: a *appoggiatura*, que constitui em atacar uma nota estranha ao acorde que a acompanha, ligada a uma nota conjunta que pertence ao acorde. A nota que pertence ao acorde é uma consonância (repouso) e, a estranha, uma dissonância (tensão).

Como vimos antes, um dos princípios básicos de interpretação de uma composição tonal é acentuar a tensão e tocar com suavidade o repouso. Abaixo indicamos os retardos, com os acordes. Os compassos que não têm indicados se as notas da melodia são dissonância (tensão) ou consonância (repouso) não possuem *appoggiatura*.

diss cons   diss cons   diss cons   diss cons   diss cons   diss cons   diss cons



diss cons   diss cons   diss cons   diss cons   diss cons



diss cons   diss cons   diss cons   diss cons   diss cons



Ao tocar só o soprano, treine acentuar a nota de tensão e tocar com mais leveza a nota de repouso. Estude tocando a nota de tensão com e sem apoio.

Apesar dessa música apresentar polifonia, há uma hierarquia clara entre elas. O soprano é a voz principal. O baixo é um contracanto do soprano, sendo a voz secundária. As notas internas do acorde são apenas o sussurro do vento. Mostre o soprano no primeiro plano, o baixo como um co-adjuvante e a terceira voz como um fundo bem suave.

## Estudo 04

**Tonalidade:** Ré maior

**Compasso:** binário (2/4)

**Andamento:** Allegro

**Harmonia:** T | / | D | / | T D(D) | D Sr(D) | D(D)<sup>6e4</sup> D(D) | D :||: D | S(Sr) | D(Sr)<sup>6e4</sup> D(Sr) | Sr | / | D | T D T | D | T | / | D | / | T D D(S) | S Sr | D | T :||

**Técnicas utilizadas:** ligados, controle de dinâmica, mudança de posição.

Essa peça lembra aqueles brinquedos de montar (o Lego talvez seja o mais famoso). Toda a composição usa dois elementos musicais muito simples, e é montada usando essas duas pecinhas.

Elemento 1: arpejo ascendente

Elemento 2: *apoggiatura* + nota do acorde

Exemplo: Compasso 1



Em toda a composição vemos esses dois elementos combinados de formas diferentes. Somente no último compasso de cada parte eles não estão presentes. Assim como nos brinquedos de montar, essas exceções são como aquela única peça arredondada que serve para dar um acabamento mais elegante.

O que já foi dito nos estudos anteriores sobre *apoggiatura* e tensões harmônicas deve ser observado aqui. Como dito anteriormente, a dissonância, a primeira nota da *apoggiatura*, deve ser tocada mais forte que a consonância. Tal acentuação ocorre naturalmente com o uso do ligado, sendo dispensável nesse caso o uso do toque apoiado ou outro recurso especial.

Sempre que o elemento 1 estiver conectado diretamente com o 2, como no primeiro tempo do primeiro compasso, eles devem ser tocados como algo único e fluido. Quando um desses elementos estiver separado do outro (por exemplo, segundo tempo do compasso 1), cada grupo deve ser tocado como um objeto distinto. Ou seja, no primeiro compasso temos um grupo com seis notas e dois grupos com três notas cada. Dessa forma, o ritmo da articulação lembra uma dança: semínima, colcheia, colcheia. Essa dança deve soar bem clara para o ouvinte.

Quando houver uma repetição do elemento 2, elas podem ser interpretadas como eco (como se o primeiro compasso dissesse "gosto de música" - música - música), ou seja, cada grupo mais fraco que o anterior. Outra possibilidade é ouvi-las como reafirmações de uma idéia (como se fosse dito "de música eu gosto, eu amo, eu adoro"), ou seja, cada grupo mais forte que o anterior. Como essa obra é um estudo, o ideal é praticar as duas maneiras. Não se deve tocar tudo igualmente, tão pouco com dinâmicas ao acaso, pois o resultado será monótono ou incompreensível.

Cuidado para não antecipar os ligados, o erro mais comum nessa peça. Estudar com o metrônomo marcando cada nota (vários metrônimos eletrônicos têm esse recurso) facilmente evita essa falha.

Nos arpejos que iniciam com corda solta, toque o baixo e depois mude de posição, já ficando pronto para tocar todas as seguintes. Para os arpejos cujo baixo é uma nota presa, deve-se aprontar apenas o dedo que toca a primeira nota, para só então preparar os outros dedos.

Essa peça tem seis frases de quatro compassos cada. A melhor forma de entender o que é uma frase musical é fazendo uma analogia com a linguagem verbal. Uma frase, na linguagem verbal, tem um sentido completo e apresenta todos os elementos que são necessários para entender a idéia a ser transmitida. Se você disser “minha terra tem”, faltam elementos de compreensão. Já se você disser “minha terra tem palmeiras”, a idéia está completa.

Experimente tocar apenas quatro compassos e parar alguns segundos. Em seguida, toque trechos menores (três compassos, dois compassos, etc.) ou maiores, que não sejam múltiplos de quatro (seis, sete compassos). Procure ouvir com atenção as idéias que a composição quer transmitir, e confira se tocando os trechos de quatro compassos cada idéia está completa.

Assim como na linguagem verbal não falamos “minha terra tem palmeiras onde canta o sabiá as aves que aqui gorjeiam não gorjeiam como lá não queira Deus que eu morra sem que eu volte para lá”, é preciso fazer uma pequena pausa entre cada frase musical para facilitar sua compreensão pelo ouvinte.

Esse é um estudo muito fácil para dominar esses princípios básicos de fraseado. Preste atenção na fala das pessoas à sua volta. Observe alguém que fala com clareza e boa dicção. Perceba qual a duração da pausa que essa pessoa costuma dar entre as frases. Essa é a duração ideal que você deve dar entre duas frases musicais.

Vários dos conceitos de fraseado e articulação na música vieram da oratória, a arte de discursar em público. Diversos grandes músicos trabalharam tendo princípios da oratória em mente, entre eles Johann Sebastian Bach. Ainda hoje a composição e a interpretação musical sofrem a influência da oratória, e diversos recursos que são úteis para as pessoas falarem bem são fundamentais para músicos exporem suas idéias musicais e emocionarem o público. Muito pode ser aprendido imitando bons oradores.