

DANILO BOGO

**LEITURA MUSICAL AO VIOLÃO**

Um método focado nas dificuldades de mudança de posições

Tema: A Música de Câmara para Violão

**Trabalho apresentado no I Simpósio Acadêmico de Violão da Embap  
de 1 a 6 de outubro de 2007**

# **LEITURA MUSICAL AO VIOLÃO:** Um método focado nas dificuldades de mudança de posições<sup>1</sup>

Danilo Bogo<sup>2</sup>

**Resumo:** O presente trabalho tem como objetivo principal fazer um apanhado geral sobre as formas de notação utilizada para o instrumento em sua história e demonstrar como podemos melhorar a leitura musical ao violão através do estudo das posições no braço do instrumento. Será apresentada para isto, a proposta de um método que contemple o estudo de regiões e posições no braço do instrumento. Método este que não tem a pretensão de substituir os métodos existentes, mas sim oferecer uma ferramenta de desenvolvimento de leitura no processo de aprendizagem do aluno.

**Palavras-chave:** Violão. Leitura. Posições. Didática.

## **INTRODUÇÃO**

Talvez pelo seu caráter solitário e intimista que provém do seu pouco som em relação aos instrumentos da orquestra, e pelo fato de que grande parte do repertório para o instrumento é composto de obras solo, a leitura musical ao violão é muitas vezes deixada de lado nos métodos para o instrumento. Isto é apoiado pela infeliz idéia de que se você está estudando uma peça sozinho, você faz seu tempo, isto é, não importa quantas vezes você volta para ler um mesmo trecho. Porém, devido ao crescimento do seu uso como instrumento de câmara, seja em quartetos, duos, orquestra de violões e mesmo em

---

<sup>1</sup> Trabalho apresentado no I Simpósio Acadêmico de Violão da Embap, de 1 a 6 de outubro de 2007.

<sup>2</sup> **Danilo Bogo.** Graduado em Violão pela Escola de Música e Belas Artes do Paraná, na classe do PProf. Luis Cláudio Ribas Ferreira.

grandes orquestras – este último facilitado pelo uso de amplificação – a questão da leitura ao violão tem se tornado chave na prática de música em conjunto.

O presente trabalho tem como objetivo principal fazer um apanhado geral sobre as formas de notação utilizada para o instrumento em sua história e demonstrar como podemos melhorar a leitura musical ao violão através do estudo das posições no braço do instrumento. Será apresentada para isto, a proposta de um método que contemple o estudo de regiões e posições no braço do instrumento, método este que não tem a pretensão de substituir os já existentes, mas oferece uma ferramenta de desenvolvimento de leitura no processo de aprendizagem do aluno.

## CIFRA E TABLATURA

Existiam muitos motivos para a tablatura cair em desuso na segunda metade do século XVIII, entre eles: por um lado, a dificuldade desta notação para compositores não alaudistas; por outro lado, o hábito da leitura exclusiva da tablatura gerava nos alaudistas certa dificuldade com a notação mensural;<sup>3</sup> o fato da tablatura representar uma posição, um local no braço do instrumento e não uma nota dificultava a leitura silenciosa ou o solfejo. Por outro lado, um “1” ou “b” sobre a segunda linha de uma tablatura representaria um *dó 3* (notado como *dó 4* na escrita para violão) na segunda corda. Já um *dó 3* notado no pentagrama, pode ser encontrado em quatro lugares diferentes no violão (que não aconteceria no piano por exemplo). O que determina esta escolha é: 1) as notas que devem soar ao mesmo tempo; 2) a proximidade das notas seguintes; e, 3) o timbre.

Observa-se hoje em dia o uso muito freqüente de cifras e tablaturas no uso do violão, principalmente na prática de música popular brasileira. É incontestável a praticidade de ambas escritas, porém, é importante lembrar que isso só se sustenta pela facilidade de acesso a gravações deste repertório

---

<sup>3</sup> GROVE'S Dictionary of Music and Musicians, p. 836. Ver também: DUDEQUE, 1994, p. 53.

(sendo impossível em outros períodos na história do violão), uma vez que na maioria dos casos, essas escritas não especificam o ritmo.

Um sistema antigo bem próximo da nossa cifra é o Sistema Alfabeto que apareceu pela primeira vez em 1606 no livro *Nuova inventione d'intavolatura per sonare il balletti sopra la chitarra spagnuola* de Girolamo Montesardo.<sup>4</sup> O sistema consiste em relacionar um determinado acorde na guitarra de cinco ordens<sup>5</sup> (um antecessor do violão) a uma letra do alfabeto. Como o instrumento em questão tinha a mesma afinação do violão moderno excluindo-se a 6ª corda, pode-se ler o gráfico abaixo sendo a primeira linha a 5ª corda e os números as casas:

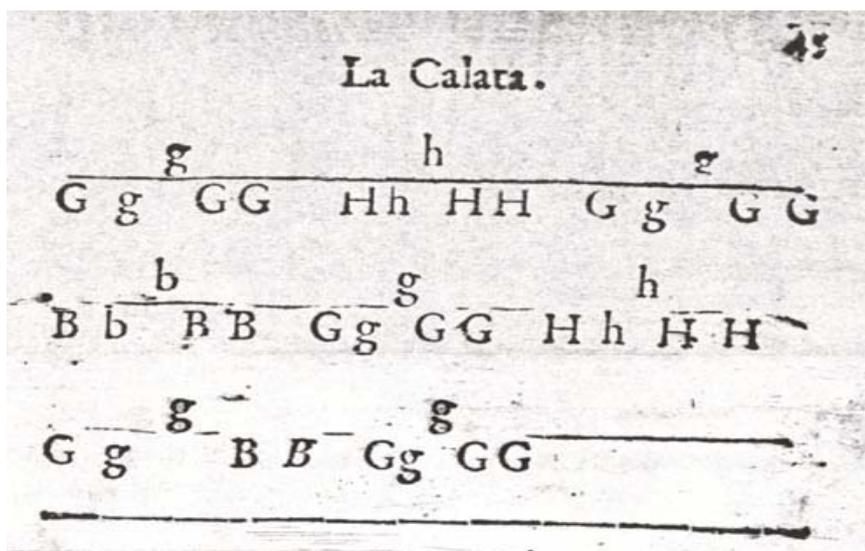
+	A	B	C	D	E	F	G	H	I	K	L	M	N	O
2	2	3	0	0	0	2	3	1	0	1	3	1	3	1
2	0	2	0	2	0	2	3	3	2	3	1	1	1	0
0	0	0	2	2	2	1	2	3	2	3	0	3	1	0
0	0	1	3	1	3	0	1	3	2	2	3	4	1	3
0	3	0	2	0	1	0	1	1	0	1	3	3	4	3

P	Q	R	S	T	V	X	Y	Z	&	Con	Ron
3	4	2	2	4	4	2	5	3	4	2	3
3	4	4	2	2	4	4	5	5	3	2	3
1	3	[4]	4	2	2	4	4	5	1	4	5
1	2	[4]	5	2	2	3	3	5	2	5	6
1	2	2	4	5	2	2	3	3	1	3	5

O exemplo abaixo mostra como Montesardo organiza a escrita do alfabeto com o ritmo:

<sup>4</sup> DUDEQUE, p. 43.

<sup>5</sup> Cordas duplas.



No exemplo acima se percebe o não uso de fórmula de compasso, porém, as letras são agrupadas com separações. As letras minúsculas representam a metade do valor das letras maiúsculas.

Sistemas de tablaturas para vários instrumentos são observados na música ocidental desde o início do Século XIV.<sup>6</sup> Com o surgimento da vihuela (o mais antigo instrumento que se possa relacionar com o violão) na Espanha no século XVI já se observava o uso da tablatura como a principal notação para este instrumento.<sup>7</sup>

Existiam dois tipos de tablatura: a francesa e a italiana. Estas diferenciavam basicamente em dois pontos: na tablatura francesa as linhas que representavam as cordas eram dispostas de cima para baixo da corda mais aguda para mais grave, isto é, a primeira linha representava a primeira corda, a segunda linha a segunda corda e assim por diante. Na tablatura italiana acontecia o contrário: a primeira linha representava a corda mais grave. O segundo ponto é o uso de letras nas tablaturas francesas para representar as casas no braço do instrumento. Desta forma, a letra “a” representa corda solta, a letra “b” primeira casa, a letra “c” segunda casa e assim por diante. Já na tablatura italiana observam-se números, sendo: o número “0” corda solta,

<sup>6</sup> GROVE'S Dictionary of Music and Musicians, *Tablature*. (arquivo eletrônico).

<sup>7</sup> DUDEQUE, 1994, p. 09.



violonista começa trabalhar com música em grupo, pois nesta modalidade não há tempo para que cada participante resolva seu trecho de dificuldade específica. Isto remete ao estudo direcionado de cada posição, um estudo que contemple esta especificidade.

Mateo Carcassi (1792–1853) já atentava para dificuldade das posições das notas no braço do violão. No seu método *Méthode complète pour la guitare divisée em trois parties* no item *Positions*<sup>8</sup> ele cita as principais posições (1ª, 4ª, 5ª, 7ª e 9ª) e direciona estudo de escalas, arpejos e uma pequena peça para cada posição. Estas posições pré-estabelecidas como principais, partem das tonalidades que funcionam melhor para o instrumento e que por isso foram consagradas pelos compositores do seu período. Porém, o autor limita-se ao reconhecimento das notas nessas tonalidades – excluindo desta forma algumas notas e posições não comuns no uso do instrumento em sua época - e em nenhum momento cita questões de leitura à primeira vista.

## REGIÕES

O primeiro passo do método será proposto aqui é fazer um mapeamento das notas no braço do violão, tentando dividi-lo em regiões específicas e entendendo a dinâmica irregular das notas. Entenda-se por região o grupo formado por cada quatro casas no braço do instrumento, sendo que da 1ª para 4ª casa é a primeira região, da 5ª para 6ª é a segunda região, e assim por diante. Entenda-se por posição a casa onde se posiciona o dedo 1 (indicador da mão esquerda). Desta forma, uma mão na 3ª posição estará abrangendo a 1ª e a 2ª regiões, sendo que esta se posiciona da 3ª a 6ª casas. Seguindo esta linha de pensamento, primeiro se realizará o estudo de regiões buscando uma melhor fixação das notas no braço do instrumento; depois se realizará o estudo de posição misturando diversas regiões.

---

<sup>8</sup> CARCASSI, 1836, pp. 46 a 53.

## ESTUDOS DE LEITURA

O método será composto de uma série de estudos de leitura direcionados a estudantes com nível de leitura mediano. Com esses estudos, visa-se uma melhor compreensão da posição das notas no braço do instrumento, dividindo o braço em regiões fixas e direcionando estudos para cada região e posteriormente misturando regiões. Desta forma, pretende-se trabalhar a maior quantidade de posições possíveis no braço do instrumento.

Segue abaixo dois exemplos de estudos de leitura para segunda região:



Quando se vê um acorde montado desta forma em uma música na tonalidade de *Dó Maior* (ou em outras tonalidades onde é comum este acorde) possivelmente um músico de experiência mediana não lerá todas as notas, e sim, reconhecerá este agrupamento como um *Dó Maior* e o executará na posição que lhe for mais familiar, mesmo que para isso algumas notas sejam trocadas.

## SOLFEJO

A prática de ensino de leitura prega que o solfejo é um grande aliado no aprendizado, seja este com ou sem o apoio do instrumento musical. Este tipo de leitura tocando e falando (ou cantando) a nota mostrou-se muito vantajoso nesta investigação inicial. Uma leitura sem solfejo corre o risco de transformar a partitura em uma tablatura, isto é, representar um local no braço do instrumento e não uma nota. O “solfejo tocando” faz a ligação entre nota escrita, sua posição no braço e o som da nota em questão.

Outro problema sentido no uso do solfejo é a não diferenciação das notas alteradas na pronúncia, principalmente se tratando de musical atonal e sendo este solfejo aplicado ao violão. Uma alternativa é o *Alternate fully-chromatic system*<sup>9</sup> um sistema de solfejo que diferencia as notas alteradas:

---

<sup>9</sup> WIKIPEDIA, *Solfege*.

<b>Note Name</b>	<b>Solfege Name</b>	<b>Pronunciation</b>
C	Do	/dou/
C-sharp	Di	/di/
D-flat	Ra	/ra/
D	Re	/reɪ/
D-sharp	Ri	/ri/
E-flat	Ma	/ma/
E	Mi	/mi/
F	Fa	/fa/
F-sharp	Fi	/fi/
G-flat	Sal	/sal/
G	Sol	/soul/
G-sharp	Sil	/sil/
A-flat	Lê	/leɪ/
A	La	/la/
A-sharp	Li	/li/
B-flat	As	/sa/
B	Si	/si/

Porém algumas alterações podem ser feitas para este sistema se adequar à realidade brasileira:

Nome da nota	Nome no Solfejo
Dób	De
Dó	Dó
Dó#	Du
Réb	Rê
Ré	Ré
Ré#	Ru
Mib	Me
Mi	Mi
Mi#	Mu
Fáb	Fe
Fá	Fá
Fá#	Fu
Solb	Sel
Sol	Sol
Sol#	Sul
Láb	Le
Lá	Lá
Lá#	Lu
Sib	Se
Si	Si
Si#	Su

Optou-se por trocar a vogal “i” por “u” buscando desta forma fazer uma menção ao “u” do sustenido. E a vogal “e” (também uma menção ao “e” do bemol) para todos os bemóis inclusive o *ré*. Sendo *ré natural* com som aberto (*ré*), e *ré bemol* com som fechado (*rê*). É importante salientar a importância da diferenciação das notas acidentadas, pois a pratica de cantar um *sol natural*

onde se esta tocando um *sol sustenido*, por exemplo, dificulta a memorização da posição das notas no braço do instrumento.

## CONCLUSÃO

Estando longe de uma conclusão definitiva esta investigação inicial deixa clara a importância do estudo sistemático das regiões no braço do instrumento e a importância do uso de um solfejo cromático como apoio à memorização das notas nessas regiões. O uso do item *Positions* no método do Carcassi associado a um solfejo cromático mostrou-se uma boa ferramenta para o início de um trabalho de desenvolvimento de leitura, porém, revelou a necessidade de um método específico de leitura condizente com a realidade musical de nossa época.

A questão da amplificação que permite uma melhor interação do violão com outros instrumentos, e o crescente interesse por parte dos novos compositores por novos sons, isto é, diferentes daqueles das orquestras tradicionais, tem proporcionado ao violão um bom *status* camerístico tanto de instrumento harmônico/melódico, como de efeito (percussão no corpo do instrumento ou outros ruídos conseguidos das cordas). Considerando a realidade brasileira, onde poucos conseguem levar uma carreira solo, o violonista deve estar preparado para uma realidade que talvez não seja aquela de “um banquinho, um violão”.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

### Livros:

CARCASSI, Mateo. *Méthode complète pour la guitare divisée em trois parties*. Paris: 1836.

DUDEQUE, Norton Eloy. *História do Violão*. Curitiba: Ed. da UFPR, 1994.

\_\_\_\_\_. *GROVE'S Dictionary of Music and Musicians*. 5ª ed., Editor: Eric Blom. Londres: MacMillan & CO. Ltd., 1954.

PUJOL, Emilio. *Escuela Razonada de La Guitarra*. Libro primero. Buenos Aires: Ricordi Americana, 1956.

RICHMAN, Howard. *Super Sight-Reading Secrets*. Reseda: Sound Feelings Publishing, 1986.

### Sites:

SLOAN, John. *An Introduction to Sight Reading*.  
<http://www.edmontonclassicalguitarsociety.org/art004.htm>.  
Acesso em 6 de setembro de 2007.

WIKIPEDIA, *Eye movement in music reading*.  
[http://en.wikipedia.org/wiki/Eye\\_movement\\_in\\_music\\_reading](http://en.wikipedia.org/wiki/Eye_movement_in_music_reading).  
Acesso em 10 de maio de 2007.

WIKIPEDIA. *Sight reading*.  
[http://en.wikipedia.org/wiki/Sight\\_reading](http://en.wikipedia.org/wiki/Sight_reading). Acesso em 5 de maio de 2007.

WIKIPEDIA, *Solfege*.  
<http://en.wikipedia.org/wiki/Solfege> . Acesso em 6 de setembro de 2007.

WIKIPEDIA, *Tablature*.  
[http://en.wikipedia.org/wiki/Tablature#Lute\\_tablature](http://en.wikipedia.org/wiki/Tablature#Lute_tablature). Acesso em 20 de maio de 2007.