



OS MÉTODOS E ASPECTOS PEDAGÓGICOS DO ENSINO MUSICAL INSTRUMENTAL DE CORDAS DEDILHADAS DO PERÍODO RENASCENTISTA EUROPEU E SUA UTILIZAÇÃO ATUAL EM CENTROS DE FORMAÇÃO NA PRÁTICA DE VIOLÃO CLÁSSICO

Luiz Filipe Gonzalez ¹

¹Academico do Curso de Licenciatura em Música, Campus EAD, Universidade Cesumar - UNICESUMAR. PVIC/ICETI-UniCesumar. lfgonzalez_es@yahoo.com.br

RESUMO

A pesquisa teve como objetivo avaliar a relevância e destacar oportunidades de caráter teórico e prático no ensino musical por meio dos métodos atuais de violão clássico, tendo como referência para tal os métodos renascentistas de cordas dedilhadas, especificamente da *vihuela*, que é precursor do violão. A metodologia envolve a análise bibliográfica de métodos do violão usados atualmente, dos tratados remanescentes do período renascentista (fac-símiles) e de publicações acadêmicas e artigos de musicólogos dedicados ao estudo destes documentos antigos. A síntese dos métodos, permite a construção de um comparativo qualitativo entre o ensino de cordas dedilhadas no século XVI e do violão nos séculos XX-XXI, contextualizado sob as perspectivas da relação professor-aluno e da função musical no contexto social de cada período. Por fim, a análise foi capaz de propor recomendações aos métodos e tratados para o ensino da prática musical do violão clássico na atualidade.

PALAVRAS-CHAVE: Metodologia; Música antiga; Tratado; Vihuela.

INTRODUÇÃO

É presente uma diferenciação do contexto criativo e técnico das práticas musicais de cordas dedilhadas do período da Renascença Europeia, conhecidas hoje por meio dos registros escritos na forma de tratados remanescentes, com as práticas pedagógicas e da performance do violão clássico na atualidade. As mudanças na forma de transmissão do conhecimento dados os meios e as tecnologias atuais podem ensejar a perspectiva de que a abundância de informação na forma de mídias físicas e digitais (partituras, gravações, vídeos, métodos, ...) beneficiam o aprendizado em todos os aspectos. Contudo é necessário avaliar este desenvolvimento sob a luz do enfoque pedagógico e da função exercida pela música na sociedade nas suas diferentes manifestações.

O destaque para o processo de aprendizagem musical apresenta relevância na pesquisa dado o caráter tecnicista identificado no ensino do violão clássico, pelos numerosos métodos e mídias de ensino voltados as técnicas de violão desde meados do século XX que perpetuam em nosso século, e que, apesar de resultados eficazes neste quesito, podem não levar em conta aspectos históricos da pedagogia musical, estes que poderiam facilitar a formação dos instrumentistas de cordas dedilhadas e, portanto, permitir um desenvolvimento mais consciente, livre e autônomo.

Destarte, tendo por método a pesquisa bibliográfica de revisão de literatura, problematizamos: quais os aspectos pedagógicos do ensino musical instrumental de cordas dedilhadas do período Renascentista Europeu (entre meados do século XV e XVI) podem ser utilizados atualmente nos centros de formação com enfoque na prática musical de violão clássico? Do ponto de vista acadêmico e científico a pesquisa traz luz aos processos de aprendizagem musical, retomando aspectos históricos que fomentem os estudos atuais e destaquem o processo de ensino no intuito de levar a resultados mais eficazes do ensino musical de instrumentos de cordas.



1 MATERIAIS E MÉTODOS

A pesquisa foi desenvolvida a partir do método de pesquisa bibliográfica desenvolvendo uma revisão de literatura, com materiais científicos que abordam os principais métodos atuais de ensino de violão clássico e de instrumentos de cordas dedilhadas do período renascentista, como as fontes históricas originais de música para *vihuela*, livros impressos que se tem conhecimento do século XVI (impressos entre 1536 e 1576), assim como demais bibliografia histórica disponível e artigos que analisam estas obras. A partir desta revisão, se destacaram os principais aspectos abordados nos métodos de ensino destes instrumentos e seu contexto histórico, ponderando sua relevância no ensino musical e os efeitos práticos no processo de aprendizagem.

2.1 A MÚSICA RENASCENTISTA

Como recurso de pesquisa histórica sobre a construção musical da Renascença (1450 – 1600 d.C.), se fez necessário conhecer as características musicais fundamentais da Idade Média (476 – 1450 d.C.) para compreensão da relevância das transformações e das influências de um período no outro, especialmente no que se refere a textura musical, que muda gradualmente da monofonia para polifonia.

Conforme exposto por Bennett (1986), a expressão musical passa por um longo processo de transformação do *organum* medieval no contexto vocal litúrgico com registros que remontam ao século IX, a princípio duplicando a voz principal do cantochão em intervalos fixos. Ao longo da Idade Média, sob influência das novas tendências, como da Escola de Notre-Dame, que tem Léonin e Pérotin como protagonistas no século XII, as vozes são tecidas com maior liberdade, já contando com até mesmo três (*triplum*) ou quatro (*quadruplum*) vozes distintas nas composições. Este desenvolvimento culmina na *Ars Nova*, tendo seu principal expoente em Guillaume de Machaut (c.1300 - c.1377), que introduz ao repertório uma nova rítmica e textura contrapontística, trazendo portanto maiores possibilidades expressivas e refinamento. Outras técnicas polifônicas de composição se propagam pela Europa, como o *fauxbourdon* no século XV, que é um estilo caracteristicamente inglês de “escrita a duas vozes que evoluía em sextas paralelas com oitavas intercaladas [...]; a estas vozes escritas acrescentava-se na execução uma terceira voz, movendo-se invariavelmente uma quarta abaixo do soprano.” (Grout; Palisca, 2013, p. 165). Além da sonoridade consonante e progressão harmoniosa, esta terceira voz já reflete outra característica muito presente na Renascença, que é a capacidade de incluir vozes não escritas no momento da execução, contribuindo para o desenvolvimento das competências necessárias para improvisar do músico.

A incubação destas diferentes técnicas de organização das vozes e sua expansão pela Europa e pelos distintos gêneros musicais resultam no ápice da aplicação do estilo polifônico no período renascentista, se expandindo tanto no contexto da música sacra quanto profana, vocal quanto instrumental. Este desenvolvimento individual de vozes de forma contínua, gera implicações harmônicas que introduz mudanças na estrutura das composições, até o momento ainda não pensadas no contexto da música tonal, que se apresentaria mais adiante com os sistemas de afinação temperado, contudo, já sendo expressas na forma da *musica ficta*. Este meio criativo proporciona as condições para que também haja a expansão do repertório instrumental nos diversos gêneros do período, tais como na frótola italiana, no *lied* alemão, no *villancico* espanhol, na *chanson* francesa e nos madrigais italianos, sendo utilizados inclusive na reprodução de música sacra até então performada em coros.



Até o começo do século XVI, os instrumentos eram considerados muito menos importantes do que as vozes. Usavam-nos apenas em peças de dança e, naturalmente, também como acompanhamento de canto [...]. Contudo, durante o século XVI, os compositores passaram a ter cada vez mais interesse em escrever músicas para instrumentos – não apenas danças, mas peças destinadas a serem simplesmente tocadas e ouvidas. (Bennett, 1986, p. 29-30).

Segundo Grout e Palisca (2013) as obras literárias publicadas no período, em especial a *Musica getuscht und ausgezogen* e o *Syntagma musicum*, dão a conhecer a grande variedade das famílias instrumentais, que cobrem uma ampla tessitura, do baixo ao soprano. São descritos os instrumentos de sopro (flautas doces, charamelas, *cromornes*, *kortholt*, *rauschpfeife*, a flauta transversal, cornetos, trompetes e as sacabuxas), violas dos mais diversos tipos, de tecla (órgãos, clavicórdio e o cravo), sendo o alaúde e a *vihuela de mano* (seu análogo ibérico) os instrumentos mais populares do Renascimento. Estes dois últimos permitiam a execução de vozes individuais em um contexto homofônico sobre acordes ou ainda de obras contrapontísticas de grande complexidade, com vastas possibilidades de ornamentações, podendo ainda ser executado para acompanhar o canto, em conjuntos, ou como instrumento solista.

Koonce (2008, p. 1) relata sobre a primeira referência da *vihuela de mano* datando do início da década de 1490 na corte dos reis católicos Fernando e Isabella da Espanha, o que coincide com o surgimento do estilo polifônico instrumental. De forma genérica, o termo *vihuela* designava diversos instrumentos de cordas com uma caixa acústica, tampo plano e laterais curvas, que poderiam ser tocados de variadas maneiras, com as mãos (com uso de dedos ou plectro) ou arco (*vihuela de arco*), sustentada sobre os ombros, entre as pernas (*vihuela da gamba*) e outras, sendo considerado um instrumento multipropósito para o qual as classificações modernas que contemplam uma única forma de execução em um instrumento podem prejudicar a compreensão (Griffiths, 1999, p. 52-53).

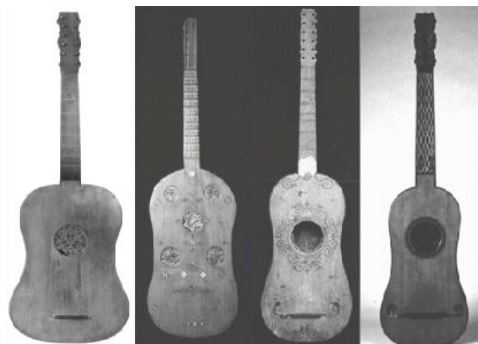


Figura 1: *vihuelas* de mano remanescentes "Chambure", "Guadalupe", "Quito" e "Dias"
Fonte: Koonce, 2008, p. 11-14

Estes instrumentos possuíam suas cordas duplas e trastes em tripas de animais, o que permitia o ajuste fino do temperamento a fim de melhor acomodar a afinação do instrumento ao modo da obra sendo executada, o que não é possível na maioria dos instrumentos temperados modernos, como é o caso do violão clássico, que possui trastes fixos. Contudo, de forma similar ao violão, o instrumento era afinado em quartas justas, com a exceção de uma terça maior entre a terceira e a quarta ordens. Geralmente possuía dez trastes de tripa e trastes adicionais no tampo do instrumento, ainda que seu uso aparente fosse mais teórico que prático (Bermudo, 1555 *apud* Espinosa, 1995, p. 7-8).

Destacamos que a pesquisa visa analisar as obras e métodos para *vihuela de mano* em função de sua organologia, que situa o instrumento como ancestral do violão moderno, e permite assim a construção de um discurso que visa qualificar e comparar métodos empregados em ambos os períodos para o ensino destes instrumentos. Contribui também



para a pesquisa o fato de haver grande intersecção dos gêneros musicais executados tanto nos instrumentos de dedilhadas renascentistas quanto no violão moderno, uma vez que os estudos destes tratados ao longo do século XX permitiram a transcrição de grande parte do repertório Renascentista conhecido para o violão.

Dentre as principais classes de gêneros para as cordas dedilhadas, encontram-se as peças de improvisos. Nesta, o músico poderia ornamentar uma determinada linha melódica ou acrescentar vozes contrapontísticas a uma melodia escrita, sendo chamada, apropriadamente, de *contrapunto alla mente*. Esta era uma habilidade fundamental para formação do músico do século XVI conforme destacam Grout e Palisca (2013, p. 264).

Uma grande quantidade de gêneros para apresentação solista em formato de improvisação surgiu para estes instrumentos, como prelúdios, fantasias e *ricercare*. Temos conhecimento destas peças em função de seu registro escrito quando dedicadas a figuras nobres por compositores, como se deu com o *Libro de musica de vihuela de mano intitulado El Maestro* de Luis de Milán, em homenagem a D. João III de Portugal. Sendo escassos os registros de música escrita para *vihuela*, é certo que uma das grandes características do repertório é a improvisação, nos remetendo a um intenso processo de transmissão oral do conhecimento através da participação nas diferentes expressões culturais do período e da criação *in situ*, no momento da performance. “[...] boa parte da música instrumental independente, sob a forma de danças, fanfarras e outras peças do mesmo tipo, não chegou até nós porque era sempre tocada de memória ou então improvisada no momento” (Grout; Palisca, 2013, p. 254).

Em suma, os fundamentos do ensino musical de cordas dedilhadas dos séculos XV e XVI se apoiam fortemente na herança de um repertório vocal polifônico e que trazem na sua execução uma grande contribuição criativa por meio de improvisações que desafiam o conceito Clássico de compositor e intérprete que perdura até hoje no contexto do ensino da música nos centros de formação especializados, período no qual estes papéis foram mais bem delimitados na perspectiva da performance e estabelecendo a tônica dos métodos de ensino do violão clássico utilizados na atualidade.

2.2 O VIOLÃO CLÁSSICO

Segundo Miteran (1997), as fontes conhecidas mais distantes que remetem aos ancestrais do violão se conectam ao instrumento por suas características construtivas principais, a saber, cordas, formato, trastes, caixa de ressonância, dentre outras propriedades, destacando-se neste quesito a cítara grega, a lira etrusca, o alaúde egípcio ou babilônico e a guitarra hitita. De fato, a palavra violão, adotada em países de língua espanhola como *guitarra* ou inglesa como *guitar*, deriva da palavra grega *khitara* (ou cítara em português).

É no final do século XVIII, nos períodos Clássico e Romântico, que o repertório violonístico erudito tradicional floresceria por meio da guitarra romântica através das mãos dos nomes da época de ouro do violão, dentre eles Ferdinando Carulli, Pierre Plouvier, Dionísio Aguado, Matteo Carcassi, Mauro Giuliani, Fernando Sor, Luigi Castellaci, Pise Gènes, Antonio Nava, Luigi Legnani, Simon Molitor, Wenzel Matiegka, Andrei Sikra, Michel Vissotsky, ... (Miteran, 1997, p. 35). Nesta época surge o conceito de concertista para o violão, com a distinção clara entre compositor e intérprete e com o instrumento tomando a forma que mais se aproxima ao violão moderno, com seis cordas simples, uma vez que a polifonia renascentista e o contraponto barroco são substituídos por uma textura menos complexa, homofônica.

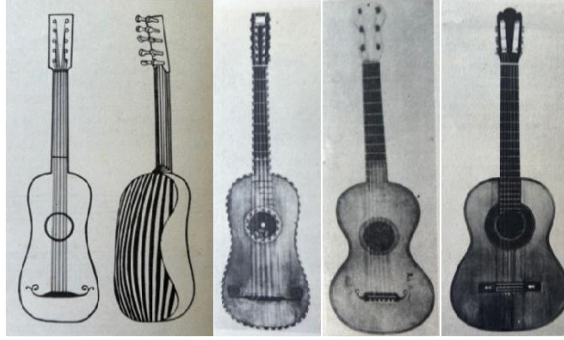


Figura 2: *Guitarra batente, guitarra barroca Voboam, guitarra romântica Grobert e violão moderno Torres*

Fonte: Miteran, 1997, p. 14-51

No campo da pedagogia, os dois grandes nomes de destaque são o de Fernando Sor e Dionísio Aguado, que introduzem obras progressivas para o estudo do instrumento amplamente utilizadas até os dias atuais. É a partir de Tárrega, contudo, que se inicia um processo sistemático de padronização da prática violonística, reestabelecendo o instrumento em posição de destaque. Emilio Pujol Vilarruby (1886-1980), um de seus maiores aprendizes diretos, cita que “Desde a época em que tiveram grande destaque as proeminentes figuras do violão, o Método de Aguado serviu de guia a todos os violonistas [...], até que o “fenômeno” de Tárrega ocorresse no início dos anos 1900” (Pujol, 1960, p. 22, tradução nossa).

Apesar de Francisco de Assis Tárrega y Eixea (1852-1909) ser este grande divisor de escolas históricas da pedagogia do violão clássico, há ainda hoje uma dificuldade na compreensão do seu legado, uma vez que não há registro de seus métodos e material didático, com exceção de suas obras musicais. O que se sabe sobre sua filosofia de ensino hoje foi registrado por seus discípulos diretos e indiretos, construindo os alicerces da chamada “Escola de Tárrega” (Oliveira, 2020, p. 2).

As pesquisas de Oliveira (Oliveira, 2020) resumizam as contribuições de Tárrega para o violão clássico na forma da padronização da postura do violonista com apoio de pé para acomodação do instrumento na perna esquerda, da racionalização da digitação e aperfeiçoamento do toque, especialmente apoiado, com posição perpendicular da mão direita às cordas, transcrição de obras de outros instrumentos para expansão do repertório violonista e desenvolvimento conjunto com o luthier Antonio Torres do violão moderno. Destaca ainda que do ponto de vista estilístico e técnico, Tárrega pode ser considerado um conservador uma vez que sua obra está em linha com o que foi apresentado por seus antecessores da transição do período Clássico para o Romântico, como Sor, Aguado, Giuliani, Carcassi e Mertz no século XIX, em um período em que a música já começava a tomar novos rumos. O sucesso de seus mais proeminentes discípulos, tais como Pujol, Miguel Llobet (1878-1938), Josefina Robledo (1897-1972), Pascual Roch (1860-1921), Daniel Fortea (1878-1953) e Hilarión Leloup Cabanari (1876-1939), e seus esforços em divulgar a pedagogia e obra de Tárrega são então considerados como principal fator da propagação de sua escola até os dias atuais.



Figura 3: Tárrega em sua postura padrão com o violão
Fonte: Wikimedia Commons

Este caráter racionalista da pedagogia foi amplamente utilizado como ferramenta para resolução de problemas técnicos na execução instrumental, dando origem a diversos exercícios de estudo chamados “técnica pura”, criticados por muitos como antimusicais como destaca Oliveira (2020), diferindo da proposta dos métodos anteriores do século XIX, frequentemente inseridos no contexto musical.

2.3 MÉTODOS DE ENSINO

Na música, o termo método, não raramente designa o material didático composto por exercícios progressivos para o ensino de um instrumento, entregando um roteiro para o planejamento de aulas ao professor, que muitas vezes é aplicado por este à risca, sem raciocínio crítico sobre o desenvolvimento do conteúdo e seu impacto no aprendizado, ainda que seja grande sua importância no processo de ensino (Penna, 2012 *apud* Nunes; Santos, 2024).

A metodologia, por outro lado, “pode ser entendida como o método em ação, reunindo um conjunto de ideias e teorias educativas transformadas em opções e atos que são concretizados em projetos ou no próprio desenvolvimento das aulas” (Fusari, 1998 *apud* Nunes; Santos, 2024, p. 37). Esta perspectiva implica um envolvimento do professor na busca de ferramentas e na sua flexibilização com o intuito de mediar a aprendizagem dos conceitos pelo aluno.

Para esta pesquisa iremos destacar alguns métodos do período Renascentista para *vihuela* e do Século XX para violão clássico. Destacamos que o primeiro, em função das profundas reflexões acerca da formação musical e do instrumento em si, apresenta uma estrutura metodológica de ensino, uma tentativa iterativa de solucionar questões que futuramente se apresentarão ao aluno, outorgando-lhe autonomia para resolvê-las na ausência do professor.

2.3.1 Livros para *vihuela*

Em relação ao repertório conhecido hoje de *vihuela*, apesar de sua popularidade na Renascença, somente sete livros dedicados especificamente ao instrumento permanecem, além de outras referências manuscritas e em publicações para outros instrumentos (Koonce, 2008, p. 2).

Para esta pesquisa concentramos a análise de métodos para instrumentos de dedilhadas renascentistas na obra de Juan Bermudo *De tañer vihuela*, extraída de seu tratado *Declaración de instrumentos musicales* de 1555, transcrita e revisada por Dawn Astrid Espinosa, além das contribuições de John Griffiths ao analisar a vida de Juan Bermudo enquanto instrumentista e pedagogo.



2.3.1.1 *Declaración de instrumentos musicales de Juan Bermudo, 1555*

Segundo Griffiths (2010), a pedagogia de aprender um instrumento musical engloba três aspectos principais divididos em técnicas, sistemas intelectuais e valores impressos no contexto cultural no qual o aprendizado acontece, sendo a *Declaración* de Juan Bermudo o primeiro livro espanhol do século XVI a educar músicos, tanto profissionais quanto amadores, em aspectos históricos, científicos e artísticos da música, enfatizando que, neste processo, a música vocal e instrumental devem ser vistas como parte natural e integrada do mesmo universo de formação.

Ainda em relação a esta hierarquia de aspectos pedagógicos do aprendizado, Griffiths (2010, p.129, tradução nossa) destaca que “Em contraste com a pedagogia instrumental dos últimos 250 anos, a pedagogia Renascentista na Espanha e Itália focam principalmente no estilo musical e assumem que a boa técnica se desenvolverá automaticamente”. O bom vihuelista deve focar, portanto, em absorver as ideias do repertório e aplicar este conhecimento na criação de suas próprias composições instrumentais por meio de um processo de cópia e análise da música a fim de se familiarizar com seus padrões. Nas palavras do próprio Bermudo:

A música que devem começar a cifrar serão *villancicos* (primeiro duos e depois trios) de música golpeada, que comumente soam todas as vozes juntas. Para cifrar estes, quase não há trabalho. [...] use estas músicas para treinar seu ouvido [...] para prática e para aprender como entabular; (Bermudo, 1555 *apud* Griffiths, 2010, p. 131, tradução nossa).

Desta forma, o aluno desenvolveria o conhecimento do contraponto de vozes, do desenvolvimento harmônico e das progressões adotadas neste gênero por meio do processo de entabulação, sendo esta uma das etapas mais importantes na formação do músico instrumentista.

A fim de entabular de forma adequada, Bermudo propõe que o aluno imagine sete diferentes *vihuelas*, cada uma com uma afinação correspondente a uma das notas musicais: Gamut, A re, ♯ mi, C fa ut, D sol re, E la mi e F fa ut. Desta forma, o aluno analisaria a obra que se desejaria entabular do ponto de vista da sua tessitura original e, considerando a afinação mais adequada da *vihuela* para contemplar as notas mais graves e agudas, utilizaria a afinação da “*vihuela* imaginária” que melhor acomodasse a peça. Em termos contemporâneos, trata-se de um processo de transposição da tonalidade levando em conta as limitações do instrumento. (Bermudo, 1555 *apud* Espinosa, 1995, p. 5-14).

Para compreensão da abordagem de Bermudo, é necessário caracterizar para a pesquisa o contexto do processo de aprendizado no Renascimento em face da escassez de registros escritos, de instituições formais de ensino e da autonomia necessária no aperfeiçoamento das habilidades para atuar de forma generalista com os afazeres diários.

Burke (2010) destaca que nas sociedades europeias pré-industriais entre os anos 1500 e 1800, prevalecia a filosofia do “faça você mesmo”, onde artesãos, camponeses e os integrantes de suas famílias eram responsáveis pela manutenção das minúcias domésticas diversas, desde a construção de móveis, fabricação de roupas, criação e reprodução do entretenimento, assim como a transmissão de valores e conhecimentos populares na forma de contos tradicionais.

Além dos artistas ambulantes, eram comuns também classes de mestres-escolas itinerantes que ofereciam seus serviços alfabetizando, ensinando matemática, música e outros conhecimentos, em muitos casos, frades e pregadores protestantes pertencentes ao baixo clero, do qual o próprio Juan Bermudo pertencia.



Em resumo, e conforme destaca Espinosa (1995, p. 4), os dois principais objetivos de Bermudo com a secção *De tañer vihuela* de seu tratado, portanto, são de corrigir maus hábitos formados por não tocarem boa música, abordando aspectos chaves da formação musical, e problemas de desafinação decorrentes da falta de padronização do posicionamento dos trastes. O enfoque de Bermudo, não é no estabelecimento de um método de desenvolvimento técnico, mas sim entregar ao aluno uma forma de compreensão e resolução de problemas musicais, para que este, de forma autônoma, desenvolva as capacidades necessárias para aprender por um processo de percepção, reflexão e execução, muito semelhante a teorias modernas de musicalização, tais como C(L)A(S)P de Keith Swanwick e o método Suzuki.

2.3.2 Métodos e livros para o violão clássico

Para fins desta pesquisa, utilizamos os métodos escritos por Emílio Pujol em sua coletânea *Escuela Razonada de La Guitarra*, consideradas as obras de maior relevância no que se refere a filosofia da “Escola de Tárrega” e outros métodos que foram amplamente adotados no Brasil, como a obra de Abel Carlevaro.

2.3.2.1 Enfoque dos métodos de violão clássico

A estrutura básica dos métodos de ensino de violão clássico se concentra em estabelecer a postura em posse do instrumento e as situações de atuação das mãos direita e esquerda do violonista de forma a padronizar, sob as boas práticas do conhecimento historicamente acumulado, a performance. Os métodos reforçam também a necessidade da construção da expressão artística como principal objetivo do fazer musical.

“Al intérprete se le plantean dos problemas: el aspecto puramente mecánico de una obra musical y como debe expresarse dicha obra. Conviene siempre empezar por esto último. Desde el primer momento hay que entrar en el arte porque, ¿como vamos a trabajar una obra sin saber lo que tenemos que expresar? [...] Es un absurdo pretender lograr hacer música utilizando la tecnica como único fin, sin pensar en nada más, deshumanizando el arte” (Carlevaro, 1979, p. 31-32).

Ou ainda nas palavras de Pujol (1952):

“Todas las dificultades que presenta la guitarra son vencibles si el que se propone dominarlas [...] consigue someterse a un trabajo consciente y ordenado [...]. Para ello, es conveniente: 1º, desarrollar en los dedos de la mano derecha la precisión, fuerza y elasticidad que dan a las notas todas las gradaciones de timbre, intensidad y velocidad posibles; 2º, desarrollar igualmente en los dedos de la mano izquierda la resistencia, precisión y agilidad, que el dominio del diapasón exige, y 3º, poder someter la simultaneidad de acción de ambas manos al sentido de la música.

[...]

Todo aquél que no habiendo tocado nunca la guitarra quiera estudiarla a fondo, deberá practicar de antemano o simultáneamente al menos, la entonación ritmada del solfeo, procurando adquirir de paso, cuantos conocimientos sobre Música y Arte en general, se encuentren a su alcance” (Pujol, 1952, p. 11-12).

O método de Carlevaro (1979), é estruturado da seguinte forma:

- i. Posição do violão (p. 9-17)
- ii. Braço direito (p.19-29)
- iii. Formação integral do violonista (p. 31-39)
- iv. Mão direita (p. 41-75)



- v. Mão esquerda (p. 77-100)
- vi. Notas explicativas para o caderno de exercícios 1 (p. 101-107)
- vii. Apagadores e vibrato (p. 109-117)
- viii. Notas explicativas para os cadernos de exercícios 2, 3 e 4 (p. 119-153)
- ix. Teoria aplicada (p. 155-160)

Trata-se de um manual detalhado por seções que relacionam o corpo do instrumentista ao instrumento, isolando cada aspecto dos movimentos necessários para a produção sonora, desde o traslado do braço esquerdo ao longo do braço do violão até o contato dos dedos da mão esquerda com a corda e sua relação com os trastes fixos na escala. Da mesma forma o faz para o braço e mão direita, assim como a relação do instrumento com o corpo como um todo.

Os cadernos de exercícios aplicam de forma prática os conceitos discutidos na forma de escalas, arpejos, traslados longitudinais e transversais no braço do violão, ligados, trinados, extensão e contração de dedos em acordes e independência de dedos através de fórmulas com variações que buscam cobrir a maior quantidade de ocorrências possíveis de execução do movimento.

De forma análoga, Pujol (1952) estrutura seu método, destacando, além dos aspectos mencionadas por Carlevaro, as particularidades do instrumento, como sua afinação, construção e tipos de cordas, dado seu aprofundamento nos estudos do repertório de instrumentos históricos, dedicando significativos esforços em estabelecer um paralelo entre ambos.

Ainda que a competência artística seja claramente o objetivo final daquele que se submete ao estudo do violão clássico, ou de qualquer outro instrumento, fica evidente nos métodos a dissociação da construção técnica da capacidade de análise e compreensão da obra que se pretende executar. O próprio Pujol (1952) determina esta divisão e também a hierarquia de prioridades para a prática do violão clássico ao seccionar o estudo entre a teoria, história e análise das obras e os aspectos técnicos. Contudo, assim como Carlevaro, seus métodos abordam somente o último, não sendo, portanto, modelos de construção de competência artística de forma isolada.

2 RESULTADOS E DISCUSSÕES

A pedagogia renascentista se caracterizou por um olhar humanista sobre as diferentes áreas em face das transformações sociais e econômicas do período, possibilitando a emergência de novas formas de desenvolvimento musical, assim como sua transmissão. Alguns destes pilares de formação tiveram sua relevância reduzida com o passar do tempo dadas as mudanças na estética e função musical e pelas transformações das vertentes pedagógicas em um ambiente cada vez mais especializado e de informação mais acessível. Dentre estes aspectos, pode-se enumerar:

i. Função musical: refere-se à capacidade de conectar a música às demais disciplinas, algo que atribui à esta uma função social. Esta característica era essencial no período Renascentista fazendo-se perceber nas manifestações culturais, danças, liturgia, poemas e literatura em geral, dentre outros;

ii. Improvisação: esta característica da música Renascentista é resultado da associação da capacidade de percepção e retenção de informação nas formas visual e, principalmente, auditiva. É a partir da análise e da prática do repertório que se constrói o “vocabulário” necessário para executar os gêneros do período, em grande medida, de natureza criativa;

iii. Formação vocal: via de regra, o modelo para formação musical era o canto, buscando a música instrumental imitar ou complementar a voz em um primeiro momento.



Desta forma, fazia-se necessário internalizar o material musical e processá-lo para então se pensar nas possibilidades de reprodução no instrumento. Este processo conferia grande autonomia artística ao aluno, uma vez que torna previsível o resultado da produção sonora no instrumento e outorga grande independência para improvisar;

iv. Técnica em função do repertório: apesar da grande complexidade do repertório polifônico, a técnica era refinada a partir da análise, da transposição do repertório para o instrumento (entabulação) e da criação. Neste processo o aluno tomava conhecimento do instrumento e das possibilidades que resultavam mais adequadas para cada obra, criando ornamentos, linhas melódicas e formas de acompanhamento conforme sua capacidade técnica do momento;

v. Transmissão oral: a oralidade contribui para o desenvolvimento das competências de uma arte que é essencialmente percebida pela audição e que tem sua forma de execução completamente dependente do contexto sonoro e não de recursos visuais;

vi. Conhecimento generalista: a especialização profissional somente toma relevância como forma de participação econômica e social a partir das demandas das revoluções industriais. No Renascimento, a formação do indivíduo necessitava reunir conhecimentos diversos que se complementavam para construção das habilidades necessárias para a vida dos séculos XV e XVI. A autoinstrução, a busca do conhecimento popular e informal em mestres-escola ambulantes, nas instituições religiosas, dentre outros, formavam um músico envolvido em um amplo espectro das artes.

3 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ainda que os desenvolvimentos técnicos resultantes dos métodos de violão tenham levado o instrumento a posição de destaque que possui hoje, a distância temporal que separa os instrumentistas e seu público de boa parte do repertório executado pode levar a uma assimetria de competências na execução do mesmo. Destarte, e com o intuito de ampliar estas competências e as possibilidades de interpretação, é recomendável que além do estudo da partitura e da prática instrumental para superação dos desafios técnicos, o aluno dedique tempo significativo no processo de transcrição de repertórios, sejam eles do próprio violão ou de outros instrumentos, de criação de improvisos sobre este, seja no campo melódico ou por meio de substituições harmônicas e no estudo do contexto histórico e cultural no qual o repertório foi inserido.

REFERÊNCIAS

BENNETT, Roy. **Uma breve história da música**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1986.

BURKE, Peter. **Cultura popular na idade moderna: Europa, 1500-1800**. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

CARLEVARO, Abel. **Escuela de la guitarra: Exposición de la teoría instrumental**. Buenos Aires: Barry Editorial, 1979.

ESPINOSA, Dawn Astrid. Juan Bermudo “On playing the vihuela” (*De tañer vihuela*) from *Declaración de instrumentos musicales (Osuna, 1555)*. **JLSA**, Baltimore, v. XXVIII-XXIX, 1995. Disponível em: <https://lutesocietyofamerica.org/mp-files/ljsa-journal-1995-volume-xxviii-journal-1996-volume-xxix.pdf/>. Acesso em: 28 mai. 2024.



GRIFFITHS, John. *Extremities: the vihuela in development and decline*. In: MUSÉE de la musique. **Luths et luthistes en Occident: actes du colloque organisé par la cité de la musique**. Paris: Cité de la musique, 1999. p. 51-61.

GRIFFITHS, John. Juan Bermudo, *self-instruction, and the amateur instrumentalist*. In: **Music education in the Middle Ages and the Renaissance**. WEISS, Susan Forscher; MURRAY JR, Russell E.; CYRUS, Cynthia J. Bloomington: Indiana University Press, 2010. cap. 7, p. 126-137.

GROUT, Donald J.; PALISCA, Claude. **História da música ocidental**. 1. ed. Lisboa: Gradiva, 1994.

KOONCE, Frank. **The Renaissance vihuela & guitar in sixteenth-century Spain**. Pacific: Mel Bay Publications, 2008.

MITERAN, Alain. **Histoire de la guitare**. Paris: Aug Zurfluh, 1997.

NUNES, Pamela Lopes; SANTOS, Welington Tavares. **Instrumento de flauta doce**. Florianópolis: Arquê, 2024.

OLIVEIRA, Cristiano Braga. A “Escola de Tárrega”: Uma Nova Pedagogia do Violão. **Revista Vórtex**, Curitiba, v. 8, n. 3, p. 1-33, 2020. DOI 10.33871/23179937.2020.8.3.1.16. Disponível em: <https://periodicos.unespar.edu.br/index.php/vortex/article/view/3974>. Acesso em: 6 jun. 2024.

PUJOL, Emilio. **Escuela razonada de la guitarra: libro segundo**. Buenos Aires: Ricordi, 1952.

PUJOL, Emilio. **El dilema del sonido en la guitarra**. Buenos Aires: Ricordi, 1960.