

Universidade Estadual Paulista
“Júlio de Mesquita Filho”
Instituto de Artes

RAFAEL PEDROSA SALGADO

A PREPARAÇÃO PARA PERFORMANCE MUSICAL DE
QUARTETO DE VIOLÕES

SÃO PAULO
2015

RAFAEL PEDROSA SALGADO

**A PREPARAÇÃO PARA PERFORMANCE MUSICAL DE
QUARTETO DE VIOLÕES**

Dissertação apresentada ao Curso de Pós-Graduação em Música, do Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista - Unesp, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Música,
Área de concentração: Interpretação/Teoria e Composição.

Orientadora: Profa. Dra. Sonia Marta Rodrigues Raymundo

SÃO PAULO

2015

Ficha catalográfica preparada pelo Serviço de Biblioteca e Documentação do Instituto de Artes da
UNESP

S164p Salgado, Rafael Pedrosa, 1982-
A preparação para performance musical de quarteto de violões /
Rafael Pedrosa Salgado. - São Paulo, 2015.
120 f.: il.

Orientadora: Profa. Dra. Sonia Marta Rodrigues Raymundo.
Dissertação (Mestrado em Música) – Universidade Estadual
Paulista, Instituto de Artes.

1. Violão. 2. Quarteto de violões. 3. Performance musical. 4
Música – Instrução e estudo. I. Raymundo, Sonia Marta Rodrigues.
II. Universidade Estadual Paulista, Instituto de Artes. III. Título

RAFAEL PEDROSA SALGADO

A PREPARAÇÃO PARA PERFORMANCE MUSICAL DE
QUARTETO DE VIOLÕES

Banca examinadora:

Profa. Dra. Sonia Marta Rodrigues Raymundo
UFG/IA-UNESP
Orientadora-Presidente da banca

Prof. Dr. Arthur Kampela
Columbia University – NY - USA

Prof. Dr. Wermer Aguiar
UFG

São Paulo, 2015.

*À minha esposa Cinara,
e aos meus pais Valdir e Luci.*

Agradecimentos

À Profa. Dra. Sonia Ray pela orientação deste trabalho.

À Pró-reitoria de Pós-graduação da UFMS.

À diretoria e funcionários do CCHS – UFMS.

Aos colegas e professores do curso de Música da UFMS.

Aos professores do Programa de Pós-graduação do IA-UNESP.

Aos violonistas que contribuíram com este trabalho por meio dos questionários respondidos.

Ao Prof. Dr. Carlos Henrique Costa, Profa. Dra. Gisela Nogueira e Profa. Dra. Sonia Ray pelas contribuições ao trabalho realizadas na qualificação.

Às Profa. Dra. Sonia Ray, Profa. Dra. Gisela Nogueira e Profa. Dra. Sonia Albano pela participação na banca do recital de qualificação.

Ao Prof. Dr. Arthur Kampela, Prof. Dr. Werner Aguiar e Profa. Dra. Sonia Ray pelas contribuições na banca de defesa.

Aos amigos e violonistas Felipe Mello, Leonardo Kaminski e Atílio Rocha pelo companheirismo e participação no recital de qualificação.

Aos amigos e violonistas Jardel Vinícius Tartari, Pieter Rahmeier e Marcos Araújo pela participação no recital de defesa deste trabalho.

RESUMO

Este trabalho discute estratégias para a preparação da performance de música de câmara para quarteto de violões. O principal objetivo é determinar como quartetos de violões brasileiros profissionais planejam e realizam seus ensaios. A metodologia consistiu em quatro etapas principais: 1) uma revisão da literatura sobre preparação para performance musical em língua portuguesa e inglesa, onde se verificou tanto trabalhos sobre performance individual quanto da performance da música de câmara; 2) elaboração e aplicação de um questionário a violonistas que atuam ou atuaram em quartetos brasileiros profissionais de violões; 3) um levantamento do repertório gravado em áudio e vídeo por quartetos brasileiros, ilustrando a prática da transcrição e arranjo para esta formação e 4) elaboração de sugestões de procedimentos de ensaio para quarteto de violões, como facilitadores da aprendizagem e do entrosamento entre os instrumentistas na formação de câmara. A principal conclusão determina as estratégias mais utilizadas por quartetos de violões brasileiros na preparação de suas performances musicais e sugere estratégias direcionadas para as especificidades desta formação como formas de otimização da referida preparação.

Palavras-chaves: Preparação em música de câmara; Quarteto de violões; Planejamento de ensaios de quarteto de violões.

ABSTRACT

This work discusses strategies for the preparation of chamber music performance for guitar quartet. The main objective is determine how professionals Brazilian guitar quartets plan and conduct their trials. The methodology consisted of four main steps: 1) a review of the literature on preparation for musical performance in Portuguese and English, where was reviewed on individual performance as the chamber music performance; 2) developing and implementing a questionnaire to guitarists who work or have worked in professionals Brazilian guitar quartets; 3) a survey of the recorded repertoire audio and video by Brazilian quartet, illustrating the practice of transcription and arrangement for this formation and 4) suggestions of rehearsals procedures for guitar quartet, as learning facilitators and the rapport between the musicians in this chamber formation. The main conclusion determines the strategies used by Brazilian guitar quartets in preparing their musical performances and suggests strategies targeted to the specific characteristics of training as means of optimization of that preparation.

Keywords: Prepar in chamber music; Guitar quartets; Planing rehearsal in guitar quartet.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Gráfico 1 - Ensaios por semana.....	50
Gráfico 2 - Horas por ensaio.....	50
Gráfico 3 - Intervalos durante ensaio.....	51
Gráfico 4 - Momento dos intervalos.....	51
Gráfico 5 - Regularidade na duração e frequência dos intervalos.....	52
Gráfico 6 - Atividades realizadas durante os intervalos.....	53
Gráfico 7 - Estudo das partes individualmente.....	54
Gráfico 8 - Liderança dentro do grupo.....	54
Gráfico 9 - Decisões de repertório e execução musicais compartilhadas e democratizadas.....	55
Gráfico 10 - Solução de trechos difíceis.....	56
Gráfico 11 - Uso do metrônomo nos ensaios.....	57
Gráfico 12 - Diferenças entre música de câmara entre violões e outros instrumentos/canto.....	58
Gráfico 13 - Planejamento prévio dos ensaios.....	59
Gráfico 14 - Preparação diferenciada para estilos diferentes.....	60

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - Quarteto de Violões de Munique (1914).....	70
Figura 2 – Violão de 8 cordas “Brahms”	74

LISTA DE TABELAS

Tabela 1 - Transcrições e arranjos de repertório Renascentista para quarteto de violões.....	33
Tabela 2 - Transcrições e arranjos de repertório Barroco para quarteto de violões.....	34
Tabela 3 - Transcrições e arranjos de repertório Clássico para quarteto de violões.....	34
Tabela 4 - Transcrições e arranjos de repertório Romântico para quarteto de violões.....	35
Tabela 5 - Transcrições e arranjos de repertório do século XX para quarteto de violões.....	36
Tabela 6 - Transcrições e arranjos de repertório Latino Americano para quarteto de violões.....	36
Tabela 7 - Transcrições e arranjos de repertório de música brasileira de concerto para quarteto de violões.....	37
Tabela 8 - Transcrições e arranjos de repertório de música popular brasileira para quarteto de violões.....	40
Tabela 9 - Repertório de obras originais para quarteto de violões.....	42

LISTA DE EXEMPLOS

Exemplo 1 - Trecho do arranjo de Heinrich Albert para quarteto de violões da Sonata op. 15b de F. Sor.....	71
Exemplo 2 - Trecho original da Sonata op.15b para violão solo de F. Sor.....	71
Exemplo 3 - Tessitura do violão tradicional.....	73
Exemplo 4 - Tessitura do violão de oito cordas de oito cordas.....	75

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	12
1 - REVISÃO DE LITERATURA SOBRE PREPARAÇÃO PARA A PERFORMANCE MUSICAL E DO REPERTÓRIO GRAVADO POR QUARTETOS DE VIOLÕES BRASILEIROS	16
1.1 Preparação individual para a performance	16
1.2 Preparação para a performance em grupo de câmara	25
1.3 Repertório para quarteto de violões em registros audiovisuais no Brasil.	32
2 - PESQUISA DE CAMPO COM VIOLONISTAS BRASILEIROS	45
2.1 Critérios de elaboração dos questionários	45
2.2 Resultado do questionário	49
2.3 Considerações dos resultados	60
3 - A PERFORMANCE EM QUARTETOS DE VIOLÕES	69
3.1 Particularidades da formação ‘quarteto de violões’	69
3.2 Proposta de estratégias para preparação de quarteto de violões	75
3.2.1 Organização e planejamento	76
3.2.2 Escolha do repertório	76
3.2.3 Estudo individual – experimentação de diferentes digitações e dedilhados	77
3.2.4 Uso do metrônomo – sincronismo entre violões	78
3.2.5 Execução de naipes diferentes pelo mesmo performer	78
3.2.6 Estudo por partes X estudo do começo ao fim	79
3.2.7 Pausas durante o ensaio	80
3.2.8 Ensaios em ambientes com acústicas diversas	80
3.2.9 Utilização de instrumentos semelhantes	81
3.2.10 Gravação dos ensaios	81
4 - CONSIDERAÇÕES FINAIS	83
REFERÊNCIAS	85
ANEXO A – Parecer do Comitê de Ética em Pesquisa da Plataforma Brasil	89
ANEXO B – Questionário de Pesquisa	91
ANEXO C – Termo de Consentimento	92
ANEXO D - Programa Recital de Qualificação	93
ANEXO E - Programa Recital de Defesa	95
ANEXO F – Discografia dos quartetos brasileiros de violões	97

INTRODUÇÃO

O aumento do número de pesquisas sobre preparação e planejamento para a performance musical nas últimas décadas é significativo. A primeira investigação publicada foi um estudo de caráter empírico, datado de 1916 pelo pianista húngaro Sandor Kovacks, que aborda processos de aprendizagem em performance (JØRGENSEN, 2004). Este autor relata em seu trabalho suas experiências como professor apontando as dificuldades de seus alunos em se apresentar tocando de memória. Jørgensen (2004) relata que durante vinte anos, a partir de 1916, foram publicadas apenas três publicações referentes a esta área do conhecimento. Este autor ainda complementa afirmando que a partir da década de 1990 o número de pesquisas relacionadas aos processos de estratégias e preparação individual para a performance musical aumentou consideravelmente (JØRGENSEN, 2004).

No entanto, este aumento significativo do número de pesquisas empíricas se deu por estarem ligadas a outras áreas do conhecimento (JØRGENSEN, 2004; GABRIELSSON, 2003). Esta vinculação da performance musical com outras áreas contribuiu para o aumento dos números destas pesquisas. Corroborando estes dados, Gabrielsson (2003) aponta que o aumento dos trabalhos sobre preparação e planejamento para a performance musical está relacionada principalmente com o surgimento da área da psicologia cognitiva, o que mostra uma preocupação de pesquisas relacionadas à performance musical pelos profissionais da área, e o interesse por investigações que precisam da interdisciplinaridade.

Para Kaminski (2008), as pesquisas empíricas que são diretamente ligadas aos processos cognitivos se solidificam a partir da segunda metade do século XX, como resultado do desenvolvimento da pesquisa em música e sua ligação com outras áreas do conhecimento. Gabrielsson (2003) aponta ainda que o surgimento das pesquisas sobre o planejamento da performance está fortemente relacionado ao aparecimento dos estudos da psicologia cognitiva neste período.

No trabalho de Barros (2008) podemos identificar três categorias temáticas de maior abrangência sobre a linha de pesquisa que aborda o planejamento de execução instrumental, sendo elas: a) temáticas relativas à análise do comportamento durante o estudo; organização, características e tipos de prática; b) temáticas que abordam as estratégias de estudo; e c) temáticas que abordam a

representação mental da música e processos cognitivos envolvidos na memorização. Para o autor, as temáticas acima descritas:

[...] são apoiado[a]s em pesquisas desenvolvidas principalmente nos campos da psicologia da música (sob tendências da psicologia cognitiva) e das neurociências. Assim, alguns termos e teorias de outras áreas do conhecimento puderam ser aplicados e transformados de acordo com as características de objetivos da área da música (BARROS, 2008, p. 24).

Este trabalho tem como objetivo discutir e analisar os processos e estratégias de estudo para a preparação para a performance musical de quarteto de violões. A partir desse contexto, levantamos alguns questionamentos: Como e quais as estratégias de ensaio são realizadas por quartetos de violões para preparação para performance musical? O que difere na preparação de quarteto de violões em relação a outros grupos de câmara e quais particularidades na formação?

Para responder essas perguntas, recorreremos à literatura que aborda o planejamento da execução musical, que discute técnicas e procedimentos de preparação, principalmente, as que contribuem para a performance musical em música de câmara. Muitos dos autores aqui utilizados têm como suporte teórico a psicologia da música e os processos cognitivos de aprendizagem musical, abordando questões não apenas relacionados à técnica instrumental, mas também aos aspectos comportamentais e interpessoais em música de câmara. Para a preparação individual, utilizamos autores que tratam da prática deliberada do estudo (KLICKSTEIN, 2009; RAY, 2005; JØRGENSEN, 2004; WILLIAMON e VALENTINE, 2000; ERICSSON e KRAMPE, 1995). Segundo esses autores, a prática deliberada e o planejamento do estudo são determinantes para a eficiência da prática musical. O referencial utilizado que aborda a preparação em grupo está relacionado principalmente aos autores que discutem estratégias de preparação em grupos de câmara (DAVIDSON e KING, 2004; GOODMAN, 2002).

Não é objetivo desta pesquisa discutir interpretação, como observamos em trabalhos importantes como de Abdo (2000) e Molina (2006) que recorrem à filosofia para abordar questões interpretativas. Aqui discutiremos a etapa anterior como o planejamento e estrutura de ensaios.

A formação de quarteto de violões é relativamente recente se comparada com outras formações características já estabelecidas, como, por exemplo, os quartetos de cordas, quintetos de sopros entre outros grupos. Esta formação tem seu

reconhecimento a partir da década de 1960 com o grupo *Los Romeros*, tendo alcance internacional, e que então influencia decisivamente o surgimento de novos quartetos de violões. A partir da década de 1970, compositores importantes começam a colaborar com esse quarteto de violão criando um repertório original para a formação, como é o caso do compositor espanhol Federico Moreno Torroba (1891-1982). Este compositor escreveu as obras *Estampas* e *Ráfagas*, ambas de 1976. Essas obras são as primeiras escritas originalmente para a formação. A partir deste período, o número de obras originais aumenta consideravelmente. No Brasil, temos as primeiras obras originais compostas para a formação gravadas em meados da década de 1980.

Esta pesquisa está dividida em três capítulos, sendo o primeiro: uma revisão de literatura sobre a preparação para a performance musical individual, em câmara, e um levantamento do repertório gravado por quartetos brasileiros de violão.

O segundo capítulo apresenta dados de pesquisa de campo de caráter qualitativo direcionado a violonistas que participaram ou participam de quartetos de violões profissionais. Para realização desta consulta, foi elaborado e aplicado um questionário a 27 instrumentistas. O questionário contém 12 perguntas semiestruturadas, devidamente aprovadas por comitê de ética em pesquisa pela Plataforma Brasil. A elaboração do questionário tomou como base teórica os autores que tratam da preparação para performance musical. A partir dos resultados obtidos, realizou-se cruzamento dos dados entre os referenciais utilizados e as respostas dos violonistas entrevistados; e, a partir de então, discutiu-se como quartetos de violões brasileiros se preparam para a performance musical.

O último capítulo trata da formação quarteto de violões nos seus aspectos históricos, nas particularidades da formação. Então, nele, apresentam-se alguns apontamentos sobre perspectivas de inovações na construção do violão, tais como: processos colaborativos entre performers, luthiers e compositores para a ampliação das possibilidades do instrumento; assim sendo, conseqüentemente, falamos das possibilidades de repertório. Na última parte desse capítulo, sugerimos algumas estratégias para preparação para performance musical de quarteto de violões calcados no referencial utilizado, nos resultados obtidos nas entrevistas, na experiência e vivência musical que alguém pode ter como sujeito atuante em quarteto de violões.

Espera-se como resultado desta pesquisa identificar tais processos de preparação, levando em consideração as especificidades da formação instrumental; e, dessa forma, trazer reflexões sobre a preparação do fazer musical. Dessa maneira, apresentamos discussões e propostas que auxiliam o desenvolvimento da formação quartetos de violões.

1 REVISÃO DE LITERATURA SOBRE PREPARAÇÃO PARA A PERFORMANCE MUSICAL E DO REPERTÓRIO GRAVADO POR QUARTETOS DE VIOLÕES BRASILEIROS

Neste capítulo, são discutidos aspectos e conceitos gerais sobre preparação para a performance musical utilizando autores que abordam, analisam e discutem esse tema. Esta revisão de literatura parte dos conceitos gerais acerca da preparação para a performance musical e, posteriormente, discutir-se-á o repertório gravado em áudio e vídeo por quartetos de violões brasileiros. O capítulo está dividido em: 1.1) preparação individual para a performance, 1.2) preparação para a performance em grupo de câmara, e por último 1.3) repertório para quarteto de violões em registros audiovisual no Brasil.

1.1 Preparação individual para a performance

Um termo recorrente sobre a prática de planejamento e preparação musical é a prática deliberada. Termo explicado por Gabrielsson refere-se ao estudo consciente da performance em música. Para este autor, a:

Prática deliberada significa atividades cuidadosamente estruturadas para melhorar a performance e pressupõe alta motivação e esforço contínuo, atenção total durante a prática (com limites de tempo das sessões de prática e tempo necessário para recuperação); instruções explícitas e supervisão individualizada por um professor; conhecimento dos resultados; condições favoráveis de ambiente; e suporte dos pais ou de outros.
¹(GABRIELSSON, 2003, p. 241).

O que se pode inferir nesta afirmação é que a prática deliberada é fundamental para que o músico atinja um nível de excelência, prática por meio da qual se pode alcançar o objetivo desejado de maneira consciente e controlada, evitando assim desperdício de tempo e da realização da atividade de forma equivocada.

¹ Tradução nossa: Deliberate practice means carefully structured activities in order to improve performance and presupposes high motivation and extended effort, full attention during practice (which limits the length of practice sessions and necessitates time for recovery); explicit instructions and individualized supervision by a teacher; knowledge of results; favorable environmental conditions; and parental or other support.

Anos antes, Ericsson e Krampe (1995) já dissertaram sobre este tema dizendo que a prática deliberada é uma atividade específica, a desenvolvida por um professor para um aluno visando a otimizar os resultados na performance. Para que isso ocorra, é importante que este professor tenha consciência e competência necessária para poder conduzir este aluno a uma prática eficiente. No entanto, apesar de esses autores salientarem o papel do professor nesse processo, é importante frisar que não se trata do estudante copiar este professor, mas cabe ao educador possibilitar e viabilizar meios para que o aprendiz possa tirar suas próprias conclusões sobre quais ferramentas e como as utilizar. Nesse sentido, o resultado final da execução depende do planejamento e de estratégias utilizadas pelo performer para que se alcance um alto nível na performance.

Abrimos aqui um parênteses para esclarecer a definição de alto nível musical ou expertise, que é um tanto subjetiva e relativa e se mostra dispersa na literatura. No entanto, neste trabalho tomaremos como entendimento do termo alguns princípios adjacentes, mesmo com certo grau de generalidade. Para Sloboda, (1985) esses princípios são:

Em primeiro lugar, nós notamos a existência de um conhecimento de agrupamentos ou padrões de larga escala dentro da música, que controla a execução. Em muitos casos, esse controle é hierárquico; os parâmetros que se aplicam ao agrupamento maior estabelecem a organização dos elementos no interior do grupo. Em segundo lugar, o controle hierárquico é apoiado por procedimentos altamente flexíveis destinados à resolução de problemas locais. Estes procedimentos operam de forma rápida, e frequentemente sem a necessidade de um monitoramento consciente. Em terceiro lugar e finalmente, o performer experimentado tem os meios para monitorar adequadamente sua própria execução e tomar iniciativas para corrigi-la, antes que ela se desvie demasiadamente do plano. O monitoramento adequado não é tanto uma questão de ouvir, mas sim de saber ouvir. (SLOBODA, 2008, p.131-132. Tradução de Beatriz Ilari e Rodolfo Ilari).

Sloboda ainda explica que “a performance em nível de expert requer um grande número de sub-habilidades. Cada uma dessas sub-habilidades merece investigação psicológica, e algumas já foram estudadas psicologicamente.” (SLOBODA, 2008, p.121). O autor conclui dizendo que “o expert é claramente alguém que possui mais do que estas habilidades. Ele atinge o nível de expert demonstrando sem falhas todas essas habilidades ao mesmo tempo, e subordinando-as à estrutura geral da composição musical.” (SLOBODA, 2008, p.121).

Pode-se compreender tais estratégias como processos organizados e, para que isso ocorra, o performer precisa ter um autoconhecimento de como e quais procedimentos são mais, ou menos, benéficos para ele mesmo. Autores como Ericsson (1996), Ericsson et al. (1993) e Gabrielsson (2003) demonstram que para um músico atingir um nível de expertise musical, ele necessita de tempo e que o estudo seja bem distribuído nesse período, ou seja, a quantidade do estudo e da prática são fatores fundamentais para o desempenho do músico.

Os pesquisadores Krampe e Ericsson (1995), por meio de estudo realizado com três grupos de jovens violinistas, sendo estes grupos divididos primeiramente em “os melhores”, o segundo “os bons estudantes” e o terceiro aqueles que pretendem se tornar “professores de música”, chegaram a conclusões relevantes sobre a quantidade de prática. Para os autores, um dos aspectos que diferem os grupos é o número de sessões da prática musical. Os grupos dos “melhores” e “bons” tiveram uma quantidade muito superior ao grupo dos “professores de música”. De acordo com os dados obtidos através de diários escritos pelos participantes, a quantidade de horas na prática deliberada, bem como o número de seções de prática foi maior nos dois primeiros grupos. No acumulado de horas da prática musical, Krampe e Ericsson (1995) apontam que o grupo “dos melhores” teve cerca de 7410 horas, os “bons alunos” 5301 horas e os “professores de música” 3420 horas, o que nos demonstra a importância da quantidade da prática musical para se tornar um músico de excelência.

Ao abordar o tempo despendido no estudo, Williamon e Valentine (2000) complementam os autores supracitados, apontando que apenas o número de horas não é determinante para atingir o alto grau de expertise musical. Em suas pesquisas, eles acompanharam o aprendizado e memorização de 22 pianistas, divididos em quatro grupos de níveis diferentes, utilizando obras de J. S. Bach. Como resultado, os autores sugerem que apenas a quantidade de horas da prática não é fator único do sucesso, mas como essas horas são distribuídas e organizadas, ou seja, a qualidade da prática mostrou-se mais eficaz do que somente a quantidade. Estes autores sugerem ainda que é necessária uma investigação mais aprofundada de fatores como experiências, preferências, oportunidades, hábitos para que se possa construir parâmetros mais precisos sobre a prática e preparação da performance musical.

Reid (2002) expõe que a qualidade do estudo é um fator de maior relevância em relação à quantidade. Em sua pesquisa, o autor apontou que a qualidade do estudo é fundamental, enquanto outros sugerem a quantidade de horas na prática como um aspecto importante. Para que um performer obtenha sucesso, segundo Reid, o acúmulo de horas no estudo é significativo, porém a efetividade desse amontoado de horas de estudo dependerá da qualidade dessas atividades.

O que os autores acima sugerem é que a quantidade de anos e o tempo de estudo, para que o músico possa se tornar um profissional, depende de uma série de fatores para que ocorra. Não basta apenas a questão tempo para que o músico possa se aperfeiçoar, mas qual o nível de aprofundamento musical ele tem. A execução limpa e correta das notas apenas não sugere que esse músico seja uma expertise, mas sim um bom executante. Para que esse músico tenha profunda e propriedade na execução musical, o conhecimento e domínio do discurso são imprescindíveis.

Além da quantidade e qualidade de tempo acumulados na prática musical, o estabelecimento de intervalos também pode influenciar no resultado. Klickstein (2009) diz que pausas são vitais tanto para músicos como para atletas. Essas pausas, além de recarregarem as energias para a continuação das atividades, previnem contra possíveis danos físicos, tão comuns em músicos. O autor recomenda que a cada 50 minutos de estudo haja descanso de 10 minutos. Jørgensen também recomenda a respeito de pausas: “distribua a prática, quando as sessões são longas o suficiente para trazer fadiga²” (JØRGENSEN, 2004, p. 95). Assim, nota-se que fazer intervalos durante a prática é salutar, evitando problemas físicos e reestabelecendo energia e concentração para a continuação da prática musical de maneira efetiva. Podemos atestar o benefício dessas pausas pela experiência como instrumentista. O relaxamento muscular, o alívio das tensões e o restabelecimento mental são aspectos percebidos pela realização das pausas durante a prática instrumental.

As pausas realizadas entre sessões de estudo são importantes como tratam os autores acima; no entanto, as atividades que o músico realiza nesses intervalos podem ser diversas e podem estar relacionadas com outros tipos de atividades. Para Klickstein (2009), essas atividades podem ser descritas da seguinte forma:

² Tradução nossa: Use distributed practice when the practice sessions are long enough to overcome fatigue.

Na primeira atividade proposta - *active breaks* - é sugerido que mesmo realizando pausas nos ensaios, o músico continue engajado na música. Como exemplo, cita um músico de metais que mesmo sem o instrumento realiza vocalizes rítmicos da peça que está aprendendo. Outro exemplo é um cantor ou pianista que memoriza seu solo se movendo na sala de ensaio, demonstrando como o músico pode visualizar mentalmente a partitura da música estudada.

O segundo tipo descrito – *divertising breaks* – sugere que se retire da sala onde acontece o ensaio e que sua mente desligue do que estava fazendo. Como exemplo, o autor sugere dar uma caminhada ou que se faça um lanche. Esse tipo de pausa é eficaz quando as sessões de prática são muito extensas e exaustivas, servindo como recompensa da tarefa finalizada. O autor chama a atenção para essas pausas não sejam muito longas e que durante o descanso o músico não esforce os músculos com outras atividades, como, por exemplo, instrumentistas que usam as mãos devem evitar digitar em celulares ou outras atividades semelhantes, ou cantores controlarem e evitarem conversas excessivas.

O último tipo – *restorative breaks* – se refere tanto para descanso como para realizar movimentos. Segundo o autor, são ideais para centrar a mente, revitalizar o corpo e para contrabalancear os efeitos das posições assimétricas dos músicos. A partir dessas ideias o autor demonstra uma série de atividades e alongamentos corporais que auxiliam na recuperação corporal antes, durante e depois da prática musical. No entanto, o autor recomenda um terapeuta corporal ou até mesmo um *personal trainer* para que essas atividades sejam feitas de maneira correta e sem prejudicar o corpo.

Ao descrever os tipos de atividades realizadas durante as pausas das sessões de estudo, o que mais é observado e realizado são os dois últimos descritos – *divertising* e *restorative breaks*. Essas duas atividades denotam uma necessidade de o músico “desligar” a mente dos afazeres musicais, para que possa reestabelecer energias para a continuidade do estudo; e também mostra a necessidade de movimentar e alongar o corpo, haja visto que via de regra instrumentistas ficam muito tempo em uma mesma posição e, geralmente, em posições não naturais, o que prejudica a postura corporal.

As estratégias da prática individual são ferramentas importantes, por proporcionar pensamentos e ações refletidas sobre a prática. Jørgensen (2004) diz que as:

Estratégias da prática podem ser definidas como pensamentos e comportamentos que músicos engajados durante a prática são intencionados a influenciar seus estados motivacionais ou afetivos, ou a maneira que selecionam, organizam, integram, e ensaiam novos conhecimentos e habilidades³. (JØRGENSEN, 2004, p.85)

O autor aponta ser conveniente que estudantes de música possam ter habilidade de definirem tarefas e supervisionarem a si mesmos, demonstrando que na ausência de um professor ele possa agir como tal, fazendo uma auto regulação do estudo. Jørgensen (2004) e Ray (2005) afirmam que a prática efetiva inclui 3 fases: 1) planejamento e preparação da prática, 2) execução da prática e 3) observação e avaliação da prática. Essas fases atuam de forma cíclica, uma vez que em princípio são escolhidos o planejamento e a preparação, em seguida é testado o planejamento através da execução, por último o resultado é avaliado. A partir da avaliação refletida é elaborado outro planejamento e o ciclo se repete na busca de novos obstáculos a serem superados. Para que esse ciclo seja eficiente, o performer precisa ter o domínio do seu repertório de estratégias, controlando e utilizando-os de maneira efetiva.

As atividades da prática podem ser classificadas, segundo Jørgensen (2004), de duas maneiras: a prática efetiva do instrumento/canto, e a prática sem a execução do instrumento/canto. Esta última envolve estudo da partitura, escrever ou ler sobre o que está estudando, pensar sobre dedilhado sem o instrumento, e outras atividades que implica na não realização da execução instrumental. Dessa forma, o autor sugere que o balanceamento entre esses dois tipos de atividades pode ajudar o performer ter mais tempo para pensar e refletir sobre sua prática musical por meio de estudos mentais. Essas atividades que não são técnicas instrumentais são fundamentais para o performer, pois elas auxiliam na busca de conhecimentos que trazem ao músico a possibilidade de reflexão sobre aquilo que está estudando; então, este sujeito pode ter caminhos para encontrar uma interpretação musical coerente e com profundidade, independentemente do estilo que está praticando.

Outro aspecto do estudo mental é que através de reflexões e avaliações sobre a prática musical, o músico consegue visualizar um planejamento a ser seguido. Para Jørgensen (2004) é importante a combinação entre o estudo físico e

³ Tradução nossa: Practice strategies can be defined as thoughts and behaviors that musicians engage in during practice that are intended to influence their motivational or affective state, or the way in which they select, organize, integrate, and rehearse new knowledge and skills.

mental. Usando o estudo mental o performer pode explorar questões de outras naturezas, como por exemplo, desenvolver imagens mentais dos movimentos que serão realizados (sem o instrumento), buscar conhecimento de aspectos históricos e do estilo da peça que será estudada, ouvir repertório do mesmo período e estética com outras formações instrumentais e vocais, entre outras atividades que envolvam processos mentais. Para o autor, o mais importante é como combinar o estudo mental e físico, complementando-os e fazendo com que estes contribuam para alcançar a efetividade durante a performance musical.

Contudo, sem que o performer tenha uma meta ou objetivo, sua prática pode perder o sentido, ou seja, sua motivação ou frustração pode impedir o crescimento das habilidades técnicas e musicais desejadas. Assim, estabelecer metas e objetivos torna-se necessário, na prática individual, para atingir o desenvolvimento desejado (JØRGENSEN, 2004). Este autor aponta que a definição das metas e dos objetivos pode sustentar um estudo eficaz e eficiente. Para ele “metas vem e vão, e eles mudarão durante o longo processo de ensaio⁴” (JØRGENSEN, 2004, p. 89). A partir desta afirmação, pode-se perceber que o autor mostra que, caso o objetivo inicial não seja alcançado, o performer precisa aprender a lidar com reformulações das metas iniciais, realizando novo planejamento para encontrar os objetivos pretendidos.

Outro aspecto na preparação de uma nova peça é que, geralmente, o performer utiliza a repetição como uma ferramenta de memorização, tornando um ato consciente e voluntário para um ato inconsciente e involuntário. Segundo Fitts e Posner (apud Reid, 2002, p.104-105) para um músico alcançar essa habilidade ele passa por três fases: 1) estágio cognitivo, 2) estágio associativo e 3) o estágio autônomo. Reid diz que a “progressão através das fases é gradual, é como a habilidade é transferida da memória a curto a prazo para a memória a longo prazo⁵” (REID, 2002, p.105). Em relação à memorização, uma forma de alcançá-la é transformar tarefas complexas em pedaços menores e em tarefas simples. Dessa forma, um músico pode estudar seções pequenas, ou até mesmo poucos compassos, dependendo da complexidade da peça e de sua habilidade. Assim que dominar um fragmento, podem-se acrescentar outros. Miklaszewiski (1989),

⁴ Tradução nossa: Goals come and go, and they will change during a long rehearsal process.

⁵ Tradução nossa: Progression through the phases is gradual as the skill is transferred from short-term to long-term memory.

realizando um estudo de caso, com um pianista de nível avançado, demonstrou como se preparava para performance musical observando que o músico utilizava de forma sistemática a prática da peça e progressivamente partes maiores, e transferia as habilidades da memória a curto prazo para a memória a longo prazo, corroborando com o que aponta Reid (2002). Sloboda confirma essa premissa dizendo que “as passagens problemáticas precisam ser ‘quebradas’ em pequenas partes” (SLOBODA, 2008, p. 118). Nesse sentido, justifica-se a importância da memorização por ela possibilitar uma liberdade ao performer de ter que olhar sempre a partitura, e por garantir a disponibilidade de informações sobre o que vem a seguir.

Reid (2002) ainda aponta outros fatores para a preparação da performance, como o estudo lento e gradual e a concentração. O estudo lento é uma ferramenta importante para o músico porque evita o erro por parte do performer. Para Sloboda “os erros são inúteis porque eles tendem a reforçar padrões motores inadequados; o ideal é recomeçar a tocar bem devagar, evitando erros” (SLOBODA, 2008, p. 119). Nossa percepção e vivência musical sobre o estudo lento nos faz acreditar que é uma ferramenta imprescindível para o estudo, além da questão técnica, a memória muscular e visual melhoram.

A respeito da concentração, Chafin e Lemieux (2004) discorrem que é uma das características mais importantes para uma prática musical efetiva. Os autores sugerem que para o músico ter uma seção de estudo produtiva é preciso dividi-la em pequenas seções de uma hora ou até menos. Dessa forma, a manutenção da atenção e concentração necessárias para a prática são mantidas. Os intervalos entre as seções de estudo são fundamentais para a recuperação da energia despendida. Assim, o estudo será mais eficaz, com reestabelecimento e manutenção da concentração. Do contrário, o performer pode estender o estudo por horas diminuindo a sua concentração. Estudando dessa maneira o estudo torna-se uma atividade motora sem reflexão, diminuindo consideravelmente o rendimento sobre o conteúdo abordado. Chaffin et al. (2002) observou como uma pianista estudava a obra *Presto* do concerto italiano de J.S. Bach, e afirma que:

Apenas um quarto do tempo foi de fato tocando (movendo os dedos sobre o teclado) e que os outros três quartos do tempo foram gastos pensando. Estas medidas sugerem que uma característica central da prática efetiva é o

esforço mental e a concentração envolvida⁶... (CHAFFIN et al., 2002 apud CHAFFIN e LEMIEUX, 2004, p. 25).

A partir da afirmação acima notamos a importância da prática musical refletida e organizada, em que questões não motoras também fazem parte de um estudo eficaz e produtivo. Dessa forma, a atividade musical não engloba apenas questões relacionadas a movimentos físicos, mas também o esforço mental, o que tornam essas atividades complementares.

Ao discorrer sobre a prática musical organizada, Klickstein (2009) aponta que o músico precisa ter a consciência do reconhecimento dos problemas que aparecem durante a prática musical, seja mecânica ou musical. O autor sugere o que chama de *Problem-Solving Process*, sendo dividido em três partes: 1) reconhecimento da existência do problema, 2) isolamento e definição do problema e 3) aplicação de táticas para solucionar os problemas. A partir dessas etapas o autor chama atenção para que os músicos pensem a respeito das dificuldades encontradas e procurem soluções criativas para as soluções desejadas. Jorgensen (2004) ao discorrer sobre estratégias para partes difíceis e desafiadoras sugere: “Uma estratégia é usar exercícios gerais e estudos que simplificam o problema e gradualmente traga uma solução que seja aplicável para a peça específica⁷.” (JØRGENSEN, 2004, p. 93). Outra estratégia apontada pelo autor é praticar a dificuldade repetidamente até alcançar o almejado (JØRGENSEN, 2004). A prática mencionada acima por Klickstein (2009) mostra-se uma maneira eficiente de resolver problemas, no entanto, para que o músico consiga realizar este ciclo é necessário uma consciência de si mesmo e uma gama de ferramentas acumuladas por anos de boas experiências instrumentais e musicais.

Para Sloboda (2008), os performers experimentados precisam ter o conhecimento de uma peça musical, ou seja, serem capazes de tocar determinada música de qualquer parte. Para o autor “a mente consciente deveria saber o que vem a seguir, independentemente daquilo que os dedos estão fazendo”. (SLOBODA, 2008, p. 118). Assim, o autor sugere que o performer em alto nível precisa ter um controle consciente completo.

⁶ Tradução nossa: Only a quarter of the time was spent actually playing (moving the fingers over the Keys) and that remaining three quarters of the time was spent in thinking. These measurements suggests that a central characteristic of effective practice is the mental effort and concentration that is involved ...

⁷ Tradução nossa: One strategy is to use general exercises and etudes that simplify the problem and gradually bring one toward a solution that is applicable to the specific piece.

Com estas considerações podemos constituir que a prática organizada e estruturada influencia de maneira positiva nos processos de aprendizagem e preparação para a performance musical. E a prática deliberada mostra-se um hábito indispensável ao músico para alcançar um nível de excelência musical.

Sendo as estratégias e práticas organizadas fundamentais no processo de preparação individual, em música de câmara, esses fatores vão além do indivíduo. No próximo subcapítulo, serão discutidos tais procedimentos em música de câmara.

1.2 Preparação para a performance de grupo de câmara

A prática de música de câmara envolve a interação social e musical entre performers (Goodman, 2002). Davidson e King (2004) complementam referindo que é vital que cada componente não apenas explore sua capacidade individual, mas que pense além, buscando a coesão musical e interpessoal do todo. A partir das ideias acima, pode-se dizer que, para atingir tais metas, algumas estratégias e procedimentos na preparação são necessários para grupos de câmara, afim de funcionarem como facilitadores para uma performance pública satisfatória.

Essa coesão musical e social torna-se crucial para o funcionamento da música de câmara, uma vez que cada membro precisa ter a sensação de “pertencimento” ao grupo (Davidson e King, 2004), ou seja, a conexão e associação entre os indivíduos e o grupo como um todo. Young e Colman (1979) realizaram investigação com diversos quartetos de cordas apontando que o respeito mútuo entre os performers é vital para que o grupo continue funcionando. Conflitos e discordâncias sempre surgem em grupos camerísticos, porém a melhor maneira de se abordar a questão é por meio do entendimento e da conversa, ao invés de uma ordem ditatorial. Davidson e King (2004) afirmam que toda voz seja ouvida ou, pelo menos, que cada membro sinta que está contribuindo com o grupo expondo suas ideias musicais. É importante que todos estejam engajados musicalmente e mentalmente no ensaio, evitando assim senso de exclusão do grupo.

Dessa maneira, o objetivo principal, que é o de se fazer música, é alcançado da melhor forma possível, sem que algum membro do grupo seja ou sinta-se excluído das decisões do grupo. Goodman (2002) ao abordar a questão do indivíduo dentro de um grupo de câmara, compara o papel desenvolvido por um ator àquele desenvolvido por um músico:

O performer em música de câmara tem um papel similar do que o ator no drama. O ator desenvolve um sentido próprio do caráter, mas quando o caráter entra em contato com outros, isso muda, não apenas através no ritmo e na deixa de um para o outro. Atores moldam e ajustam seus caracteres entre si realizando suas partes e dos outros, o mesmo acontece com músicos em música de câmara. Contudo, atores nunca perdem de vista os seus próprios caracteres, então o drama é em princípio definido por cada ator bem como a combinação dos atores. O mesmo é verdade em música de câmara, cada músico imprime sua identidade no conjunto, mas também tenta misturar com o grupo⁸. (GOODMAN, 2002, p. 159).

A citação acima mostra a importância de se formar um senso democrático dentro do grupo, em que todos possam opinar e discutir em relação às decisões musicais e extramusicais. Essas questões mencionadas acima são aferidas pela experiência e vivência pessoal em grupo de câmara. O respeito à individualidade e, ao mesmo tempo, o engajamento do indivíduo ao grupo se faz necessário para a manutenção e uma convivência sadia do grupo.

Para que a prática em conjunto se desenrole é importante que haja um planejamento prévio dos ensaios, da mesma forma como mencionado no subitem anterior. Este planejamento pode reduzir e otimizar o tempo gasto nos ensaios, além de se obter bons resultados em menor tempo. Para Davidson e King (2004), grupos de câmara que não conseguem encontrar uma maneira coordenada de trabalhar têm como consequência o término dos ensaios sem foco e improdutivos. Isso demonstra a importância de um estabelecimento de ordem de trabalho, procurando uma forma apropriada para o processo dos ensaios.

Reid (2002) e Williamon e Valentine (2000) discorrem sobre a quantidade e qualidade da prática musical, verificando que a organização e planejamento são fundamentais para que as metas sejam alcançadas. Apesar dos autores terem um foco para a prática individual – como vimos no subcapítulo anterior - podemos transferir esse conhecimento e estratégias para grupos de câmara, oferecendo assim meios para que conjuntos tenham êxitos na preparação para a performance.

Mesmo com o planejamento da preparação idealizado, é importante que metas e objetivos concretos sejam estabelecidos pelo grupo. Em se tratando de

⁸ Tradução nossa: The performer in a music ensemble plays a role similar to that of the actor in a drama. The actor develops a sense of character on his or her own, but when the character comes into contact with others in the play, it changes, not least through the pacing and delivery of lines. Just as actors mould and adjust their characters too one another by playing up to and playing off each other's parts, so do musicians in ensemble performance. However, actors never lose sight of their own character, so the drama is at once defined by each actor as well as the combination of actors. The same is true in ensemble music, for each musician stamps the ensemble with his or her own identity, but also tries to blend in with the group.

grupos de câmara essas metas são necessariamente performances públicas em datas específicas. Davidson e King (2004) apontam que esta é a diferença crucial entre músicos amadores e profissionais, ou seja, “o compromisso concreto de uma performance numa data específica auxilia no foco e na eficácia da preparação”⁹(DAVIDSON e KING, 2004, p. 109). Essas mesmas conclusões são encontradas nos trabalhos de Blank e Davidson (2003), Goodman (2000) e Murningham e Conlon (1991), observando a importância de traçar metas e objetivos.

Traçar metas e objetivos constitui-se como fundamental para o bom funcionamento do grupo. Além dessa, outra questão importante a respeito da música de câmara surge: a comunicação entre membros do mesmo grupo. Quando se trata de grupos orquestrais ou sinfônicos, a figura do regente ou maestro aparece, sendo este o líder e responsável pelas decisões tomadas. Ao se abordar grupos que não possuem um regente, cabem aos próprios músicos tomarem essas decisões.

Essa comunicação pode acontecer de diversas formas e é fundamental para a realização musical. Apesar do uso da comunicação verbal ser um recurso muito usado em ensaios e às vezes em performances, estudos sugerem que comunicação não verbal (como contato visual e a comunicação aural) é de extrema relevância no processo de preparação e realização musical (Williamon, 2004; Goodman, 2002; Davidson, 2004).

Davidson e King (2004) apontam que os integrantes de um grupo de câmara precisam ter habilidade de decifrar o que acontece individualmente e no conjunto durante a execução musical para que haja fluência no discurso. A utilização dos canais de comunicação visual e aural contribui para que essa fluência musical ocorra.

Goodman (2002) salienta que na prática musical em grupo a concentração individual é dividida entre o monitoramento do som produzido por ele e a atenção do som produzido pelo restante do grupo. Como resultado disso, ajustes finos são feitos conscientemente e inconscientemente para o equilíbrio sonoro. A autora conclui que a “comunicação aural (ser capaz de ouvir um ao outro) é mais importante do que a

⁹ Tradução nossa: The concrete goal of a performance on a specific date aided focus and effectiveness.

comunicação visual (ser capaz de ver um ao outro). Pelo simples fato de que nós ouvimos música – nós não a vemos.”¹⁰ (GOODMAN, 2002, p. 156).

No ato da performance pública os músicos não podem trocar informações verbalmente, a não ser que a obra executada indique. Dessa forma, é prudente a preparação do grupo durante os ensaios para que as informações necessárias, como, por exemplo, coordenação, expressão, entradas e finalizações de frases, sejam previamente entendidas e treinadas por todos através dos gestos, olhares e todo tipo de comunicação não verbal. Realizado esse preparo, o grupo não corre o risco de que informações importantes não sejam trocadas e, na pior hipótese, de que comunicações verbais que não façam parte da performance ocorram na apresentação pública.

As autoras Davidson e King (2004) sugerem que há necessidade de não exagerar no discurso nos ensaios, sendo as instruções verbais necessárias, porém de forma minimizada. O excesso de informações verbais trocadas pelos integrantes durante os ensaios podem ser prejudiciais tirando o foco da prática musical em questão.

O contato visual entre performers é importante por proporcionar outro tipo de comunicação - por meio de movimentos e gestos - que podem auxiliar na coerência e coordenação do grupo. Williamon e Davidson (2002), através de estudo realizado com um duo de piano, demonstram que o contato visual durante os ensaios e na performance ajudam na coordenação de tempo e na comunicação de ideias musicais em locais específicos da música. Através de gestos específicos realizados pelos performers, observaram que a intenção expressiva musical pôde ser realizada; nesse sentido, os autores apontam que o contato visual é fundamental para o sincronismo em música de câmara, tanto na coordenação de tempo como na transmissão das intenções musicais. Blank e Davidson (2007), em estudo por meio de entrevistas com 27 pianistas representando 17 duos distintos, revelam-nos que todos os músicos entrevistados consideraram a comunicação não verbal a mais importante em ensaios e performances, sendo o movimento corporal, os gestos faciais e o contato visual mencionado pelos entrevistados.

¹⁰ Tradução nossa: Aural communication (being able to hear each other) is more importante than visual communication (being able to see each other). The simplest way to relate to this point is that we hear music – we don't see it.

Goodman (2002) também atribui à comunicação visual um papel importante na prática de música de câmara. A coordenação do som pode ser previamente planejada através de sinais visuais, pelos quais se pode determinar quem do grupo “lidera” o começo da peça, as entradas, as terminações, as pausas etc. Dessa forma, são estabelecidos canais de comunicação entre os membros gerando cooperação e unidade ao grupo. A autora ainda aborda a habilidade de antecipação e reação pelos performers, e para que isso aconteça “a antecipação e a reação da produção de cada tempo é virtualmente definida pela natureza da interação manifesta entre os performers”¹¹ (GOODMAN, 2002, p. 154). A partir desta afirmação, nota-se a importância da comunicação aural entre os integrantes no sentido de se estabelecer coordenação de tempo para a preparação e execução da peça. Nesse sentido, podemos dizer que em grupos de câmara os integrantes podem antecipar as ações uns dos outros através de uma consciência aural e visual com o intuito de se formar um canal de comunicação para uma prática musical coordenada e com unidade na interpretação musical

Quando se aborda música de câmara, estamos discutindo a priori as relações existentes entre pessoas de um mesmo grupo. Esse grupo precisa encontrar fatores em comum para que o resultado final – que é o resultado sonoro - seja alcançado. Para que essas questões sejam resolvidas dentro de um grupo de câmara, pesquisas indicam que a liderança é fundamental. A pesquisadora Elaine Goodman afirma que “A questão mais importante a considerar é a liderança, para cada grupo precisa de pelo menos um líder¹²” (GOODMAN, 2002, p. 163). A pesquisadora ainda complementa apontando que a pessoa dominante do grupo pode liderar dirigindo o curso dos ensaios e ditando os aspectos interpretativos da performance (ibidem, 2002).

Contudo, apesar da liderança ser importante para o bom funcionamento do grupo, a maneira como esse líder atua nessa função pode determinar o sucesso ou não deste grupo. Murnighan e Conlon (1991) realizaram pesquisa com 20 quartetos de cordas britânicos por meio de entrevistas semi-estruturadas e observações. Nessas pesquisas, encontraram que a liderança se mostra um fator eficaz no quarteto de cordas. Os grupos mais bem sucedidos foram aqueles que tinham o

¹¹ Tradução livre de: The anticipation of each beat and the reaction to the production of each beat are virtually defined by the nature of interaction manifest between the performers.

¹² Tradução nossa: The most importante issue to consider is leadership, for every group needs at least one leader.

primeiro violinista como líder e este tinha uma abordagem direta e democrática quanto às decisões a serem tomadas. Já os quartetos com menos sucesso tinham como líderes pessoas com atitudes ditatoriais frente ao grupo (ibidem, 1991). Ford e Davidson (2003) em pesquisa, comparando os processos de ensaio de quinteto de sopros e quarteto de cordas, complementa a ideia de democracia dentro de um grupo de câmara, demonstrando que a boa dinâmica interpessoal é necessária para que efetivamente funcione.

Corroborando com as ideias acima, temos King (2006) que, por meio de entrevistas e observação, realizou um estudo sobre os papéis de estudantes de música em ensaios de quartetos. Esse estudo contou com quarteto de sopros, quarteto de saxofones e quarteto de cordas que ensaiaram num período de quatro semanas. Os dados mostraram a existência de funções comuns dentro dos grupos que foram: líder, vice-líder, colaborador, inquiridor, inquieto, distraído e o quieto. Durante o estudo, a pesquisadora percebeu que algumas vezes os estudantes tinham mais de dois papéis ou até mesmo trocavam de papéis durante os ensaios. A análise do resultado desta pesquisa levou-a a concluir que os quartetos que possuíam um líder regular exibiram comportamento da equipe mais estáveis, consistente e focado na dinâmica de grupo e uma melhor evolução do que aqueles sem um líder normal (KING, 2006). Nesse sentido, ao discorrer sobre questões de liderança em música de câmara e, sobretudo trazendo experiência e a vivência musical em quarteto de violões, podemos concluir que essa liderança é fundamental. Porém, a alternância do posto de líder e das demais funções numeradas acima é pertinente e saudável para o grupo, sem que haja pressão sobre aqueles que estão sendo liderados, nem sobre aquele que lidera. O importante é que o indivíduo se sinta à vontade com o papel desempenhado e que o respeito mútuo aconteça. Cabe ressaltar que nem todos gostam e/ou têm a capacidade de tal liderança.

Nas situações de ensaio, estratégias de aprendizado de uma determinada peça podem ser concebidas de diversas maneiras. Uma delas é a prática da peça do começo ao fim, enquanto outra maneira é focar e trabalhar isoladamente em passagens mais difíceis. Para Goodman, o equilíbrio do foco nos ensaios entre segmentos longos e curtos de uma peça pode ajudar a manter a concentração e envolvimento dos integrantes nos ensaios e tem se mostrado uma característica do aprendizado eficiente (GOODMAN, 2000 apud DAVIDSON E KING, 2004). Já Chaffin e Imreh (1997) sugerem inserir o que chamam de “run-throughs”, que

significa praticar a música de uma vez sem parar, durante o processo dos ensaios. Os autores salientam que essa estratégia de preparação é importante para colocar as ideias expressivas e/ou problemas técnicos no contexto do todo. Essa estratégia, segundo os autores, pode ser importante mecanismo de reforço da memória, consolidação do tempo comum dos integrantes do grupo, dinâmicas, e outros elementos expressivos.

Hallam (1995) em estudo sobre essas diferenças de estratégias de estudo não defende apenas um tipo de estratégia em relação à outra, e aponta que existem algumas diferenças entre elas. Para a autora há duas formas de estratégias de estudo: o estilo “holístico”, que é semelhante ao processo descrito por Chaffin e Imreh (1997) para o que chamam de “run-throughs”, ou seja, praticar a música de uma vez sem parar, e o “serialista” que é a fragmentação da música em pequenos trechos para um trabalho específico. Tanto no primeiro quanto no segundo estilos, Hallam sugere que os grupos precisam achar qual melhor estratégia para uma aprendizagem efetiva.

Davidson e King (2004) sugerem aos músicos que “quando o tempo de ensaio é curto, devem apenas trabalhar passagens que precisem de atenção, então não [se] desperdice tempo em partes que já está suficientemente apreendido¹³” (DAVIDSON; KING, 2004, p.110). Assim, os autores colaboram com a visão do estudo “serialista” para a resolução de problemas.

Todas as estratégias mencionadas anteriormente são importantes ferramentas para a prática em conjunto. A utilização de cada uma depende da situação. Por exemplo, se a música a ser ensaiada é nova, uma boa solução é a separação por trechos, para que assim todos possam ouvir as partes dos outros a fim de acostumarem-se com a sonoridade. Quando esta peça estiver um pouco mais amadurecida, a prática do começo ao fim é necessária, pois pode propiciar ao grupo situações de palco.

Como vimos, as relações pessoais entre performers de um mesmo grupo de câmara e o estabelecimento de processos e hábitos na preparação são fundamentais para que o grupo atinja um nível de excelência musical. No próximo subcapítulo, será apresentado e discutido o repertório gravado em áudio e vídeo por quartetos de violões brasileiros.

¹³ Tradução nossa: When time is short, only work on passages that need attention, so as not waste time going over parts that are sufficiently grasped.

1.3 Repertório para quarteto de violões em registros audiovisuais no Brasil

Como parte de revisão de literatura, discutiremos o repertório gravado por quartetos de violões no Brasil. Para isso, esse repertório foi classificado em duas vertentes principais: 1) obras adaptadas (arranjos ou transcrições) de outras formações instrumentais e/ou vocais de períodos e estéticas a partir do renascimento, e 2) obras escritas originalmente para a formação.

As peças da primeira vertente são obras arranjadas ou adaptadas que fazem parte tanto do repertório tradicional europeu, como por exemplo, de quarteto de cordas, do repertório pianístico, obras orquestrais, e de outras formações, como também do repertório brasileiro que inclui obras de compositores considerados eruditos, principalmente, de caráter nacionalista e obras que fazem parte do repertório da música popular brasileira de diversos gêneros.

O repertório do segundo grupo, originalmente, escrito para a formação, são peças escritas a partir da década de 1970; principalmente, em virtude do quarteto de violões que marca o estabelecimento da formação - o quarteto espanhol *Los Romeros*, formados pelos violonistas Celin, Celodonio, Pepe e Angel Romero. Estes eram uma família de virtuosos ligados à tradição do violão espanhol, incluindo o flamenco. O grupo tem destaque a partir da década de 1960 em suas turnês pela Europa e Estados Unidos, onde em seu repertório incluía principalmente a música de caráter nacionalista espanhol, sobretudo Andaluz.

No Brasil, os primeiros grupos com essa formação surgem no final da década de 1980 e início dos anos 90, quando se destacam o *Quarteto Carioca de Violões*, o *Quarteto de Violões de Curitiba*, o *Quarteto Sul América de Violões*¹⁴ e o *Quarteto de Violões Quaternaglia*. A partir dessa época, o número de grupos que se formaram no Brasil aumentou e percebemos esse crescimento pelas primeiras gravações, que surgem desse período.

As obras mais antigas gravadas por quarteto de violões brasileiros são *Ráfagas* e *Estampas* do compositor espanhol F. Moreno Torroba (1891-1981), ambas escritas em 1976. Isso mostra-nos que o estabelecimento desta formação

¹⁴ Formado pelos violonistas Odair Assad, Sérgio Assad, Paulo Porto Alegre e Oscar Ferreira de Souza, o Quarteto Sul América durou apenas 1 ano. Iniciaram os ensaios em agosto de 1992 e a estreia foi em 1993 no Teatro Municipal do Rio de Janeiro com a Orquestra Sinfônica Brasileira. Apresentaram o Concerto Andaluz do Joaquim Rodrigo com o maestro Karabtchevsky. Ainda em 1993 fizeram o Circuito SulAmérica tocando em Brasília, Goiânia, Divinópolis e Uberaba. (Informações via e-mail por Oscar Ferreira de Souza em 11/04/2014).

instrumental também é recente, fato este que se dá pelo instrumento - o violão - ter as características modernas estabelecidas a partir das inovações na construção do instrumento com o luthier espanhol Antônio Torres Jurado (1817-1892) no final do século XIX, o qual proporcionou principalmente a obtenção de maior volume do instrumento.

Ainda sobre o repertório original gravado por quarteto de violões brasileiros, percebe-se uma grande quantidade de compositores nacionais. Em sua maioria, trata-se de músicas de orientação nacionalista e de outras vertentes estéticas da cultura brasileira de tradições urbanas e rurais de todas as regiões do Brasil, como por exemplo, choro, samba, bossa-nova, maracatu, baião, lundú, forró, entre outras, e em grande parte a estrutura e linguagem musical são tradicionais. Dentre as obras originais mais antigas para quarteto de violões de compositores brasileiros e que foram gravadas por quartetos brasileiros, estão: *Valsa a ti e Baião* (1984) de Roberto Gnatalli (1948), *João Benta no Forró* (1987), *Procissão* (1987) e *Mariquinha Duas-Covas* (1986) de Nicanor Teixeira (1928) e de Guilherme Campos da Silva (1966) a música *Cidade 87* (1987). Os dois primeiros conjuntos de obras foram escritos para o Quarteto Carioca de Violões, e a segunda peça escrita para o Quarteto de Violões de Curitiba, cujo compositor era integrante do grupo.

A seguir apresentamos o repertório das gravações oficiais de áudio e vídeo (LP, CD e DVD) de quartetos de violões brasileiros profissionais, de que destacamos os compositores, as obras, para qual formação instrumental foram originalmente escritas, em que ano foi realizada gravação e qual quarteto de violões gravou. Para isso, foram separadas as tabelas de acordo com o estilo e estética musical do repertório gravado, e na última tabela inserido o repertório originalmente escrito para a formação de quarteto de violões.

Tabela 1 – Transcrições e arranjos de repertório Renascentista para quarteto de violões

Autor	Obra	Formação original	Ano da gravação	Quarteto que gravou
A. de Cabezón (1510-1566)	Cinco diferencias sobre el Canto del Caballero (1557)	Instrumento de Teclas	1991	Quarteto de Violões de Curitiba
J. Dowland (1563-1626)	The King of Denmark, his Galliard (1610) The Earl of Essex, his Galliard (1596) Captain Digorie Piper, his Galliard (1604)	Consort Inglês	1991	Quarteto de Violões de Curitiba
M. Praetorius	8 Danças (1612) - Ballet Des Coqs - Gaillarde - Bransle De La Torche	Qualquer	1996	Quarteto de

(c.1571-1621)	- Ballet - Courante - Spagnoletta - Bransle De La Rayne - Volta	Instrumentação		Violões Quaternaglia
T. Hume (c. 1569-1645)	Intavolatura (1607) - Sweet Music - Maske - The Passion Of Music - Mistress Tittle's Jig	Viola da Gamba	1996	Quarteto de Violões Quaternaglia

Tabela 2 – Transcrições e arranjos de repertório Barroco para quarteto de violões

Autor	Obra	Formação original	Ano da gravação	Quarteto que gravou
G. P. Telemann (1681-1767)	Concerto em Ré Maior (1708-1712) - Adagio - Allegro - Grave - Allegro	Quarteto de Violinos	1996	Quarteto de Violões Quaternaglia
J. S. Bach (1685-1750)	Suíte Orquestral Nº3 em Ré Maior, BWV 1068 (1730) - Overture - Air - Gavotte I – II - Bourre - Gigue Suíte Orquestral Nº2 em Si menor, BWV 1067 (1738-39) - Overture - Rondeau - Sarabanda - Bourre I – II - Polonaise – Double - Menuet - Badinerie Suíte Orquestral Nº1 em Dó Maior, BWV 1066 (1724-25) - Overture - Courante - Gavotte I – II - Forlane - Menuet I – II - Bourre I – II - Passapied I – II Suíte Orquestral Nº4 em Ré Maior, BWV 1069 (1730) - Overture - Bourre I – II - Gavotte - Menuet I – II - Rejouissance	Orquestra	2000	Quarteto Brasileiro de Violões
J. S. Bach (1685-1750)	A Arte da Fuga (1742) Contrapunctus 3 Contrapunctus 4	Qualquer Instrumentação	2004	Quarteto de Violões Ibirá

Tabela 3 – Transcrições e arranjos de repertório Clássico para quarteto de violões

Autor	Obra	Formação original	Ano da gravação	Quarteto que gravou
L. Bocherini	Introduction et Fandango (1788)	Quinteto de	1996	Quarteto de Violões

(1743-1805)	- Grave Assai - Fandango	Cordas e Violão		Quaternaglia
F. Carulli (1770-1841)	Sonata Op. 21 N°1 (1812) - Moderato - Adagio - Rondo - Allegretto	Violão Solo	1996	Quarteto de Violões Quaternaglia
J. Haydn (1732-1809)	Quarteto de Cordas op.76, n°1 (1797) - Allegro com spirito - Adagio Sostenuto - Mnuetto Presto - Allegro ma non tropo	Quarteto de Cordas	2004	Quarteto de Violões Ibirá

Tabela 4 – Transcrições e arranjos de repertório Romântico para quarteto de violões

Autor	Obra	Formação original	Ano da gravação	Quarteto que gravou
Isaac Albéniz (1860-1909)	Suite Iberia (1905-09) Book 1 - I. Evocacion - II. El Puerto - III. Fete-Dieu a Seville Book 2 - I. Rondená - II. Almería - III. Triana Book 3 - I. El Albaicin - II. El Polo - III. Lavapiés Book 4 - I. Málaga - II. Jerez - III. Eritana	Piano	2006	Quarteto Brasileiro de Violões
Manuel de Falla (1876-1946)	Cuatro Piezas Españolas (1906-09) - Aragonesa - Cubana - Montañesa - Andaluza La Vida Breve (1904-05) - Danza Española N° 2	Piano Ópera	2013	Quarteto Brasileiro de Violões
Enrique Granados (1867-1916)	Goyescas, op.11 (1911) - El fandango de candil - El pelele	Piano	2013	Quarteto Brasileiro de Violões
Joaquín Turina (1882-1949)	Tres Danzas Andaluzas, op.8 (1907) - Zapateado	Piano	2013	Quarteto Brasileiro de Violões
Joaquín Rodrigo (1901-1999)	Sonata de Adiós (Homenaje a Paul Dukas) (1935) Cuatro Piezas (1936-38) - Caleseras - Fandango del ventorrillo - Plegaria de la Infanta de - Castilla - Danza valenciana	Piano	2013	Quarteto Brasileiro de Violões
	Cançons i Danses (1918-1962) - N° 3 Modéré / Sardana - temps			

F. Mompou (1893-1987)	de marche - Nº 6 Cantabile espressivo / Ritmado - Nº 1 Quasi moderato / Allegro non troppo - Nº 8 Moderato cantabile con sentimento/ Danza	Piano	2013	Quarteto Brasileiro de Violões
Isaac Albéniz (1860-1909)	Azulejos (incomplete; finished by Enrique Granados) (1909)	Piano	2013	Quarteto Brasileiro de Violões

Tabela 5 – Transcrições e arranjos de repertório do século XX para quarteto de violões

Autor	Obra	Formação original	Ano da gravação	Quarteto que gravou
I. Stravinsky (1882-1971)	8 Peças (1915-1917) - Waltz - Andante - Balalaika	Piano	1991	Quarteto de Violões de Curitiba
I. Stravinsky (1882-1971)	8 Peças (1915-1917) - March - Waltz - Polka - Andante - Española - Balalaika - Napolitana - Galop	Piano	1995	Quarteto de Violões Quaternaglia
Leo Brouwer (1939)	Tres Danzas Concertantes (1958) - Allegro - Andantino - Toccata	Violão e Orquestra de Cordas	2010	Quarteto de Violões Quaternaglia

Tabela 6 – Transcrições e arranjos de repertório Latino Americano para quarteto de violões

Autor	Obra	Formação original	Ano da gravação	Quarteto que gravou
H. Pereira (19??)	Hojas (1976) Charcos (1976) Domingo (1976)	Para 2 ou 3 Flautas Doces Soprano ou outros instrumentos melódicos e 2 Violões	1991	Quarteto de Violões de Curitiba
A. Piazzolla (1921-1992)	Tango del Angel (1957) Verano Porteño (1965)	Orquestra de Cordas Violino, Piano, Guitarra, Contrabaixo e Bandoneón	1991	Quarteto de Violões de Curitiba
S. Piana (1904-1994) H. Manzi (1907-1951)	Milonga Sentimental (1931)	Tango	1997	Quarteto Maogani
C. Haire (1919)	Zá-zá-zá (Mi Abuelito Me Enseñó)	Folclore Peruano	1997	Quarteto Maogani
A. Ginastera (1916-1983)	Danzas Argentinas Op. 2 (1937) - Danza del viejo boyero - Danza de la moza donosa - Danza del gaucho matrero	Piano	2010	Quarteto de Violões Quaternaglia

As tabelas anteriores apontam uma prática frequente entre os quartetos de violões que é a de realizar arranjos e transcrições de repertório não violonístico de diversas formações instrumentais. Tal prática se dá pelo repertório original para a

formação ser relativamente recente e em sua maioria com características nacionalistas, tanto do repertório brasileiro como estrangeiro. Apesar dessa constante prática de arranjar e transcrever obras de outros períodos e estéticas musicais, nota-se uma quantidade pequena nas gravações dos quartetos brasileiros em relação às obras originais para a formação.

Uma possível conclusão sobre esse cenário é a de que a performance de estilos e gêneros de repertório da tradição ocidental europeia só é possível por meio dessas adaptações, porém é necessário um cuidado ao gravar esse repertório pelo fato das características instrumentais dos violões serem distintas daquelas obras originais. Outra suposição que podemos fazer pela leitura dessas tabelas é a busca de um novo repertório para a formação, fazendo com que novos compositores – a partir da metade do século XX – colaborem com esses grupos no sentido de criar um repertório próprio para quarteto de violões, como percebemos nas obras originais para a formação na tabela 9.

A partir das tabelas 7 e 8, percebemos um número significativo de gravações de obras brasileiras. Essa quantidade de gravações sugere uma aproximação e identificação da maior parte dos grupos ao estilo musical brasileiro, e nota-se principalmente que a partir do final dos anos 1990 que há uma maior quantidade de registros de obras desse estilo e com essas características.

Tabela 7 – Transcrições e arranjos de repertório de música brasileira de concerto para quarteto de violões

Autor	Obra	Formação original	Ano da gravação	Quarteto que gravou
H. V. Lobos (1887-1959)	Bachianas Brasileiras Nº1 (1930) - Embolada (Introdução) - Modinha (Prelúdio) - Conversa (Fuga) A Lenda do Caboclo (1920)	Orquestra de Cellos Piano	1995	Quarteto de Violões Quaternaglia
E. Nazaré (1863-1934)	Escovado (1904) Batuque (1906)	Piano	2000	Quarteto de Violões Quaternaglia
Radamé Gnattali (1906-1988)	Quarteto Nº 1 (1939) - Movido - Andando - Vivo - Allegro	Quarteto de Cordas	2004	Quarteto de Violões Quaternaglia
H.V. Lobos (1887-1959)	Bachianas Brasileiras Nº1 (1930) - Embolada (Introdução) - Modinha (Prelúdio) - Conversa (Fuga)	Orquestra de Cellos	2010	Quarteto de Violões Quaternaglia
R. Gnattali (1906-1988)	Quarteto Nº 1 (1939) - Movido	Quarteto de Cordas	2006 (DVD)	Quarteto de Violões Quaternaglia

H.V. Lobos (1887-1959)	CHOROS nº5 (1925) - Alma Brasileira Bachianas Brasileiras n.9 (1945) - Prelúdio - Fuga	Piano Coro ou orquestra de cordas	2015	Quarteto de Violões Quaternaglia
Almeida Prado (1943-2010)	XIV Variações sobre o tema de Xangô (1961)	??	2015	Quarteto de Violões Quaternaglia
Ronaldo Miranda (1948)	SUÍTE n.3 (1973) - Allegro - Allegretto - Lento - Allegro gracioso	Piano	2015	Quarteto de Violões Quaternaglia
Paulo Bellinati (1950)	- Maracatu da Pipa (2004)	3 violões	2015	Quarteto de Violões Quaternaglia
H. V. Lobos (1887-1959)	Bachianas Brasileiras Nº1 (1930) - Embolada (Introdução) - Modinha (Prelúdio) - Conversa (Fuga)	Orquestra de Cellos	1999	Quarteto Brasileiro de Violões
C. Guarnieri (1907-1993)	Dança Negra (1946) Canção Sertaneja (1928) Dansa Brasileira (1928) Ponteio Nº24 (1954)	Piano Piano Versão para Orquestra Piano	1999	Quarteto Brasileiro de Violões
F. Mignone (1897-1986)	Lundu (1947)	Piano	1999	Quarteto Brasileiro de Violões
A. C. Gomes (1836-1896)	Sonata em Ré Maior (1894) - Allegro Animato - Allegro Scherzoso - Largo - Vivace (Burraco de Pau)	Quarteto de Cordas	1999	Quarteto Brasileiro de Violões
R. Miranda (1948)	Variações Sérias sobre um Tema de Anacleto de Medeiros (1991)	Flauta, Oboé, Clarinetas, Trompa e Fagote	2001	Quarteto Brasileiro de Violões
C. Santoro (1919-1989)	Frevo (1953)	Piano	2001	Quarteto Brasileiro de Violões
F. Mignone (1897-1986)	Lenda Sertaneja Nº8 (1938) Congada (1921)	Piano	2001	Quarteto Brasileiro de Violões
H. Oswald (1852-1931)	Il Neige (1902) Bebe S'endort Op. 36 Nº1 (1900) 6 Pezzi Op. 14 (1891) - III Tarantella	Piano	2001	Quarteto Brasileiro de Violões
C. Guarnieri (1907-1993)	Encantamento (1981) String Quartet Nº2 (1942) - I Energico - II Nostalgico - III Allegro	Orquestra Quarteto de Cordas	2001	Quarteto Brasileiro de Violões
	Suite Floral (1916-18) - I. Idílio na Rede - II. Uma Camponesa Cantadeira -III. Alegria na Horta Cirandas (1926) - A Canoa Virou - A Condessa - Terezinha de Jesus - A Procura de uma Agulha - Senhora Dona Sancha - Que lindos Olhos!	Piano Piano		

H. Villa Lobos (1887-1959)	String Quartet Nº5 (1931) - I. Poco Andantino - II. Vivo e Energico - Andantino - Allegro Danças Características Africanas (1914) - Nº1 Farrapos - Nº2 Kankukus - Nº3 Kankikis String Quartet Nº12 (1950) - I. Allegro - II. Andante Malinconico - III. Allegretto Leggiero - IV. Allegro bem Ritmato	Quarteto de Cordas Piano Quarteto de Cordas	2011	Quarteto Brasileiro de Violões
Alberto Nepomuceno (1864-1920)	Quarteto nº3 "Brasileiro" (1891) - I. Allegro - II. Andante - III. Intermezzo - IV. Allegretto	Quarteto de Cordas	2006	Quarteto TAU
R. Gnattali (1906-1988)	Quarteto nº1(1939) - Movido - Andando - Vivo - Allegro	Quarteto de Cordas	2006	Quarteto TAU
E. Nazareth (1863-1934)	Odeon (1909)	Piano	2011	Quarteto TAU
A. A. Sardinha "Garoto" (1915-1955)	Debussyana (19??)	Violão Solo	2011	Quarteto TAU
P. Bellinati (1950)	Jongo (1988)	Violão Solo	2011	Quarteto TAU
C. Bartoloni (1956)	Seresta (2000)	Flauta Doce e Cravo	2011	Quarteto TAU
D. Murray (1981)	Estância (2004)	Quarteto de Clarinetas	2011	Quarteto TAU
Guerra-Peixe (1914-1993)	Mourão (1970)	Violão e Violino	2009	Quarteto Carioca de Violões
Edino Krieger (1928)	Suite para Cordas (1954) - Dança Concertante - Ronda Breve - Homenagem a Bartok - Marcha Rancho Serenata para Quatro Violões (1997)	Quarteto de Cordas Quinteto de Sopros	2009	Quarteto Carioca de Violões
R. Gnattali (1906-1988)	Quatro Movimentos Dançantes (1950) - Marcha - Samba-Canção - Valsa - Baião	Piano (Arranjo do autor para Orquestra de Violões)	2004	Quarteto de Violões Ibirá
E. Nazareth (1863-1934)	Odeon (1910) Escovado (1905) Quebra Cabeças (1926) Escorregando (1925)	Piano	2013	Quarteto Abayomi
A. A. Sardinha "Garoto" (1915-1955)	Enigma (19??)	Piano	1997	Quarteto Maogani
R. Gnattali (1906-1988)	Canhoto (1940-55)	Piano	2004	Quarteto Maogani
H. V. Lobos (1887-1959)	Canto do Sertão (3º mov. Bachianas nº4) (1930-41)	Piano	2004	Quarteto Maogani
A. A. Sardinha "Garoto"	Relâmpago (1945)	Violão Solo	2008	Quarteto

(1915-1955)				Maogani
E. Nazareth (1863-1934)	Ouro Sobre Azul (1916)	Piano	2008	Quarteto Maogani
H. V. Lobos (1887-1959)	Tristorosa (1910)	Piano	2008	Quarteto Maogani
R. Gnattali (1906-1988)	Por Quê? (1955)	Piano	2008	Quarteto Maogani
R. Gnattali (1906-1988)	Quatro Movimentos Dançantes (1950) - Marcha - Samba-canção - Valsa - Baião	Piano (Arranjo do compositor para Orquestra de Violões)	2001	Quarteto Contrastos

Tabela 8 – Transcrições e arranjos de repertório de música popular brasileira para quarteto de violões

Autor	Obra	Formação original	Ano da gravação	Quarteto que gravou
Egberto Gismonti (1947)	Forrobodó (1988) Um Anjo (1995) Karatê (1980)	Instrumental	2000	Quarteto de Violões Quaternaglia
Tom Jobim (1927-1994)	Crônica da Casa Assassinada (1971) - Trem para Cordisburgo - Chora Coração - Jardim Abandonado - Milagre e Palhaços	Canção	2000	Quarteto de Violões Quaternaglia
Egberto Gismonti (1947)	A Fala da Paixão (1983 - arr. 2008)	Canção	2012	Quarteto de Violões Quaternaglia
Tom Jobim (1927-1994)	Crônica da Casa Assassinada (1971) - Trem para Cordisburgo - Chora Coração - Jardim Abandonado - Milagre e Palhaços	Canção	2006 (DVD)	Quarteto de Violões Quaternaglia
Egberto Gismonti (1947)	Forrobodó (1988) Um Anjo (1995)	Instrumental Instrumental	2006 (DVD)	Quarteto de Violões Quaternaglia
Fernando Caselato (1970)	Novos Rumos (2003) Guizo (2003) Chão Vermelho (2006) Serelepe (2002)	Viola Brasileira Solo	2011	Quarteto TAU
E. Castro (1977)	Chegando em Casa (2010)	Flauta e Violão	2011	Quarteto TAU
W. Lopes (1963)	Lá em Olinda (19??)	???	2011	Quarteto TAU
A. de Oliveira (1888-1964)	Tristeza do Jeca (1918)	Canção	2013	Quarteto Abayomi
Waldir Azevedo (1923-1980)	Delicado (1950)	Grupo de Choro	2013	Quarteto Abayomi
R. Boldrin (1936)	Vide, Vida Marvada (1981)	Canção	2013	Quarteto Abayomi
T. de Barros (1943) G. Vandrê (1935)	Disparada (1966)	Canção	2013	Quarteto Abayomi
C. Mariano (1943)	Samambaia (1980)	Piano	1997	Quarteto Maogani
Mario Adnet (1957) C. Chaves (1974)	Baiambê (1979)	Canção	1997	Quarteto Maogani
B. Powell (1937-2000) P. C. Pinheiro (1949)	Cai Dentro (1979)	Canção	1997	Quarteto Maogani
Chico Buarque (1944)	Morro Dois Irmãos (1989)	Canção	1997	Quarteto Maogani
E. Gismonti (1947)	Lôro (1980)	Instrumental	1997	Quarteto Maogani

Guinga (1950)	Di Menor (19??)	Clarone, Clarinete, Violão , Surdo, Caixa, Ganzá, Pratos, Tamborins	1997	Quarteto Maogani
Aldir Blanc (1946) Guinga (1950)	Baião de Lacan (1991)	Canção	1997	Quarteto Maogani
Ian Guest (1957)	Lago Puelo (19??)	Piano	1997	Quarteto Maogani
Edu Lobo (1943)	Corrupião (1993)	Canção	1997	Quarteto Maogani
G. Carneiro (1952) E. Gismonti (1947)	Palhaço (1980)	Canção	1997	Quarteto Maogani
Pixinguinha (1897-1973) B. Lacerda (1903-1958)	Ainda Me Recordo (1962)	Grupo de Choro	1997	Quarteto Maogani
B. Neto (1881-1941)	Tempos Idos (1???)	Piano	1997	Quarteto Maogani
M. Einhorn (1932) D. Ferreira (1935-2007)	Batida Diferente (1962)	???	1997	Quarteto Maogani
G Harrison (1943-2001)	While My Guitar Gently Weeps (1968)	Canção	1997	Quarteto Maogani
B. Powell (1937-2000)	Samba Novo (1972)	Violão Solo	2001	Quarteto Maogani
Joyce (1948)	For Hall (19??)	Canção	2001	Quarteto Maogani
Tom Jobim (1927-1994)	Chovendo na Roseira (1970)	Canção	2001	Quarteto Maogani
Leandro Braga (1955)	Choro N°2 (1992)	Piano	2001	Quarteto Maogani
Ed Mota (1971)	A Foggy Day in Teresópolis(19??)	Instrumental	2001	Quarteto Maogani
Francis Hime(1939) Chico Buarque (1944)	Passaredo (1977)	Canção	2001	Quarteto Maogani
Guinga (1950) Aldir Blanc (1946)	Choro Réquiem (2001)	Canção	2001	Quarteto Maogani
Hermeto Pascoal (1936)	Ilza (1999)	Instrumental	2001	Quarteto Maogani
Carlos Chaves (1974)	Choro de Bela (1996)	Violão Solo	2001	Quarteto Maogani
Itiberê Zwarg (1950)	Pra Lúcia (2001)	Instrumental	2001	Quarteto Maogani
João Donato (1934) Gilberto Gil (1942)	Bananeira (1975)	Canção	2001	Quarteto Maogani
Edu Kneip (1970) Mauro Aguiar (1968)	Guingando (1996)	Canção	2001	Quarteto Maogani
Paulinho da Viola (1942)	Inesquecível (1974)	Instrumental	2001	Quarteto Maogani
T. Jobim (1927-1994) V. de Moraes (1913-1980)	Lamento no Morro (1954) Água de Beber (1959) O Morro não tem Vez (1963) Insensatez (1961) Frevo de Orfeu (1959) Derradeira Primavera (1987)	Canção/Samba Canção Canção/Samba Canção Frevo Canção	2004	Quarteto Maogani
T. Jobim (1927-1994) Chico Buarque (1944)	Imagina (1947)	Canção	2004	Quarteto Maogani
T. Jobim (1927-1994) Luiz Bonfá (1922-2001)	Correnteza (1976)	Canção	2004	Quarteto Maogani
Ary Barroso (1903-1964)	Morena Boca de Ouro (1941)	Canção/Samba	2004	Quarteto Maogani
Pixinguinha (1897-1973)	Desprezado (1929)	Choro	2004	Quarteto Maogani
C. Mesquita (1910-1945) S. Cabral (1906-1986)	Mulher (1940)	Canção	2004	Quarteto Maogani
V. de Moraes (1913-1980)	Valsa de Euridice (1966)	Canção	2004	Quarteto Maogani

Mauricio Carrilho (1957)	Moacirsantosiana 15 (2005)	???	2008	Quarteto Maogani
Leandro Braga (1955)	Impressão De Choro (1999)	Piano	2008	Quarteto Maogani
J. Bandolim (1918-1969)	A Ginga Do Mane (1962)	Choro	2008	Quarteto Maogani
Marcos Alves (1971)	Áurea (2002)	???	2008	Quarteto Maogani
Guinga (1950) P. César Pinheiro (1949)	Noites Brasileiras (1972)	???	2008	Quarteto Maogani
Joaquim Callado (1848-1880)	Saudades De Valença (1867) - 1º mov. - 2º mov. - 3º mov. - 4º mov. - 5ºmov.	Grupo de Choro	2008	Quarteto Maogani
Hermeto Pascoal (1936)	Ilza Nº 15 (1999)	Instrumental	2008	Quarteto Maogani
Francis Hime (1939) Chico Buarque (1944)	Meu Caro Amigo (1976)	Canção	2008	Quarteto Maogani
Octávio Dutra (1884-1937)	Lamentos Terror dos Facões	Violão Solo	2001	Quarteto Contrastos
Egberto Gismonti (1944)	Palhaço (1980)	Canção	2001	Quarteto Contrastos
Camargo Mariano (1943)	Samambaia (1980)	Piano	2001	Quarteto Contrastos
Juarez Moreira (1954)	Diamantina (1985)	Violão Solo	2001	Quarteto Contrastos
Paulo Dorfmann (1945)	Põe tinta no carimbo (19??)	Piano	2001	Quarteto Contrastos

Tabela 9 – Repertório de obras originais para quarteto de violões

Autor	Obra	Ano da gravação	Quarteto que gravou
G. C. da Silva (1966)	Cidade 87 (1987)	1991	Quarteto de Violões de Curitiba
Leo Brouwer (1939)	Paisaje Cubana com Rumba (1985) Toccata (1988) Paisaje Cubano con Lluvia (1984)	1995	Quarteto de Violões Quartenaglia
Estércio Marquez Cunha (1941)	Suiteraglia (1993)	1995	Quarteto de Violões Quartenaglia
Paulo Bellinati (1950)	A Furiosa (Maxixe) (1997) Baião de Gude (1997) Lun-Duos (1996)	2000	Quarteto de Violões Quartenaglia
Sérgio Assad (1952)	Uerekena (1994)	2000	Quarteto de Violões Quartenaglia
Egberto Gismonti (1947)	Quartetinho (1997) Forró (1997)	2000	Quarteto de Violões Quartenaglia
Sérgio Molina (1967)	Sweet Mineira sobre Temas de Milton Nascimento (1998) - Porta de areia, San Vicente & Variações - Interlúdio no Cais - Sonata Cravo e Canela	2004	Quarteto de Violões Quartenaglia
Rodrigo Vitta (1971)	Sonata (1997) Paisagem Brasileira Nº4 (2004)	2004	Quarteto de Violões Quartenaglia
Paulo Tiné (1970)	Noite Escura (1997) Presença (2003)	2004	Quarteto de Violões Quartenaglia
Douglas Lora (1978)	Maracasalsa (2003-04)	2004	Quarteto de Violões Quartenaglia
	Estampas (1976) - Bailando um Fandango Charro - Remanso - La Siega		

F. M. Torroba (1891-1982)	- Fiesta em el Pueblo - Amanecer - La Boda - Camino del Molino - Juegos Infantiles	2010	Quarteto de Violões Quartenaglia
Sérgio Assad (1952)	Uerekena (1994)	2010	Quarteto de Violões Quartenaglia
Paulo Bellinati (1950)	Frevo e Fuga (2010) Carlo's Dance (2006) Baião de Gude (1997)	2012	Quarteto de Violões Quartenaglia
Paulo Tiné (1970)	Rabichola de Cabra (2003) Sibéria (2006)	2012	Quarteto de Violões Quartenaglia
Marco Pereira (1950)	Sambadalu (2007) Dança dos Quatro Ventos (2006) Açaí com Tapioca (2008)	2012	Quarteto de Violões Quartenaglia
Paulo Tiné (1970)	Noite Escura (1997)	2006 (DVD)	Quarteto de Violões Quartenaglia
Egberto Gismonti (1947)	Quartetinho (1997)	2006 (DVD)	Quarteto de Violões Quartenaglia
Douglas Lora (1978)	Maracasalsa (2003-4)	2006 (DVD)	Quarteto de Violões Quartenaglia
Paulo Bellinati (1950)	A Furiosa (1997)	2006 (DVD)	Quarteto de Violões Quartenaglia
Sérgio Molina (1967)	Sweet Mineira sobre Temas de Milton Nascimento (1998) - Porta de areia, San Vicente & Variações - Interlúdio no Cais - Sonata Cravo e Canela	2006 (DVD)	Quarteto de Violões Quartenaglia
Sérgio Molina (1967)	Canção sem fim (para sons sem palavras) (2014)	2015	Quarteto de Violões Quartenaglia
Chrystian Dozza (1983)	Sobre um tema de Gismonti (2012) baseado em Sete Anéis	2015	Quarteto de Violões Quartenaglia
João Luiz (1979)	- Modinha (2011) - Urbano (2012) - Kirsten (toada) (2014)	2015	Quarteto de Violões Quartenaglia
G. Bartoloni (1957)	Gnattaliana (2000)	2006	Quarteto TAU
Carmo Bartoloni (1956)	Tema e Variantes (2003) - Tema - Variante 1 - Variante 2 - Variante 3	2006	Quarteto TAU
P. de Tarso Salles (1966)	Bartók na Cozinha (1999)	2006	Quarteto TAU
P. Bellinati (1950)	Baião de Gude (1997)	2011	Quarteto TAU
Chico Saraiva (1973)	Melodia para a Incerteza (19??)	2011	Quarteto TAU
Artur Verocai (1945)	Nordestina (2006) Na Correnteza (2006) Fantasia N° 1 (2006)	2009	Quarteto Carioca de Violões
Roberto Gnattali (1948)	Valsa a ti (1984) Baião (1984)	2009	Quarteto Carioca de Violões
Nicanor Teixeira (1928)	João Benta no Forró (1987) Procissão (1987) Mariquinha Duas-Covas (1986)	2009	Quarteto Carioca de Violões
F. M. Torroba (1891-1981)	Ráfagas (1976) - Allegro - Adagio - Allegretto Calmo - Allegretto mosso – Allegro vivace	2004	Quarteto Ibirá
Celso Machado (1953)	Danças Populares Brasileiras (2007) -Agalopado -Xote -Cateretê -Roda, Roda -Isquente o Pé	2013	Quarteto Abayomi

Marco Pereira (1950)	Dança dos Quatro Ventos (2006)	2008	Quarteto Maogani
Sérgio Assad (1952)	Sinceridade (2007)	2008	Quarteto Maogani
M. Marques (1974)	Passatempo (2007)	2008	Quarteto Maogani
Daniel Wolff (1967)	Abertura Consort (1992)	2001	Quarteto Contrastos
Rogério Tavares Constante (1974)	Imagens Nordestinas (1994) -Na moleira -Vento na rede -Peixe no sol	2001	Quarteto Contrastos
V. Corrêa (1965)	Momento Característico (19??)	2001	Quarteto Contrastos

O cenário exposto acima mostra-nos que a partir do final da década de 1980 e começo de 90, a quantidade do repertório original para quarteto de violões aumentou, tanto o repertório nacional como internacional, e compositores passaram a colaborar diretamente com os grupos. Na última década do século XX, temos no Brasil a primeira gravação de quarteto de violões registrada oficialmente. Este registro é do Quarteto de Violões de Curitiba com o LP de mesmo título datado de 1991. Assim sendo, podemos afirmar que essa formação e prática musical no Brasil são recentes e que, a partir dessa época, o número de quartetos de violões brasileiros vem crescendo.

2 PESQUISA DE CAMPO COM VIOLONISTAS BRASILEIROS

Para realização desta pesquisa, foram consultados, por meio de questionário, 27 violonistas de relevância e referência no cenário musical brasileiro com ampla experiência na prática em quarteto de violões brasileiros.

As pesquisas relacionadas à preparação para a performance musical, principalmente, aquelas que tratam de estratégias de estudo individual (HALLAM, 1995; JØRGENSEN, 2004; CHAFIN et al, 2002, GABRIELSSON, 2003; WILLIAMON e VALENTINE, 2000; REID, 2002 e KLINKSTEIN, 2009) e em grupos de câmara (GOODMAN, 2002 e DAVIDSON e KING, 2004) foram tomadas como modelo para a construção da elaboração, aplicação e coleta dos dados em forma de questionário aos sujeitos desta pesquisa. Esta coleta de informações tem caráter qualitativo, por meio da qual se pretende encontrar alguns indicativos de como e quais procedimentos quartetos de violões brasileiros profissionais utilizam como preparação para performance. A técnica de entrevistas semiestruturadas foi adotada utilizando perguntas pré-concebidas para proporcionar um maior direcionamento do tema. Dessa forma, foram obtidas informações precisas a respeito da preparação realizada por violonistas na prática em conjunto de quarteto de violões.

Esse questionário é composto de 12 perguntas e foi aprovado na Plataforma Brasil por comitê de ética em pesquisa. O questionário, termo de consentimento e parecer da Plataforma Brasil encontram-se anexos a este trabalho. Os critérios estabelecidos para a construção de entrevista semiestruturada, resultados e discussão seguem abaixo.

2.1 Critérios de elaboração de questionário

As duas primeiras perguntas referem-se à quantidade de dias da semana e que acontecem os ensaios do grupo e por quanto tempo esses ensaios duram. Como vimos no capítulo 1, tanto a quantidade da prática musical, quanto a qualidade dessa prática são fatores fundamentais para se alcançar uma performance musical de excelência (Ericsson e Krampe, 1995; Williamon e Valentine, 2000; Reid, 2002; Jørgensen, 2004). Esses estudos nos revelam a existência de uma estrutura e planejamento na rotina de trabalho dos músicos.

Portanto, não só a quantidade de ensaios é importante para o grupo, mas também como ela é distribuída e organizada durante o período de ensaios.

A pergunta de número três é com relação a intervalos durante as práticas de ensaio do grupo. Klickstein (2009) diz que pausas são vitais tanto para músicos como para atletas. Essas pausas, além de recarregar as energias para a continuação das atividades, previnem contra possíveis danos físicos, tão comuns em músicos. O autor recomenda que a cada 50 minutos de estudo haja descanso de 10 minutos. Jorgensen também recomenda a respeito de pausas: “distribua a prática quando as sessões são longas o suficiente para trazer fadiga¹⁵” (JØRGENSEN, 2004, p. 95).

A pergunta seguinte complementa a anterior, uma vez que se busca entender o que os músicos fazem nos intervalos do ensaio. Para o pesquisador Klickstein “Não menos importante do que quanto tempo você pára são as atividades que você faz durante os intervalos¹⁶” (KLICKSTEIN, 2009, p. 75). O autor descreve três tipos de atividades realizadas nos intervalos das sessões de ensaio: *active breaks*, *diverting breaks* e *restorative breaks*, como mencionados no capítulo anterior.

A questão de número cinco pergunta se as partes individuais são estudadas fora dos horários de ensaio em conjunto. Ginsborg (2009) em pesquisa que compara três grupos de câmara de estudantes, sendo dois quartetos de cordas e um quinteto de sopros, verificou quais estratégias foram utilizadas por eles e quais tiveram sucesso ou falharam. Um dos resultados encontrado na pesquisa mostrou que o grupo que teve uma melhor performance foi aquele em que os membros do grupo tiveram maior foco e esforço na prática individual, que também foi maior na quantidade de horas no estudo individual (GINBORG, 2009). Assim, pode-se perceber que a atenção e dedicação ao estudo individual das partes se mostra importante para o resultado da qualidade da prática em conjunto.

Na sexta questão, procura-se saber se há liderança dentro do grupo. Aqui procuramos saber se nos quartetos de violões existem ou não uma liderança, e como funciona dentro do grupo. O referencial utilizado encontra-se no capítulo anterior deste trabalho¹⁷.

¹⁵ Tradução nossa: Use distributed practice when the practice sessions are long enough to overcome fatigue.

¹⁶ Tradução nossa: No less importante than how you time your breaks are the activities that you do during your breathers.

¹⁷ Ver Murnighan e Conlon (1991); Goodma (2002); Ford e Davidson (2003) e King (2006).

A próxima questão – sétima – é se a escolha do repertório e a execução musical são compartilhadas e democratizadas pelo grupo, tratados no capítulo anterior¹⁸.

Na sequência do questionário é perguntado como trechos difíceis da peça são solucionados. Para esta questão os autores Klickstein (2009) e Jørgensen (2004) sugerem estratégias, apresentadas no capítulo anterior, para solucionar as dificuldades.

Na questão nove, procura-se saber se o metrônomo é usado regularmente nos ensaios. O uso do metrônomo como estratégia para alcançar andamentos mais elevados é o método mais tradicional. Entretanto, esse método serve para aumentar andamentos, e não para corrigir falhas como argumenta Barros (2008).

Porém o pesquisador Barros (2008) faz alguns questionamentos sobre a eficácia da utilização do metrônomo, sendo elas: 1) Método adequado para seções menores, 2) A utilização intensiva do metrônomo pode gerar automatização da interpretação, 3) Possibilidade de que haja ausência de concentração ao estudar.

Para Elaine Goodman (2002), o fundamental para grupos de câmara é que cada parte, individual, se encaixe juntas. Para que isso ocorra, cada músico precisa ter a capacidade de tocar no tempo com outros membros do grupo. No entanto, a coordenação em música de câmara está no tempo. Segundo a autora, “o ponto inicial do ensaio de pequenos grupos sem regente é estabelecer o tempo geral da peça, e isso envolve testar diferentes velocidades por tentativas e erros até o tempo estar em acordo com todos¹⁹” (GOODMAN, 2002, p. 153). A partir dessa afirmação, nota-se a importância do estabelecimento de uma pulsação do indivíduo, e que essa pulsação interna seja compartilhada com o grupo no sentido de possibilitar sincronia de tempo e de possibilitar uma unidade de interpretação musical.

A décima pergunta procura saber se existe alguma diferença em fazer música de câmara entre violões e outros instrumentos/canto. Para Jørgensen (2004), os membros dos grupos de câmara precisam ter uma conexão em comum com a música, e essa coesão pode ser suplementada por alguns fatores. Um desses fatores está ligado à formação de cada grupo. Para o autor, existem dois tipos de pequenos grupos de câmara: os que têm similaridade, e aqueles que têm

¹⁸ Ver Davidson e King (2004) e Goodman (2002).

¹⁹ Tradução nossa: The starting point of a rehearsal by a small ensemble without a conductor is to establish the overall tempo of a piece, and this might involve assessing speeds through trial and error until a tempo is agreed upon.

complementaridade. O primeiro diz respeito aos grupos que utilizam instrumentos com técnicas semelhantes, como por exemplo, quarteto de cordas, coros, grupos de flautas entre outros; e o segundo relaciona-se com grupos que possuem instrumentos diferentes na sua formação, como, por exemplo, os quintetos de metais. No entanto, independentemente de qual formação instrumental, a similaridade ou complementaridade em música de câmara pode contribuir para a coesão musical desses grupos.

Outro fator importante na realização da música de câmara é a sincronização entre os instrumentos. A coordenação das notas entre o indivíduo e o grupo não é tão simples como aponta Goodman (2002). Para a autora, “sempre haverá discrepâncias no tempo – isto é, assincronia – entre as notas que pretendem ser tocadas simultaneamente²⁰.” (GOODMAN, 2002, p.135). Assim sendo, a autora defende que a arte de se tocar em conjunto está em criar uma ilusão de um grupo perfeito. (GOODMAN, 2002).

Goodman (2002) ainda aponta que o desafio para os músicos em música de câmara é o controle e a percepção das notas de cada instrumento e cada músico, principalmente, quando há combinação de instrumentos diferentes.

A penúltima questão procura saber se existe um planejamento prévio dos ensaios. Como vimos, no primeiro capítulo os autores Jørgensen (2004) e Klickstein (2009) discorrem sobre a importância e eficiência da existência de um planejamento.

Na última questão, a décima segunda, procurou-se saber se existe uma preparação diferenciada para estilos de repertório diferentes. Para a formulação de uma interpretação de estilos diferentes, Reid (2002) sugere que a escuta de outros performers mostra-se um meio efetivo para o músico desenvolver suas habilidades interpretativas.

Nesse sentido, Sloboda corrobora essa recomendação explicando o porquê a audição de bons performers pode ser benéfica. Para ele, as técnicas expressivas são passadas de um músico para outro através da demonstração, e é por isso que grandes músicos estão sempre interessados em ouvir outros mestres (SLOBODA, 2008). Dessa forma, os músicos podem utilizar a escuta para entrar em contato e se tornarem familiar com um estilo musical (HALLAM, 1995).

²⁰ Tradução nossa: there will always be minute discrepancies in timing – that is, asynchronisation – between the notes intended to be performed simultaneously

Reid (2002) aponta que alguns performers utilizam a análise para obter conhecimento detalhado e entendimento da obra. Essa análise feita por parte desses performers tem por objetivo obter as informações necessárias para que eles, então, formularem e tomem decisões a respeito de sua interpretação. O autor ainda sugere que outros músicos utilizam a análise para solucionar problemas interpretativos específicos.

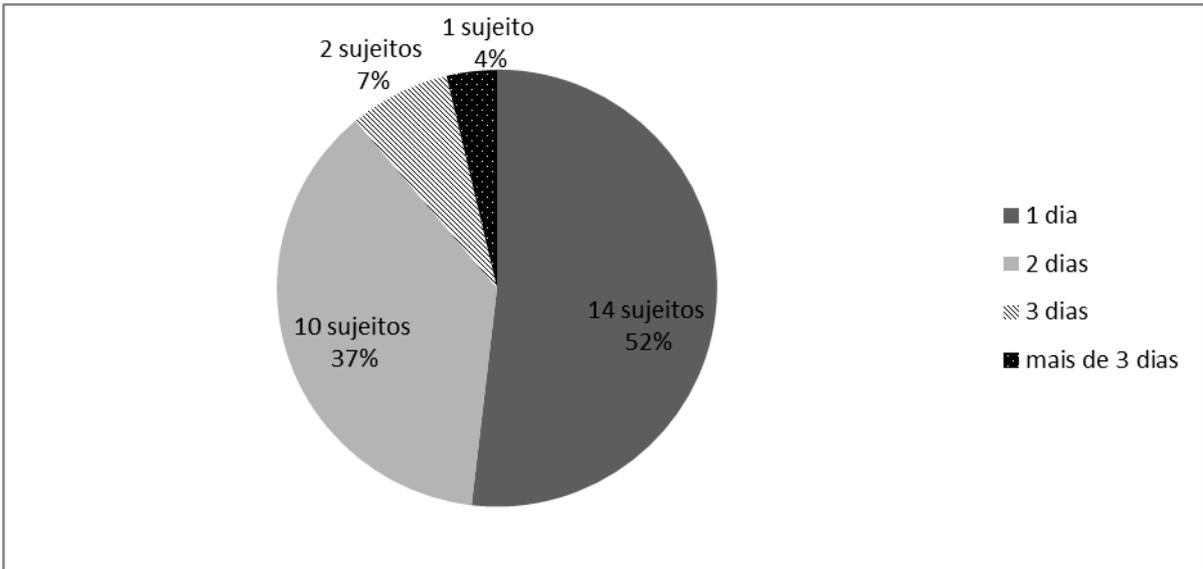
Ao estudar os caminhos interpretativos tomados durante a prática, Hallam (1995) encontrou três diferentes caminhos para essa formulação interpretativa: um grupo de músicos utilizou a análise, outro grupo usou a mistura de análise e intuição, e um terceiro grupo trabalhou apenas em bases intuitivas. Por sua vez, o pesquisador John Rink (2002) sugere que performers experientes têm anos de experiência em tocar e ouvir uma grande variedade de músicas, o que resulta no desenvolvimento da habilidade intuitiva. Assim, a experiência se mostra um eficaz caminho para a busca de uma interpretação.

A contrabaixista e pesquisadora Sonia Ray, ao estudar sobre a prática da performance, elaborou os fundamentos dos Elementos da Performance Musical (EPM), sendo este dividido em seis categorias. Um deles é o que denominou “conhecimento de conteúdo”, e para ela “por conteúdo dos EPM entendo o texto musical, a noção estético-musical e a formação do performer” (RAY, 2005, p.42). Contudo, para a autora o conhecimento estético musical é fundamental para a formulação e execução contextualizada das obras. Embora alguns autores acima citados sugerissem a escuta de intérpretes como referencial para elaboração de uma interpretação, ressaltamos que não se trata de copiá-las; mas a partir da seleção criteriosa de intérpretes elaborar uma execução musical de forma crítica e contextualizada. Nesse sentido, a busca de referenciais sobre o estilo e estética que se pretende estudar é fundamental para tal elaboração de uma interpretação, como sugere Ray (2005) supracitada.

2.2 Resultado do questionário

A partir dos dados coletados através do questionário respondido por 27 violonistas que participaram ou participam de quartetos de violões observamos, no gráfico 1, as seguintes respostas sobre a quantidade de dias de ensaios durante a semana:

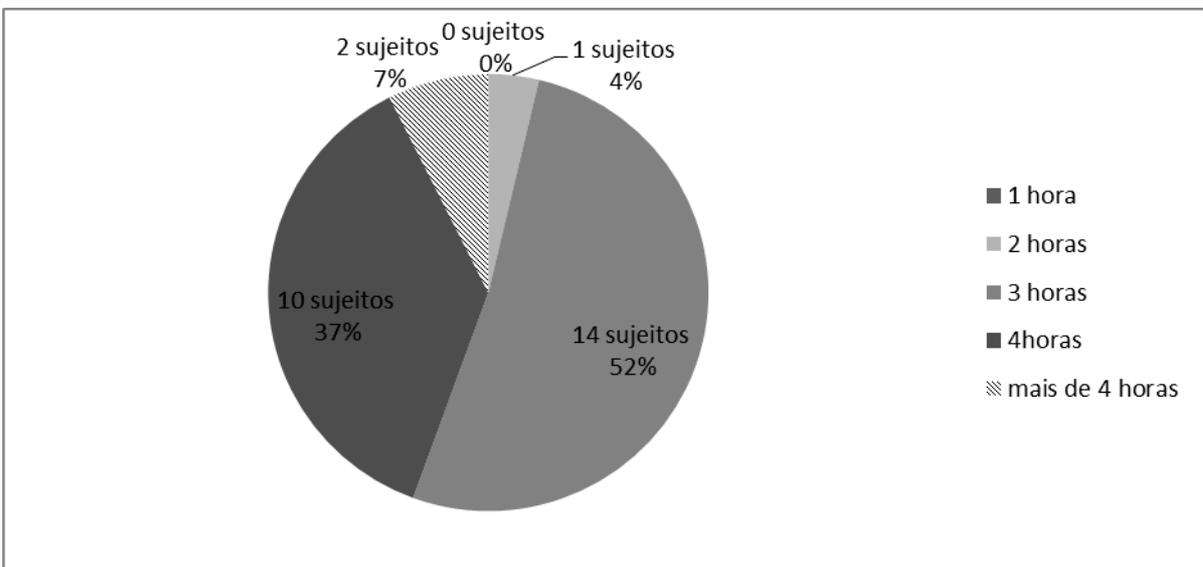
Gráfico 1 – Ensaios por semana



Do total, 52% ensaiam uma vez por semana, 37%, duas vezes, 7%, três vezes e apenas 4% ensaiam mais de três dias por semana.

A duração de cada ensaio é observada no gráfico 2, a seguir, e nos revela que:

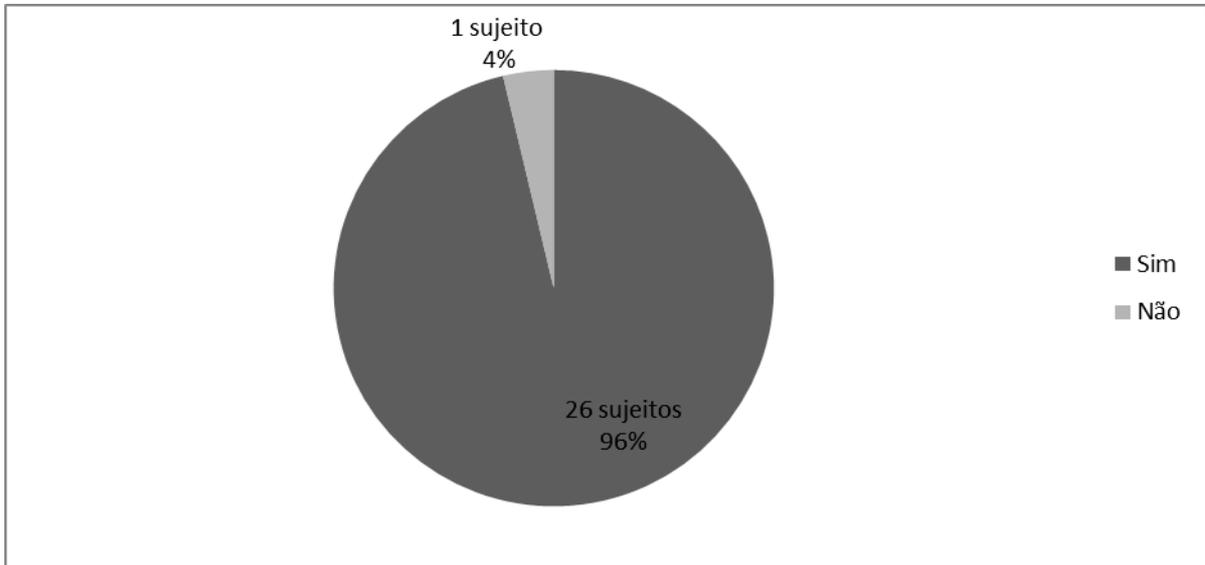
Gráfico 2 – Horas por ensaio



Nenhum violonista respondeu que ensaia durante uma hora, 4%, duas horas, 52%, dos entrevistados ensaiam durante três horas, 37%, quatro horas e 7% fazem mais de quatro horas de ensaio.

A realização de intervalos durante os ensaios está representado no gráfico 3 abaixo e mostra que:

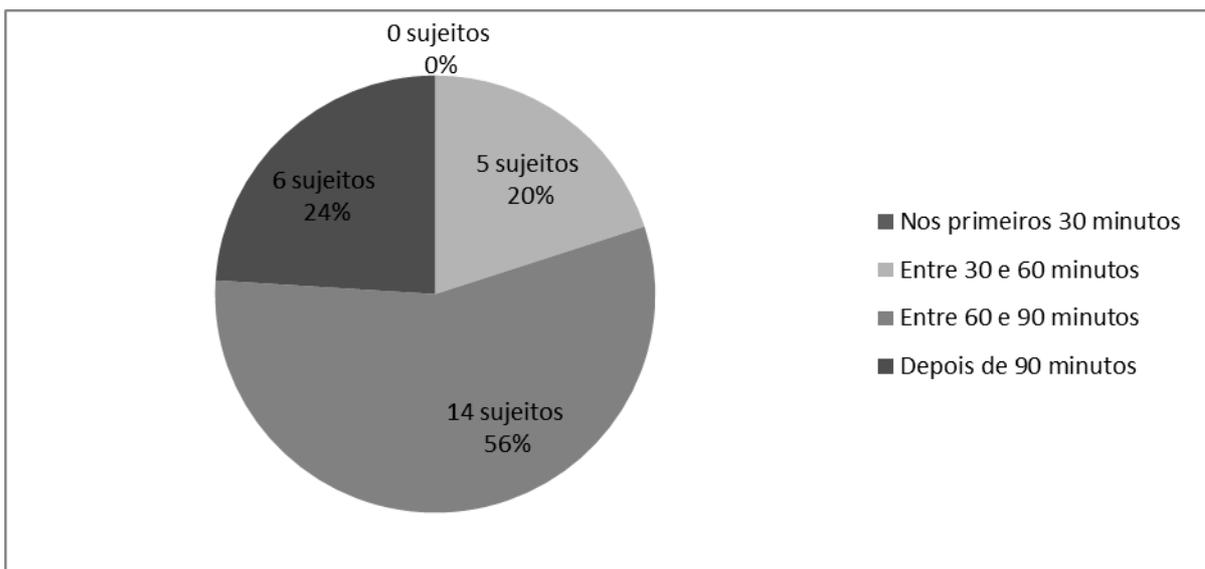
Gráfico 3 – Intervalos durante ensaio



A maioria dos entrevistados (96%) realiza intervalos durante o ensaio e apenas 1 sujeito (4%) respondeu que não realiza.

No gráfico 4, é identificado em que momento esse intervalo ocorre e temos como resultado que:

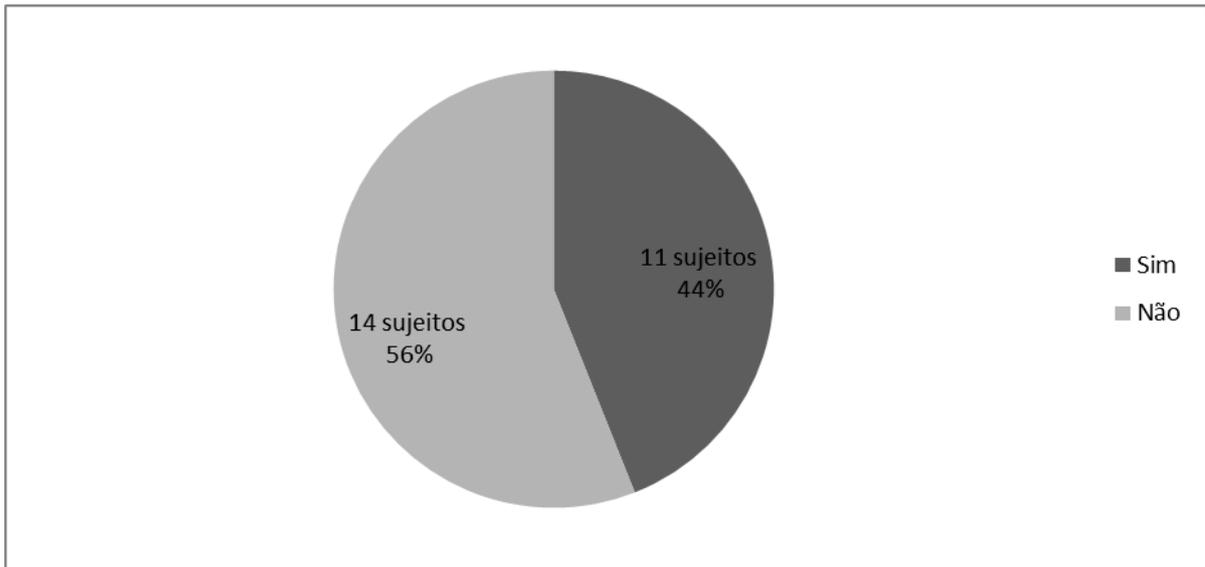
Gráfico 4 – Momento dos intervalos



Nenhum dos entrevistados mencionou realizar intervalos nos primeiros 30 minutos de ensaio. Do total, 20% relataram realizar entre 30 e 60 minutos, 56% fazem intervalos entre 60 e 90 minutos e 24%, depois de 90 minutos.

A seguir, no gráfico 5, estão as respostas sobre a existência ou não de regularidade na duração e frequência dos intervalos:

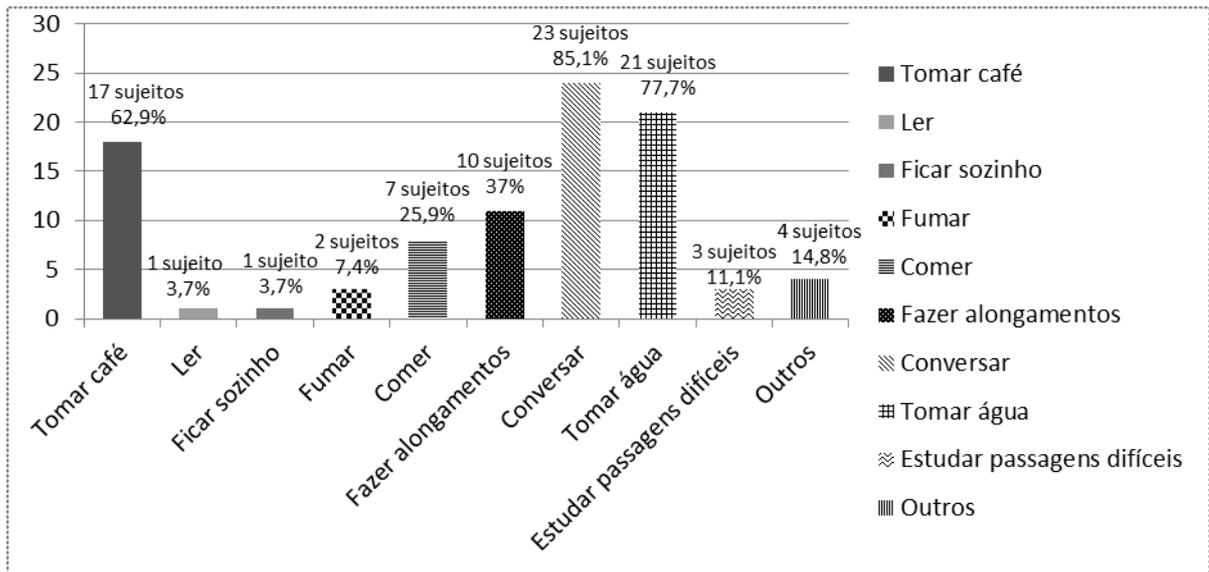
Gráfico 5 – Regularidade na duração e frequência dos intervalos



Um pouco mais da metade (56%) respondeu que não há regularidade de duração e frequência desses intervalos e os demais (44%) dizem que existe essa regularidade.

As respostas sobre as atividades os músicos realizam durante os ensaios estão sintetizadas no gráfico 6 abaixo:

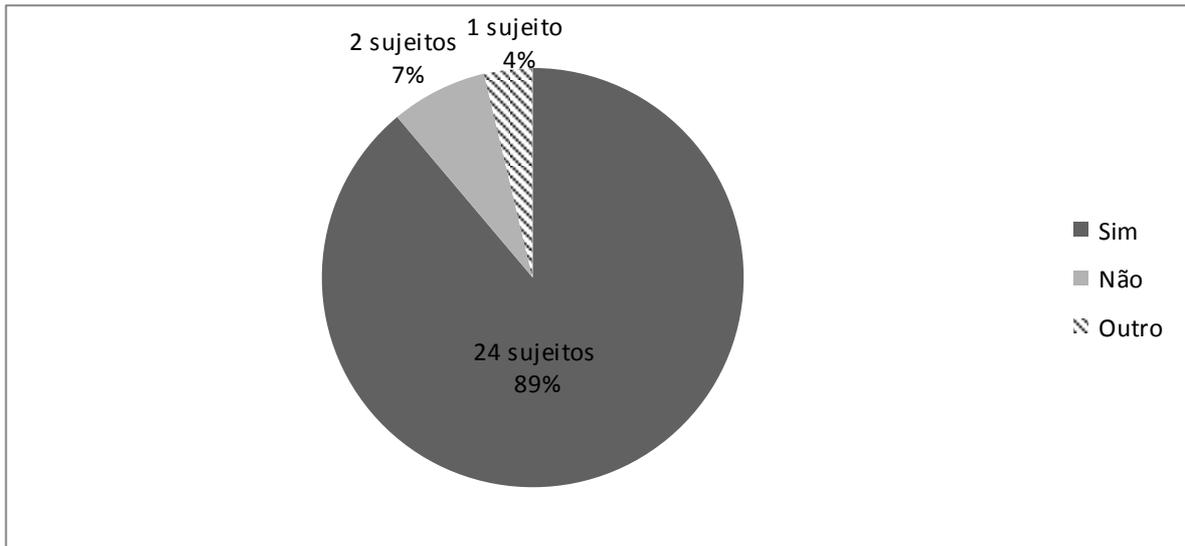
Gráfico 6 - Atividades realizadas durante os intervalos



Os entrevistados afirmaram que conversam (85,1%), tomam água (77,7%), tomam café (62,9%), fazem alongamentos (37%), comem alguma coisa nos intervalos (25,9%), realizam outras atividades (14,8%), estudam passagens difíceis de determinada peça (11,1%), fumam (7,4%), leem e ficam sozinhos (3,7%); e ninguém (0%) respondeu que ingere bebidas alcoólicas durante o intervalo. Aqueles que responderam outras atividades apontaram que ouvem música nos intervalos, definem rumos logísticos de produção do grupo e ficam em pé.

Quanto à realização de estudo individual das partes fora dos horários de ensaio, está representado no gráfico 7 abaixo:

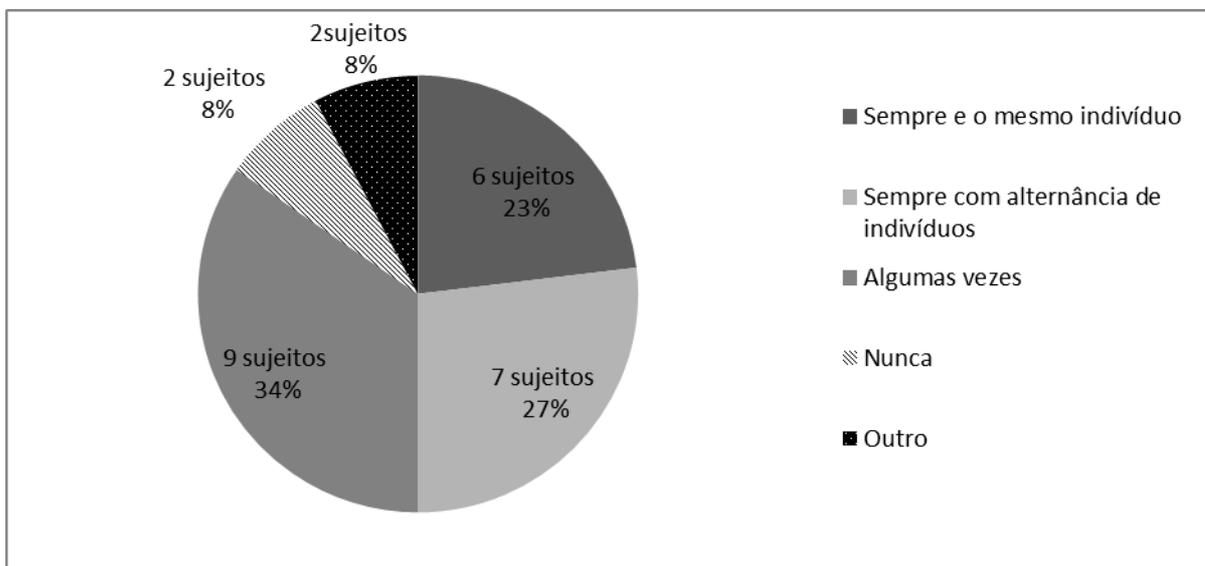
Gráfico 7 – Estudo das partes individualmente



A maioria dos violonistas (89%) responderam positivamente a respeito de estudar as partes individualmente; apenas 2 sujeitos (7%) não estudam, e descreveram ler à primeira vista durante os ensaios do grupo. Enquanto, 1 sujeito (4%) assinalou a alternativa outros, e como resposta descreveu: “Selecionar trechos difíceis de ler à primeira vista, decidir e anotar as digitações e o restante é durante o ensaio à primeira vista”. Outro entrevistado, descreveu que estuda somente as passagens difíceis individualmente.

O gráfico 8 fornece resultado de existência ou não de liderança dentro dos grupos e como ela ocorre:

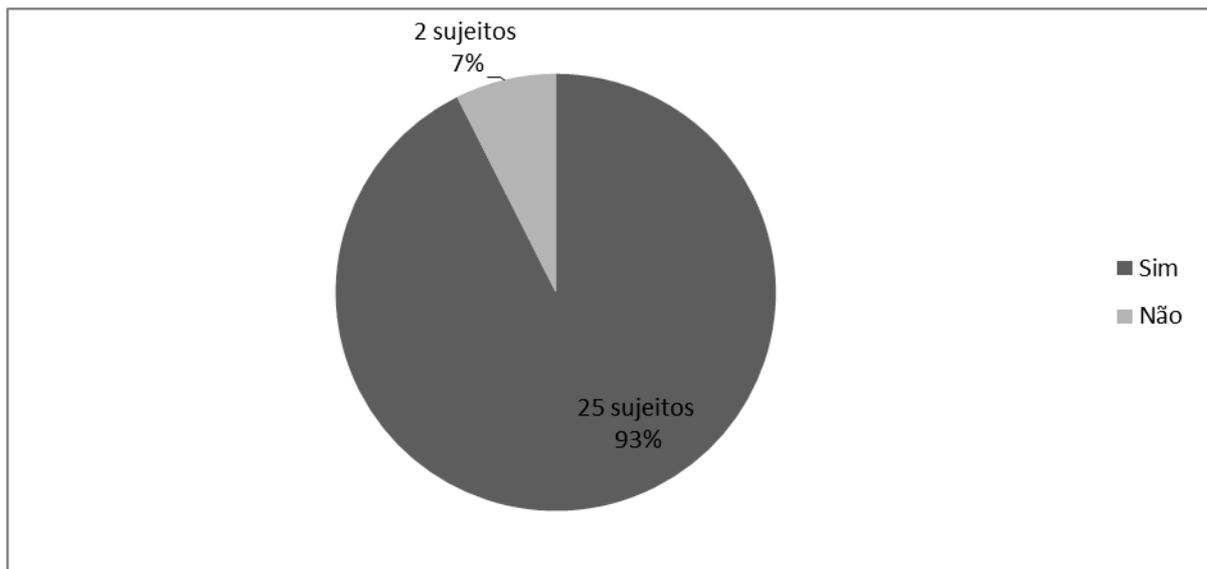
Gráfico 8 – Liderança dentro do grupo



Dos violonistas entrevistados, 23% responderam que a liderança dentro do grupo sempre é feita pelo mesmo indivíduo; 27% apontaram para o fato de que a liderança sempre acontece com alternância de indivíduos; 34% relataram acontecer alternância de líder algumas vezes; 8% responderam que nunca há liderança e 8% assinalaram outros. Daqueles que responderam outros, obtivemos as seguintes respostas: “Não digo liderança, mas havia cobrança daquele que, ocasionalmente, se mostrava mais entusiasmado com alguma obra (geralmente era o próprio arranjador da obra...)” e outro violonista respondeu “De quem é a transcrição, arranjo ou sugestão de repertório”.

Quanto à tomada de decisões de escolha de repertório e de execução musicais nos quartetos de violões, o gráfico 9 nos revela que:

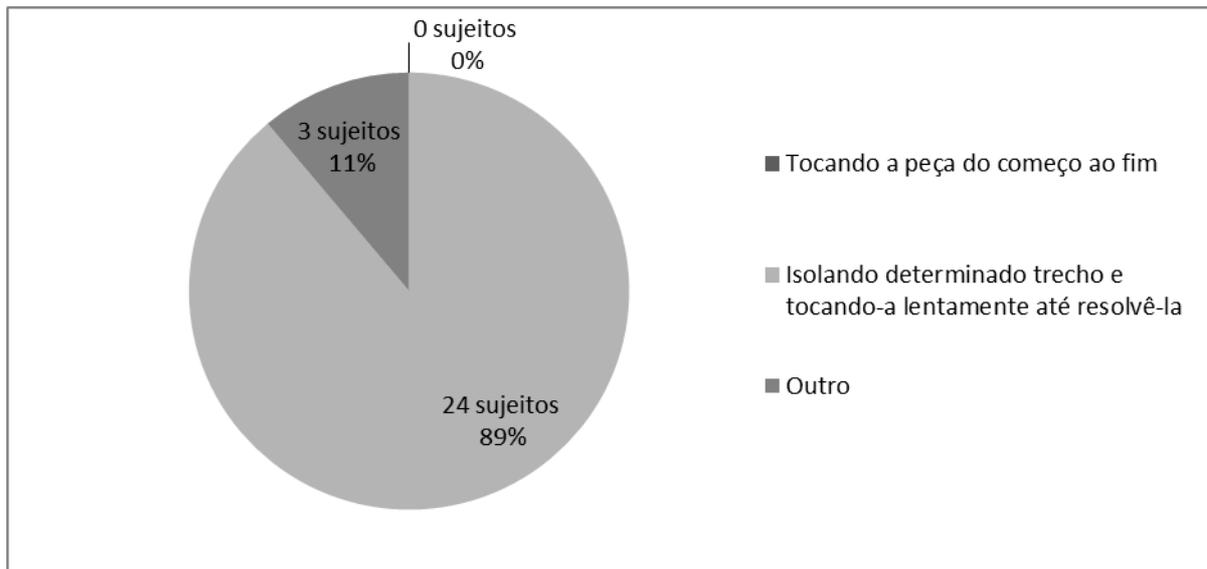
Gráfico 9 – Decisões de repertório e execução musicais compartilhadas e democratizadas



A maioria dos violonistas (93%) respondeu que as decisões tomadas são democratizadas e compartilhadas pelo grupo, e apenas 2 entrevistados (7%) responderam que não são.

Para saber como são solucionados trechos difíceis de determinada peça, tivemos as seguintes respostas (gráfico 10):

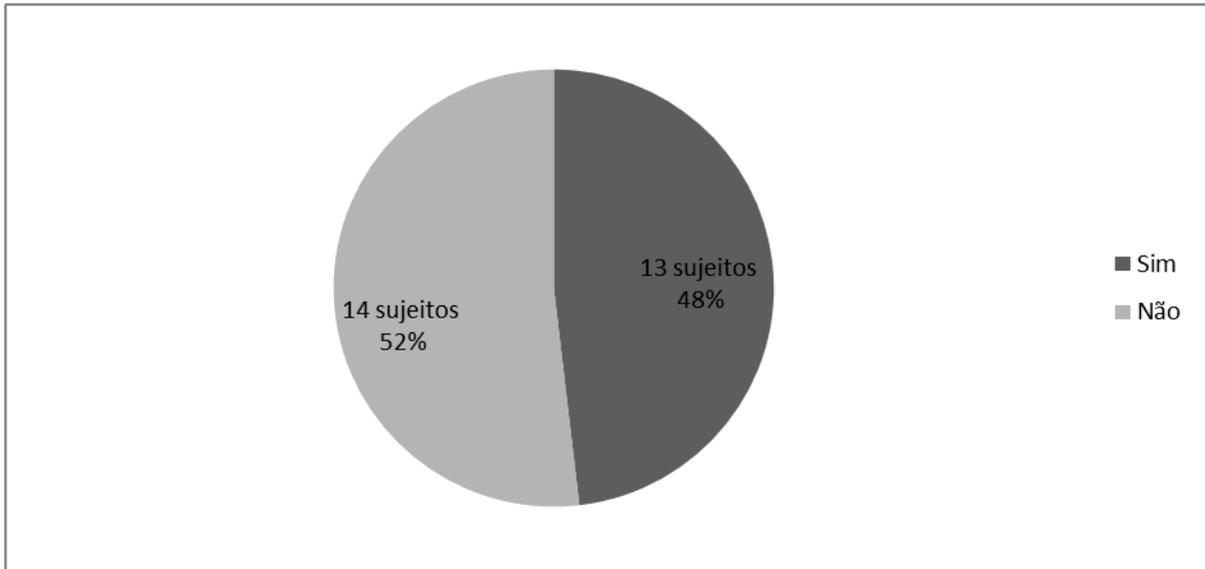
Gráfico 10 – Solução de trechos difíceis



Do total dos violonistas entrevistados, nenhum (0%) respondeu que os trechos difíceis são resolvidos tocando a música do começo ao fim; 89% responderam que é isolado determinado trecho da peça e, então, é tocada lentamente até que seja resolvida; e 11% responderam que é realizada de outra forma. Aqueles que mencionaram realizar a solução de trechos difíceis de outra forma especificaram 1) isolar os trechos e estudar separadamente, porém quase nunca realizar lento; 2) nos ensaios a peça tem que estar resolvida tecnicamente para apenas trabalhar musicalmente, e se houver algum problema individual o ensaio da peça é interrompido para que, assim, no próximo ensaio, esteja resolvida; e 3) discutir a dificuldade com o grupo e trabalhar em conjunto, com diferentes metodologias, determinar a natureza do problema e buscar a forma mais eficiente de resolver.

O gráfico 11, abaixo, apresenta o resultado das respostas sobre o uso do metrônomo durante os ensaios dos quartetos de violões:

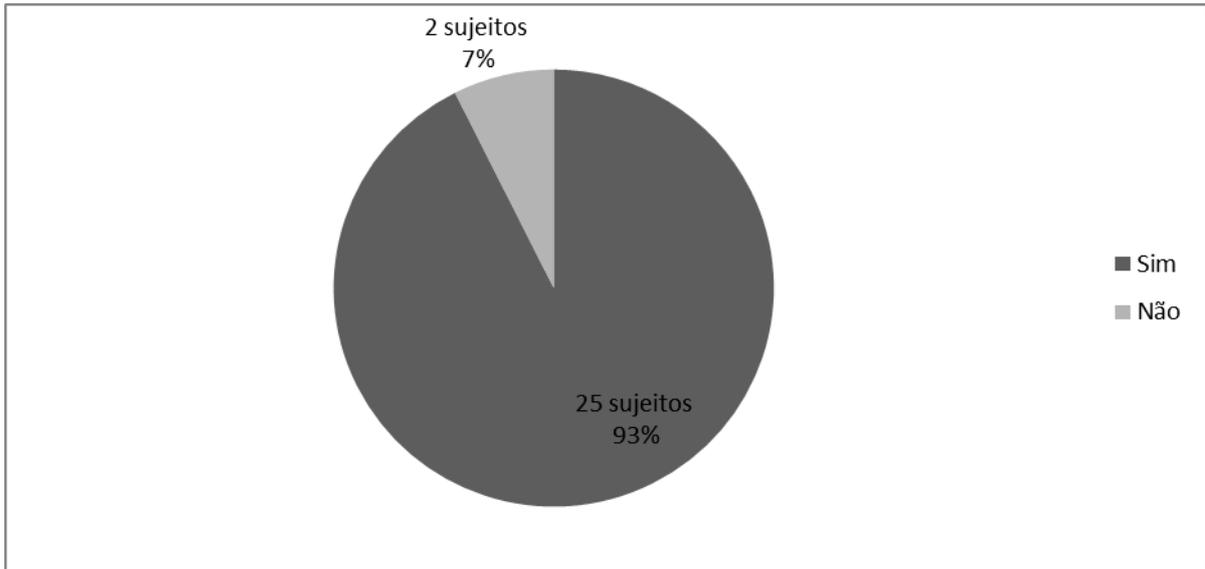
Gráfico 11 – Uso do metrônomo nos ensaios



Do total dos entrevistados, 52% afirmam que seu uso não é frequente contra 48%, que apontam seu uso. Os violonistas que responderam afirmativamente tal uso elencaram as seguintes situações para a utilização do metrônomo: 1) em passagens de precisão rítmica e que exigem sincronismo entre os integrantes, 2) quando trechos são ritmicamente complexos e difíceis, 3) em músicas novas, 4) quando o andamento da obra é rápido, 5) quando os integrantes do grupo estão compreendendo o tempo de maneira distinta entre si com diferentes andamentos “na cabeça”, necessitando de conscientização do pulso, e 6) quando há tendência a acelerar e o difícil controle.

O resultado sobre a existência ou não de diferença em fazer música de câmara com outros violões e com outros instrumentos/canto está no gráfico 12 a seguir:

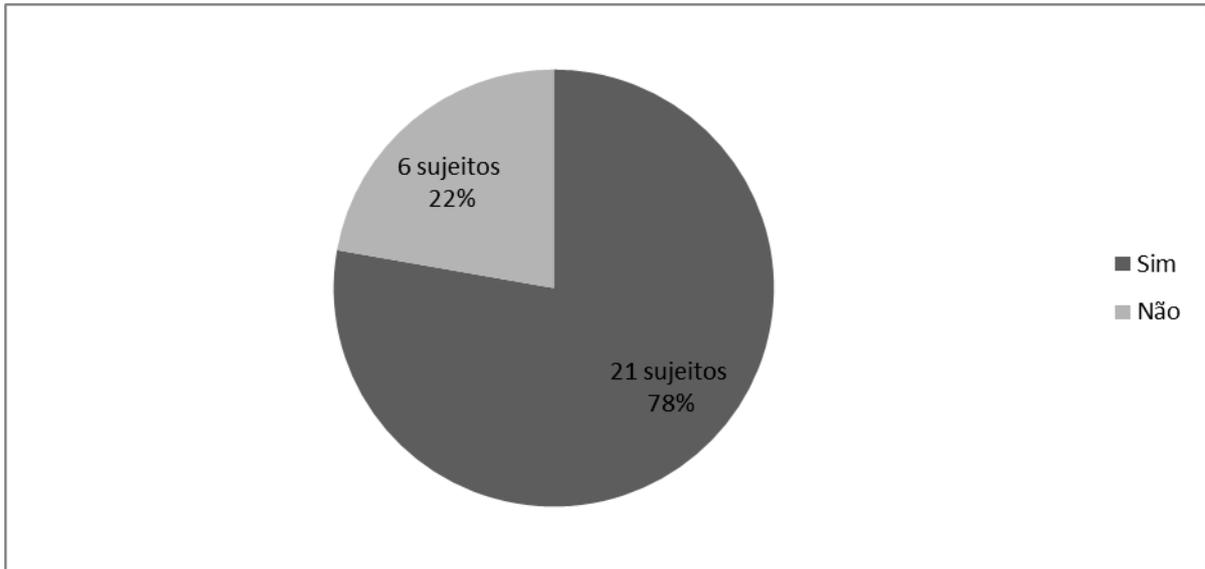
Gráfico 12 – Diferenças entre música de câmara entre violões e outros instrumentos/canto



Nessa questão, 93% responderam que existe diferença e apenas 7% responderam que não há. Ao descrever a realização musical em quarteto de violões, os entrevistados apontaram como dificuldades sincronia, timbragem e escolha de digitação. Já na realização de música de câmara do violão com outros instrumentos, questões como equilíbrio de sonoridade, dinâmicas, e articulações foram apontadas como diferenças importantes. A pouca projeção sonora do violão em relação aos outros instrumentos e a pouca sustentação do som, por ser instrumento de cordas dedilhado, são fatores descritos pelos violonistas.

O próximo resultado trata do planejamento prévio dos ensaios dos quartetos de violões. Segue o gráfico 13, sintetizando os resultados:

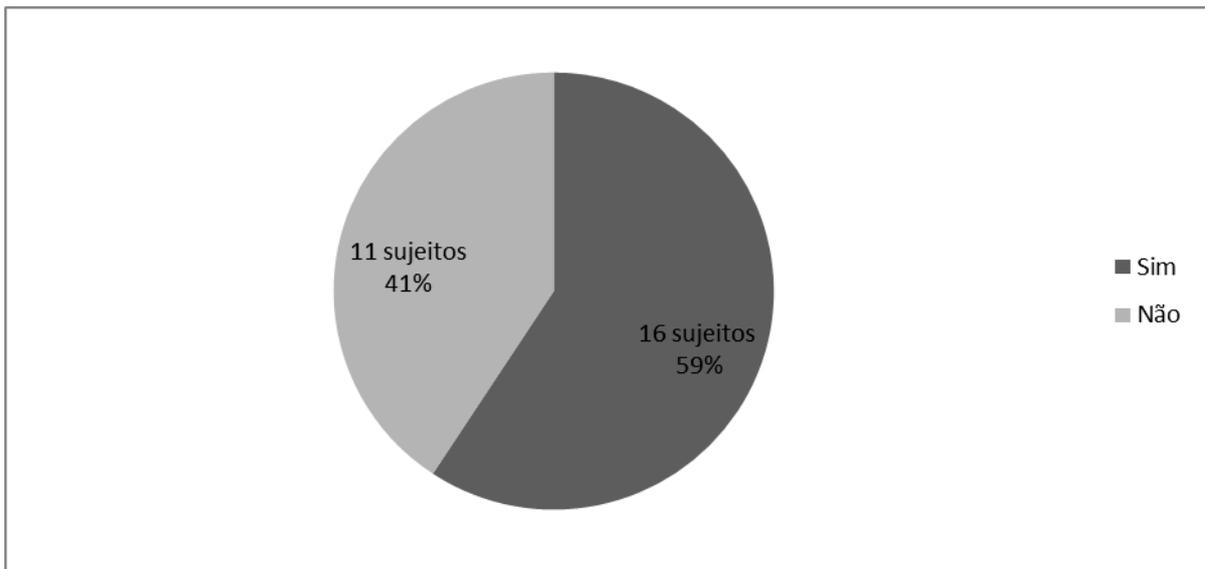
Gráfico 13 – Planejamento prévio dos ensaios



Dentre os entrevistados, 78% responderam que existe esse planejamento, e 22% disseram que não há. Aqueles que responderam positivamente em relação à existência de planejamento destacaram as seguintes etapas: 1) estabelecimento do repertório, 2) seleção de trechos a serem estudados (passagens e trechos com dificuldades técnicas e musicais), 3) organização de repertório e qual programa a ser preparado, 4) definição do papel de cada integrante dentro do grupo, 5) dificuldades individuais são resolvidas fora dos ensaios em grupo para não prejudicar a dinâmica e fluência da prática em conjunto, 6) leitura de novo repertório, 7) realizar análise formal da peça em questão, 8) escolher digitação, 9) estabelecer articulações, dinâmicas e timbres, 10) trabalhar interpretação musical do repertório como agógica, fraseados e intenções musicais, 11) mostrar informalmente o repertório a alguém antes da apresentação pública ou fazer gravações dos ensaios para avaliação, 12) utilizar as peças mais simples no início do ensaio como aquecimento do grupo, e 13) memorização das peças.

Quanto à existência ou não de uma preparação diferenciada para repertório de estilos diferentes, segue resultado no gráfico 14:

Gráfico 14 – Preparação diferenciada para estilos diferentes



Do total, 41% dos violonistas entrevistados responderam que não há diferença na preparação e 59% responderam que há. Das respostas afirmativas, obtivemos os seguintes detalhes: 1) faz-se pesquisa com cuidado estilístico sobre cada peça estudada; 2) estudo de técnicas aplicáveis especificamente para cada estilo; 3) audição do repertório em questão com uso de gravações de referência; e 4) estudo da sonoridade própria de cada estilo.

2.3 Considerações dos resultados

Os dados coletados e contabilizados revelam similaridades e diferenças nos procedimentos e estratégias de estudo utilizadas por violonistas em quartetos de violões. Nesta parte, o trabalho discutirá a relação das respostas obtidas com os dados obtidos na revisão de literatura. Não é objetivo deste trabalho indicar detalhamento sobre a forma que cada sujeito realiza seu estudo ou suas escolhas interpretativas, mas, sim, interessa-nos apresentar um panorama sobre preparação para performance visando à performance em quartetos de violão.

Quanto à quantidade de dias e duração dos ensaios, os resultados nos mostram que mais da metade dos entrevistados distribui a prática dos ensaios uma vez por semana, e uma parcela não muito menor ensaiam por dois dias na semana. Esse resultado sugere que os encontros dos grupos são bem distribuídos durante a semana, o que corrobora com Reid (2002) e Williamon e Valentine (2000) quando

apontam que não só a quantidade da prática é importante, mas como é a qualidade dessa prática. O que esse resultado também nos sugere é que cada indivíduo, por ter suas atividades profissionais e pessoais, não possa ensaiar por mais dias, então as atividades têm que ser reduzidas e otimizadas para atingir os objetivos estabelecidos. Esse resultado complementa e relaciona-se com a questão do estudo individual, demonstrando é fundamental para a fluência da prática em conjunto. A maioria das respostas foram afirmativas quanto ao estudo individual das partes, o que corrobora com Ginsborg (2009), que mostra em sua pesquisa que o grupo que teve maior sucesso foi aquele em que os indivíduos estudaram por mais tempo suas partes individualmente. Podemos conjecturar que o estudo individual economiza tempo nos ensaios dos quartetos, visto que a maioria deles ensaiam durante apenas 1 dia na semana. Portanto, a resolução dos problemas técnicos individuais é tratada fora dos ensaios, para que, assim, apenas questões musicais interpretativas sejam tratadas durante a prática em conjunto, evitando que se desperdice tempo em problemas que podem ser resolvidos fora da prática em conjunto.

Durante os ensaios, metade dos entrevistados relatou que a duração é de três horas, e uma parte significativa ensaia quatro horas, demonstrando que a quantidade da prática em conjunto é concentrada nos dias estabelecidos pelo grupo. Esse fator da quantidade da prática é apontado por Reid (2002), Jørgensen (2004), Ericsson e Krampe (1995) e Williamon e Valentine (2000), como fundamental para a aquisição da excelência musical. Entretanto, essa quantidade depende exclusivamente de como ela é distribuída e organizada durante os ensaios, além da dedicação de cada performer no estudo de suas partes, para que assim possam ser trabalhadas questões musicais em conjunto.

Quanto à realização de intervalos durante a prática dos quartetos, quase a totalidade mencionou realizá-la. Esses intervalos entre a prática se mostram fundamentais para a saúde, tanto física como mental para os músicos, evitando a fadiga muscular e desatenção dos músicos. O reestabelecimento do foco e da concentração nos ensaios é apontado por Klickstein (2009) e Jørgensen (2004) como fatores que são conseguidos através dessas pausas, beneficiando no resultado musical dos conjuntos. A realização dos intervalos acontece, segundo um pouco mais da metade do total dos entrevistados, entre 60 e 90 minutos do ensaio, o que é percebida diferentemente de Klickstein (2009), que recomenda que a cada 50 minutos de estudo, se descanse 10 minutos. Contudo a realização desses intervalos

mostra-se como mecanismos eficientes para a recuperação e ativação da concentração nas atividades musicais. Apesar de a maioria dos violonistas realizarem intervalos durante a prática, mais da metade não aponta que exista regularidade na duração e frequência das pausas. Para Jørgensen (2004), a distribuição da prática é essencial para não ocorrer fadiga dos músicos, porém essas pausas não podem ser tão longas por ocasionar esquecimento do que foi praticado. A vivência na prática musical em conjunto nos mostra que, pausas muito longas tiram o foco dos violonistas, principalmente, no aprendizado inicial de novo repertório, o que exige uma concentração maior no trabalho. No entanto, esses intervalos são necessários, como mencionado acima, na medida certa; ou seja, que não se prolongue demasiadamente para não tirar o foco do objetivo.

As atividades durante as pausas são diversas e são essenciais para definirem a eficácia desse descanso. As mais citadas pelos entrevistados foram conversar, tomar água e tomar café. Dessa forma, os resultados sugerem que as atividades que mais são realizadas pelos violonistas são as que Klicksein (2009) aponta como *divertising breaks*, que são atividades onde os músicos saiam do ambiente onde acontece o ensaio e que sua mente desligue do que estava fazendo. Esse tipo de pausas é eficaz quando as sessões de prática são muito extensas e exaustivas, servindo como recompensa da tarefa finalizada. O autor chama a atenção para essas pausas não sejam muito longas, como apontado anteriormente, e que, durante o descanso, o músico não esforce os músculos com outras atividades, como por exemplo, instrumentistas que usam as mãos evitem digitar em celulares ou outras atividades que possa fadigar ou estressar a musculatura utilizada. As atividades descritas como *active breaks*, que são aquelas em que o músico continua engajado na música, foram mencionadas em menor número pelos participantes, o que sugere que atividades que exijam esforço mental são menos realizadas, haja vista que a duração dos ensaios é longa, e que a preferência dos violonistas está na restauração e reestabelecimento da energia, concentração e foco da prática. O último tipo descrito pelo autor – *restorative breaks* – são mencionados em certa parte dos entrevistados, como fazer alongamentos. Esse tipo refere-se tanto para descanso como para realizar movimentos. Ainda, segundo o autor, são ideais para centrar a mente, revitalizar o corpo e para contrabalancear os efeitos das posições assimétricas dos músicos.

Quanto à liderança dentro dos quartetos de violões, foi uma questão observada do questionário aplicado. A maior parte respondeu que essa liderança ocorre algumas vezes. Nesse sentido, o resultado entra em contradição com a pesquisadora Elaine Goodman (2002), que mostra a necessidade da liderança em grupos de câmara. Entretanto, uma parte considerável das respostas apontou a existência de liderança com alternância de indivíduos e outra parte respondeu que sempre há liderança e esta é feita por parte do mesmo indivíduo. Esses dados mostram que, de alguma forma, a liderança nos grupos aparece, porém ocorre de maneiras diferentes entre os quartetos. Dessa forma, a presença de um líder se mostra fundamental fato que está em concordância com o que King (2006) postula sobre os grupos. Esse autor diz: aqueles que possuem liderança regular exibem comportamento de equipe mais estáveis, consistente e focada na dinâmica de grupo e uma melhor evolução do que aqueles sem um líder normal (KING, 2006).

A presença da liderança nos conjuntos, apesar de aparecer como fundamental para a fluência das atividades tanto musicais como interpessoais, quando se tratam de questões referentes à escolha de repertório e tomadas de decisões musicais no grupo, precisa de democratização. Esse fato é constatado por quase a totalidade dos violonistas, que apontaram que existe essa democratização de decisões de escolha de repertório e execução musical. Esse resultado enquadra-se na tese de Davidson e King (2004) que discorrem sobre a importância que cada indivíduo do grupo seja ouvido. Ford e Davidson (2003) também apontam que a ideia de democracia dentro de um grupo de câmara é responsável pela boa dinâmica interpessoal, e que isso é necessário para que grupos de câmara efetivamente funcionem.

Na prática, essa democratização é um dos fatores fundamentais para o convívio dos músicos durante anos e, também, para um estabelecimento de respeito mútuo. Esse entendimento entre performers gera resultados musicais positivos, que vai desde a escolha do repertório até a fluência musical do grupo, pois pautados por essa democratização – mesmo que algum membro não concorde com algum detalhe – todos engajam-se em prol de um objetivo comum. Para complementar o descrito anteriormente, Murnighan e Conlon (1991) realizaram pesquisa com 20 quartetos de cordas britânicos através de entrevistas semiestruturadas e observações e encontraram que a liderança se mostra um fator eficaz nos quartetos de cordas. Os grupos mais bem sucedidos foram aqueles que além de presença de

um líder, tinha uma abordagem direta e democrática quanto às decisões a serem tomadas. Dessa forma, as pesquisas acima corroboram a ideia da presença de democracia nos grupos de câmara e, particularmente, em quartetos de violões, demonstrando que as relações pessoais e o respeito das individualidades são efetivas para que o funcionamento do grupo aconteça. A partir dessa premissa, as diferenças de opiniões e ideias são discutidas e negociadas pelos membros do grupo, respeitando as individualidades e chegando a decisões comuns entre o conjunto.

A maneira como os violonistas resolvem trechos difíceis de peças que o grupo esteja ensaiando foi semelhante pela maioria. Foi apontado que, isolando tal parte, trabalha-se lentamente até resolver o problema encontrado. Esse resultado também é abordado por Klickstein (2009) que sugere o que chama de *Problem-Solving Process*, sendo dividido em três partes: 1) reconhecimento da existência do problema, 2) isolamento e definição do problema e 3) aplicação de táticas para solucionar os problemas. Jørgensen (2004) também corrobora com essa ideia ao discorrer sobre estratégias para partes difíceis e desafiadoras, em que sugere usar exercícios com a finalidade de simplificar o problema e, gradualmente, trazer uma solução que seja aplicável para a peça específica (JØRGENSEN, 2004). Sendo assim, nota-se que quase a totalidade dos quartetos utilizam desse procedimento para soluções de trechos difíceis, reconhecendo e isolando os problemas e buscando estratégias de resolvê-los. A prática lenta de trecho, partes ou seções em quartetos de violões é importante porque possibilita que cada músico ouça atentamente sua parte e a dos demais, o que gera uma maior consciência do resultado sonoro. Outra razão positiva para o estudo lento é a equalização de planos sonoros e o ajuste timbrístico dos performers.

Quanto ao uso do metrônomo, pouco mais da metade não o utiliza, e pouco menos utiliza este equipamento nos ensaios dos grupos. Observa-se que tal uso nos ensaios dos quartetos é feita quando há principalmente problemas de ritmos e sincronia do grupo. Sendo assim, os resultados mostram concordância com Barros (2008) quando o autor diz que a utilização do metrônomo é um método adequado para seções menores, defesa é confirmada pelas respostas dos violonistas que expuseram tal uso apenas em trechos específicos. O autor ainda menciona que a constância da utilização desse método pode gerar automatização de interpretação (BARROS, 2008), dessa forma, nota-se o porquê de os violonistas não usarem

constantemente esse recurso. Esse resultado ainda sugere que o tempo e a pulsação de cada indivíduo precisam ser internalizados e compartilhados com o restante do grupo, para, então, esse tempo global funcionar como um relógio do grupo (GOODMAN, 2002). Assim, o uso do metrônomo aparece mais como uma ferramenta para soluções de problemas específicos, ao invés de um aparato de uso frequente.

As diferenças em se fazer música de câmara com violões e outros instrumentos/canto foram apontadas por quase a totalidade dos entrevistados. A realização musical do violão com outros instrumentos sugere-nos o que Jørgensen (2004) aponta como complementaridade. Assim, a realização musical com instrumentos diferentes precisa ser trabalhada de maneira que exista uma complementaridade dos timbres dos instrumentos, e que possa gerar uma coesão do grupo.

Já o fazer musical entre violões – que são instrumentos semelhantes – é tido, segundo Jørgensen (2004), como um grupo que possui similaridade, o que para o autor é um fator de coesão por se tratar de um grupo de câmara com características técnicas e musicais iguais. Nesse sentido, os resultados corroboram com a defesa de Goodman (2002), quando este aponta a necessidade de os músicos controlarem a percepção das notas de cada instrumento e cada músico, a fim de que haja uma ilusão de sincronia. Essa ilusão aplica-se tanto para o caso de grupos com instrumentos semelhantes, como para o de grupos com formações instrumentais diferentes.

O planejamento prévio dos ensaios mostrou-se presente na maioria das respostas dos entrevistados, o que entra em acordo com o que Jørgensen (2004) diz quanto ao planejamento determinar a qualidade da prática, caracterizado e definido pelas atividades específicas em que o praticante se engaja. Segundo o autor, tal planejamento torna o estudo mais eficiente, otimizando tempo e esforço despendidos na prática (JØRGENSEN, 2004). Klickstein (2009) também corrobora essa ideia dizendo que o planejamento é um sistema organizado que permite maximizar a eficiência da prática musical. A partir dos resultados apresentados pode-se presumir que o estabelecimento de um planejamento prévio dos ensaios mostra-se eficiente por determinar quais estratégias adotar em determinada sessão de prática e como certos aspectos podem ou devem ser trabalhados. Dessa forma, é possível a economia de tempo para alcançar os objetivos e metas almejados nos

ensaios dos quartetos. De acordo com as respostas dos violonistas, é importante que esse planejamento esteja aliado ao estudo individual fora dos horários da prática em conjunto; o que sugere que esse estudo individual está inserido no planejamento do grupo.

De acordo com pouco mais da metade dos violonistas entrevistados, existe um preparo diferenciado para músicas de estilos diferentes nos quartetos de violões. Algumas respostas chamam a nossa atenção, como, por exemplo, a audição de determinado estilo de repertório de gravações de referência para a compreensão musical, e a partir dessa referência trabalhar a sonoridade, articulações, dinâmicas e técnicas específicas para a aproximação ao estilo. Essa forma de se formular parâmetros referenciais a determinado estilo é compartilhado por Reid (2002). Este autor diz que essa escuta de outros performers colabora para que o músico desenvolva suas habilidades interpretativas. Sloboda (2008) concorda com essa forma de formular referenciais através da escuta, pois para ele as técnicas expressivas são passadas de um músico para outro através da demonstração. Por sua vez, a pesquisadora Susan Hallam complementa essa ideia apontando que os músicos podem utilizar a escuta para entrarem em contato e familiarizarem-se com um estilo musical (HALLAM, 1995). Como discutido anteriormente, não se trata aqui de realização de cópias de interpretação sem uma reflexão crítica, mas a audição de referências como construção de um arcabouço de escuta de repertório para então construir uma interpretação.

O que se pode somar a essa escuta de outros intérpretes são leituras de literatura que abordam questões estilísticas, como por exemplo, autores que tratam da música historicamente orientada, que podem trazer à luz questões de andamentos, ornamentações, agógica e outros critérios musicais. Essa pesquisa aprofundada de elementos que contribuem para a formulação de uma interpretação coerente com o estilo contribui de forma decisiva na busca de uma sonoridade dos quartetos de violões. As diversas formas de estabelecerem-se parâmetros para a preparação de estilos diferentes são fundamentais para a aproximação ao estilo e estética dos membros do grupo para alcançar uma unidade e direção musical em música de câmara. Segundo Ray (2005), o conhecimento estético musical é fundamental para a formulação e execução contextualizada das obras, demonstrando que a busca de elementos e estratégias que colaborem para uma interpretação musical coerente é indispensável.

Outra resposta descrita pelos entrevistados, referente à qual seria este preparo diferenciado para estilos diferentes, é o uso da experiência dos integrantes do grupo. Essa forma de estratégia para o preparo de músicas de estilos diferentes é corroborada pelo pesquisador John Rink (2002), o qual sugere que performers experientes têm anos de vivência em tocar e ouvir uma grande variedade de músicas, o que resulta no desenvolvimento da habilidade intuitiva. Assim, a experiência mostra-se um eficaz caminho para a busca de uma interpretação. No entanto, a experiência equivocada do performer não contribui de maneira eficaz para o conjunto, ou seja, se o músico possui referências duvidosas durante anos, sua realização musical também será duvidosa. Assim, o que sugerimos aqui é a procura por materiais – seja texto, áudio ou partituras – que tenham confiabilidade em seu conteúdo, a fim de que o músico elabore uma interpretação coerente.

Tomando as respostas dos violonistas, podem-se inferir algumas formas de formar critérios de preparação de estilos diversos em quartetos de violões. Para repertório barroco, o estabelecimento de andamentos e ornamentações é necessário, haja vista a falta de notações específicas nas partituras originais, e ainda os diferentes estilos de barroco (os principais - italiano e francês). Aqui entra um tópico discutido anteriormente, a saber, uma pesquisa calcada principalmente na musicologia histórica ou na música historicamente orientada pode fornecer o conhecimento necessário para encontrar tais critérios. Outro fator importante na preparação de música barroca adaptada para quarteto de violões é a sonoridade do conjunto. Geralmente, as obras desse estilo adaptadas para quarteto de violões são originalmente de orquestras de cordas ou então de orquestras de câmara. Quando transcritas para violões, o preenchimento com notas da harmonia pode ser feito sem que o estilo seja deturpado. Essa prática pode ser realizada porque os instrumentos que compõe as orquestras são melódicos, e como o violão é um instrumento harmônico e com pouca projeção sonora, esse preenchimento mostra-se um eficiente artifício. Dessa forma, esse preenchimento pode também funcionar como um baixo contínuo ou obligato, prática essa comum nesse estilo. Outro fator na preparação do estilo barroco é o equilíbrio timbrístico dos violões que é fundamental na coesão do grupo. Construir um mesmo timbre no grupo gera uma sonoridade única, que se pode comparar às orquestras de cordas.

Para um repertório clássico e romântico, vale a mesma questão apontada acima, a pesquisa de elementos históricos inerentes ao estilo. Porém as notações

nas partituras originais são mais precisas, o que torna a escolha de interpretação mais clara. O reconhecimento das formas musicais é essencial para a preparação desses estilos, principalmente, porque nesse período estabelecem-se as grandes formas e o sistema tonal. Aqui a separação de planos sonoros distintos e a variação de timbres entre os violões são importantes nas decisões interpretativas.

Já no repertório contemporâneo – aqui entendido como música de vanguarda – como, por exemplo, Stravinsky, Bartók e Leo Brouwer, o trabalho rítmico para o sincronismo entre os violões e de timbres diferentes é relevante. Para essa preparação, o uso do metrônomo por vezes é necessário, pois ritmos de difícil execução usualmente são encontrados nesse tipo de repertório.

Alguns entrevistados relatam sobre a preparação de música brasileira – seja popular ou erudita. Para eles o “swing” brasileiro foi apontado como fator determinante para uma interpretação coerente ao estilo. Cabe ressaltar que a preparação de músicas populares de qualquer país ou região, ou até mesmo de música erudita que utilizam elementos da música popular, requerem o reconhecimento das características musicais. Isso é necessário para uma preparação criteriosa.

Como podemos perceber, para uma preparação diferenciada em função de cada estilo, o conhecimento de elementos históricos, estéticos e musicais determinam como será o estabelecimento da sonoridade que os violonistas farão; além de determinarem como serão estabelecidos e quais serão os critérios de preparação e planejamento.

3 A PERFORMANCE EM QUARTETOS DE VIOLÕES

3.1 Particularidades da formação ‘quarteto de violões’

Um dos primeiros quartetos de violões que surgiu como grupo de câmara profissional foi o Quarteto de Violões de Munique no começo do século XX, fundado em 1907. No final do século XIX, a cidade alemã tinha um ambiente e uma atividade violonística significativa, como percebemos na afirmação a seguir:

Em Munique, existia particularmente uma grande organização de violonistas formada no final do século XIX chamada *Internationale Gitarristen-Verband* que fez Munique ser um grande centro de atividades violonísticas da Alemanha.²¹ (MORRIS, Allan disponível em: <http://www.guitarandluteissues.com/morris/heinrich.htm>. Acesso em: 10 mar. 2015).

É nesse cenário que um dos mais famosos violonistas, professor e compositor da Bavária – Heinrich Albert – se insere e, então, se junta a outros violonistas de menor expressão – Fritz Buek, Dr. Hermann Rensch, e Karl Kern – para integrar o referido quarteto.

Uma das referências instrumentais historicamente estabelecidas em música de câmara, principalmente, a partir do séc. XVIII e, sobretudo em quartetos, era a formação quarteto de cordas. Essa referência existia não apenas em relação à formação instrumental, mas também ao repertório. Nesse contexto, o Quarteto de Violões de Munique apresenta-se como uma novidade para a época, porque não era comum um quarteto formado por quatro instrumentos iguais, principalmente, em se tratando do violão. No final do século XIX e início do XX, o violão estava em fase de modificações e transformações na sua construção com o luthier espanhol Antonio de Torres Jurado (1817-1892). Apesar dessas inovações, o quarteto de Munique utilizava alguns instrumentos de construção ligados à tradição do séc. XVIII-XIX. A seguir, temos uma imagem do referido quarteto:

²¹ Tradução nossa: In Munich, there was a particularly large organization of guitarists formed earlier in the nineteenth century called the *Internationale Gitarristen-Verband* that made Munich much the center of German guitar activity.

Fig. 1 - Quarteto de Violões de Munique (1914).



Fonte: Disponível em <http://www.guitarandluteissues.com/morris/heinrich.htm>

A ilustração 1 mostra a utilização de instrumentos diferentes pelo grupo, que são dois *terz guitar*²², um violão tradicional e um *quintbasso guitar*²³. Essa configuração instrumental possibilitava arranjos e transcrições do repertório de quarteto de cordas sem maiores problemas de adaptação de tessitura, pelo fato de os violões utilizados alcançarem notas mais graves e mais agudas.

A partir da excelente aceitação do grupo em tournées, que se concentrava principalmente na Europa, começou a aumentar o interesse por novos arranjos e criações para a formação. Um exemplo dessa prática de novos arranjos observa-se a seguir em um trecho do arranjo de Heinrich Albert da peça para violão solo de Fernando Sor (1778-1839) da Sonata op. 15b, em comparação com o mesmo trecho original.

²² A Terz Guitar teve grande popularidade no século XIX, principalmente em Viena, e tinha como afinação uma 3ª menor acima do violão tradicional.

²³ O Quintbasso Guitar é um instrumento com afinação uma 5ª abaixo do violão tradicional.

Ex. 1 - Trecho do arranjo de Heinrich Albert para quarteto de violões da Sonata op. 15b de F. Sor.

Allegro moderato

Example 1. The opening measures of Albert's arrangement (transcribed for 4 equal guitars and transposed to C-major).

Fonte: Disponível em <http://www.guitarandluteissues.com/morris/heinrich.htm>

Ex. 2 - Trecho original da Sonata op.15b para violão solo de F. Sor

Allegretto

Fonte: Fac-símile

Quando comparamos o arranjo com a partitura original observamos a preocupação de distinção e separação das vozes, o que já era uma prática musical que remonta à renascença na música vocal. Algumas técnicas interessantes que se notam no arranjo são: 1) a duplicação da voz principal e 2) a mudança de tessitura das vozes mais agudas. O primeiro e segundo violões realizam suas linhas uma oitava acima a partir do segundo compasso, o que amplia a textura da peça e então possibilita uma melhor distribuição das vozes para maior equilíbrio sonoro do grupo.

O quarteto de Munique manteve suas atividades musicais até meados da década de 1920, quando o principal violonista – Heinrich Albert – deixa o grupo. Nessa época, a tradição dessa “Escola” violonística do século XIX perde força,

conforme observamos na frase a seguir, que retrata a decadência do violonista citado acima, e o contexto do cenário do violão na Europa:

Depois de 1920, sua fama e influência começam a desvanecer, no entanto, como a maioria dos violonistas alemães, juntamente com a maioria da Europa, viraram-se para a influência de Tárrega, e adotaram as técnicas e repertório da Escola Espanhola.²⁴ (MORRIS, Allan disponível em: <http://www.guitarandluteissues.com/morris/heinrich.htm>. Acesso em: 10 mar. 2015).

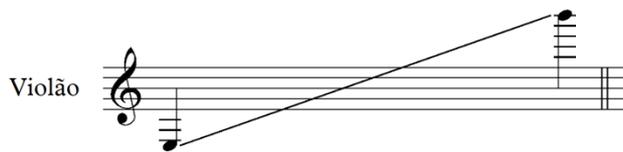
Essa dominação espanhola no cenário violonístico no século XX dá-se primeiro pelas inovações técnicas empreendidas por Francisco Tárrega (1852-1909), seguido por seus principais discípulos Miguel Llobet (1878-1938) e Emilio Pujol (1886-1980), e posteriormente pela figura marcante de Andres Segóvia (1893-1987). A partir dessas mudanças, tem-se nesse contexto o surgimento, na década de 1960, do quarteto de violões *Los Romeros*, que pela virtuosidade e qualidades musicais são reconhecidos mundo afora. Eles, então, incentivam a criação de um repertório original para a formação – de caráter espanhol - escrita por compositores não violonistas, como apresentado no capítulo 1 deste trabalho.

A grande repercussão do quarteto *Los Romeros* impulsionou e propagou essa formação instrumental em todo o mundo, e a partir de então novos grupos e repertórios surgem. Cabe ressaltar que os instrumentos utilizados pelo quarteto espanhol já passaram por outras modificações desde aquela ocorrida com Torres. A diferença fundamental na construção desse novo instrumento – e que permanece até os dias atuais – está no aumento das dimensões da caixa de ressonância, que proporciona maior volume ao instrumento, porém a afinação das cordas e a extensão permanecem. Outra mudança importante foi a utilização de cordas de nylon ao invés das de tripas ou das de aço, o que proporcionou uma sonoridade mais encorpada e com maior projeção - por gerar maior tensão e maior durabilidade - em comparação às de tripa, porém com uma sonoridade não tão agressiva quanto a das cordas de aço. Temos como figura principal na construção desses violões modernos o luthier alemão Hermann Hauser (1882-1952).

²⁴ Tradução nossa: After 1920, his fame and influence began to fade, however, as most German guitarists, along with much of Europe, turned to the mentoring influence of Tarrega, and adopted the techniques and repertory of the Spanish School.

No entanto, a formação com quatro violões gera uma peculiaridade: a pouca amplitude da tessitura. O violão possui três 8^{as} (oitavas) e uma 5^a (quinta) de extensão, conforme vemos no exemplo abaixo:

Ex. 3 - Tessitura do violão tradicional



Essa característica da formação precisa ser entendida para que o repertório possa ser bem escrito ou arranjado/transcrito, com a finalidade de uma distribuição coerente e equilibrada entre as partes. Consequentemente, para que possa soar bem, mantendo o idiomatismo do instrumento e, sobretudo, a combinação dos quatro instrumentos.

Para conseguir um alcance maior com relação à extensão do violão, alguns quartetos utilizam o violão de sete cordas, que é um instrumento tipicamente usado no choro. Nesse instrumento, há o acréscimo de uma corda mais grave, que no choro desempenha a função de baixo. No quarteto, essa função da realização das linhas mais graves permanece, pois a 7^a corda, que geralmente é afinada em Dó ou Si, proporciona uma melhor distinção em relação aos outros violões.

Outra característica particular de quartetos de violões é a utilização de outros instrumentos de cordas dedilhados em sua formação. Como exemplo disso, temos na década de 1980 a utilização de um violão de 10 cordas pelo *Quarteto Carioca de Violões*, sendo esse instrumento igual ao de 6 cordas tradicional com o acréscimo de 4 cordas mais graves. Outros instrumentos também são utilizados para alcançar maior amplitude como a viola caipira, o requinto (afinado uma quarta acima do violão tradicional), o *terz guitar* mencionado anteriormente, entre outros instrumentos.

Nesse sentido, em meados da década de 1990 o violonista escocês, radicado no Brasil, Paul Galbraith (1964) colaborou com o luthier inglês David Rubio (1934-2000) que desenvolveu um instrumento o qual pudesse alcançar notas mais graves - como o violão sete cordas - e também mais agudas. Assim, Rubio criou um violão de

oito cordas denominado *violão Brahms*²⁵. Esse projeto foi inspirado em um instrumento da renascença conforme relata o violonista Paul Galbraith:

A inspirada solução de Rubio para o problema de projetar o instrumento baseou-se no modelo renascentista do “Orphereon”. O Orphereon foi único como instrumento de cordas trastejado, por dar uma extensão mais escalonada do que uniforme às cordas. Isso foi conseguido usando-se uma ponte inclinada e uma pestana, abrindo-se no sentido do grave, com os trastes se abrindo em círculo sobre a completa extensão do braço. Embora o instrumento tenha tido uma vida curta, em grande parte devido às desconfortáveis cordas de metal, pareceu a Rubio que o revolucionário sistema de encordoamento valia ser ressuscitado para esse moderno violão clássico. (GALBRAITH, P. em <http://www.paul-galbraith.com/port/8string.htm> acesso em 10 mar. 2015).

Abaixo, segue figura 2 que ilustra o instrumento criado por David Rubio com colaboração do violonista Paul Galbraith:

Fig. 2 – Violão de 8 cordas “Brahms”

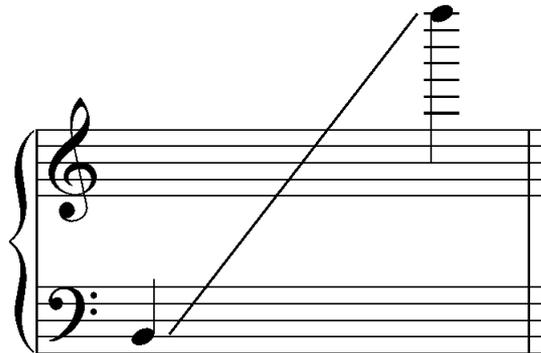


Fonte: http://www.paul-galbraith.com/port/foto_13.htm acesso em 10/03/2015

²⁵ O nome violão Brahms é derivado de meu arranjo das “Variações Sobre um Tema Original, Op. 21A para Piano”, de Brahms.(GALBRAITH, Paul em: <http://www.paul-galbraith.com/port/8string.htm> acesso em 10 mar. 2015).

Esse instrumento possui uma extensão de quatro 8^{as} (oitavas) e uma 5^a (quinta), o que amplia sensivelmente as possibilidades de transcrições e arranjos de repertório que normalmente não poderia ser executado por quarteto de violões. Agora com esse instrumento, a possibilidade de distinção das vozes dentro do quarteto de violões fica mais evidente. Na figura abaixo temos a extensão máxima desse instrumento:

Ex. 4 - Tessitura do violão de oito cordas



A partir do final da década de 1990, muitos quartetos de violões, especialmente no Brasil, começaram a ter na sua formação dois violões tradicionais e dois violões de oito cordas. Essa configuração proporcionou novos repertórios, sejam arranjos/transcrições ou obras originais para essa nova possibilidade instrumental. O que a inclusão desse instrumento nos sugere é a busca por uma formação instrumental equiparada a um quarteto de cordas, com cada instrumento em uma região sonora distinta.

No próximo item deste trabalho, apontaremos algumas propostas de estratégias de preparação para performance musical de quarteto de violões levando em consideração as particularidades abordadas neste subcapítulo.

3.2 Proposta de estratégias para preparação de quarteto de violões

Na última parte deste capítulo, traçaremos algumas etapas de estratégias e procedimentos de ensaio para a preparação para a performance musical em quarteto de violões. A partir do referencial teórico, do resultado da pesquisa de campo com os violonistas entrevistados, apresentados nos capítulos anteriores, e da

experiência e vivência musical como sujeito em quarteto de violões, serão sugeridos passos que possam trazer discussões sobre a preparação de grupos desta formação instrumental, levando em consideração suas particularidades técnicas e sonoras.

A proposta aqui sugerida não tem a pretensão de tornar-se um método, muito menos busca-se apresentar um “passo a passo”. A ideia é possibilitar reflexões acerca da preparação para a performance musical de quarteto de violões. As sugestões a seguir podem ocorrer simultaneamente ou em ordens diversas, porém aqui serão abordadas separadamente.

3.2.1 Organização e planejamento

Uma das primeiras etapas para que qualquer grupo possa se preparar é o estabelecimento de um planejamento prévio, como apresentado no capítulo 1 principalmente por Jørgensen (2004) e Ray (2005). Dentro de um plano geral, podem ocorrer outros planos hierárquicos, que são dependentes entre si, mas que possuem objetivos diferentes e específicos. Como meta, comumente pode-se pensar na realização de um concerto específico, uma tournée ou então a gravação de um disco. Independentemente da meta almejada, um dos primeiros passos para uma preparação adequada é a definição de dias e horários de ensaio. A experiência como participante de quarteto de violões mostra-nos que o estabelecimento desses dias e horários é fundamental, e que, se possível, precisa ser feita antes de marcar outros compromissos, sejam profissionais ou pessoais; isso para que todos os integrantes do quarteto possam se comprometer em manter sem faltas.

3.2.2 Escolha do repertório

Estabelecidos dias e horários, é necessário para o quarteto discutir qual programa a ser aprendido e/ou mantido. Normalmente, manter uma parte do programa com repertório antigo e a outra com músicas novas é uma estratégia que funciona por gerar uma segurança de palco com as músicas já aprendidas e amadurecidas; por outro lado, proporciona novos desafios musicais e técnicos com as peças recém-inseridas. É importante para o grupo que a definição do repertório seja aceita por todos, bem como todos opinem a respeito de suas preferências.

Dessa forma, os integrantes têm a sensação que suas opiniões são importantes – e de fato são – em qualquer decisão a ser tomada, como já dissertaram Davidson e King (2004). O respeito pela opinião individual e a partir daí o encontro de um denominador comum é um fator que tem sido observado na prática, e que esse senso democrático possibilita uma boa convivência entre os violonistas, tornando duradouro o tempo de atividade musical do grupo.

Para quarteto de violões, a escolha do repertório precisa ser muito bem pensada. Como vimos anteriormente, a prática de transcrever e arranjar repertório de outras formações é comum; no entanto, nem todo tipo de repertório pode “soar bem” para essa formação. As características idiomáticas do violão precisam ser entendidas para a realização de uma boa transcrição ou arranjo. Por isso, a escolha do repertório é uma importante estratégia de preparação, que precisa ser bem discutida entre os integrantes do quarteto.

3.2.3 Estudo individual – experimentação de diferentes digitações e dedilhados

O estudo das partes individuais é fundamental para o preparo de quarteto de violões. As questões técnicas precisam ser resolvidas previamente para que, então, se possa trabalhar a musicalidade do grupo. No entanto, como o violão é um instrumento que possibilita digitações e dedilhados em diferentes regiões do braço e cordas, mudanças podem ocorrer. Essas mudanças vão depender do encaixe do timbre de cada violonista com o grupo, e a experimentação de diferentes combinações devem ocorrer para que se ache uma forma que a sonoridade idealizada pelo grupo ocorra. Dentro da prática individual, é interessante que cada performer possa ter acesso à grade da música que está praticando. Davidson e King (2009) apontam que é difícil para cada integrante saber o que acontece no todo quando se estuda individualmente. Assim, o contato com a grade da peça pode ser um atalho para o processo dos ensaios, possibilitando que o músico possa compreender o que ocorre em cada momento da música, observando entradas, finalizações de frase, o papel desempenhado por ele e os demais integrantes em cada momento da peça.

3.2.4 Uso do metrônomo – sincronismo entre violões

Para os ensaios, uma maneira eficiente de se estabelecer um pulso em conjunto é o estudo com metrônomo. Esta ferramenta é muito útil, principalmente, quando a obra é nova no repertório. O violão – assim como todos os instrumentos de cordas dedilhadas – possui uma característica particular que consiste na sua produção sonora ter um ataque preciso no momento em que o dedo do violonista passa pela corda, e a sustentação do som decair quase imediatamente. Sendo assim, quando tratamos um grupo com quatro instrumentos iguais, o sincronismo entre eles se torna um desafio.

Nesse sentido, o metrônomo torna-se útil para que essa dificuldade de sincronismo seja superada. Uma forma de usar essa ferramenta é mudar a velocidade em cada momento do estudo. No entanto, sua utilização é bem-vinda até certo ponto, ou seja, assim que grupo estabelecer um senso rítmico comum, sua utilização pode ser dispensada. Não queremos aqui dizer que apenas o sincronismo metronômico entre os violões gera uma interpretação musical coerente, mas sua utilização pode trazer caminhos para uma unidade sonora e, a partir de então, traçar uma interpretação com maleabilidade musical adequada ao estilo.

3.2.5 Execução de naipes diferentes pelo mesmo performer

Um quarteto de violões pode propiciar uma possibilidade que outras formações não permitem: a execução de naipes diferentes em cada obra pelo mesmo performer. Essa possibilidade é uma estratégia que se mostra fundamental porque pode prover que cada violonista tenha a experiência de ter funções diferentes em cada música num mesmo grupo. Em quartetos de cordas, quinteto de sopros e outros grupos de câmara cada naipe tem sua função dentro do conjunto, pois são formados por instrumentos diferentes com especificidades sonoras diferentes. Em quarteto de violões, como cada integrante tem a possibilidade de desempenhar papéis diferentes, a motivação em poder ser ora executante de melodias principais, ora aquela de realizar a função de baixo ou, então, fazer o preenchimento harmônico e assim por diante. Essas possibilidades fazem com que cada violonista entenda e tenha a experiência do papel que cada parte tem em determinada música. Dessa forma, a compreensão das funções de cada naipe e o

senso de conjunto tornam-se mais claras para cada um, ajudando na coesão sonora do grupo.

Um dos aspectos pesquisados por Conlon e Muningham (1990), por meio de estudo realizado com quartetos de cordas profissionais da Grã Bretanha, foi a questão do papel desempenhado pelo segundo violinista dentro do quarteto. Os pesquisadores notaram que o segundo violino normalmente exerce um papel de dar suporte ao primeiro violinista. Dessa maneira, o segundo violinista é pouco ou quase nunca notado nas performances musicais, o que de acordo com os pesquisadores, traz insatisfação e desmotivação ao músico que desempenha essa função. Nesse sentido, a estratégia de diversificar os papéis dos violonistas dentro do quarteto de violões, elimina a possibilidade de o performer sentir-se excluído ou preterido no grupo.

3.2.6 Estudo por partes X estudo do começo ao fim

Passando a outro tópico, o da preparação, expomos que uma estratégia de se preparar para uma peça nova é o estudo por partes e também o estudo do começo ao fim. Para que se resolvam problemas locais numa determinada obra, recomenda-se a prática das passagens que precisem atenção. Davidson e King (2004) sugerem que quando o ensaio é curto, devem-se trabalhar as passagens que ainda não foram resolvidas, para que assim não seja desperdiçado tempo nas partes que já estão suficientemente aprendidos. De fato, essa forma de estudo é eficiente, porém a prática do começo ao fim também é uma boa estratégia porque proporciona ao grupo uma visão do todo da peça e expõe todos os integrantes a uma “prova” de como a música está saindo numa simulação de concerto. Portanto, as duas maneiras são complementares, sendo a primeira recomendada na fase inicial de aprendizado, que tem como objetivo o trabalho minucioso de cada parte da obra. Já a outra forma proporciona ao grupo um amadurecimento da música e submete os performers a simulações de como está a fluência do discurso musical e como os integrantes se comportam.

3.2.7 Pausas durante o ensaio

Ainda no tocante à preparação musical, outro aspecto que precisa ser observado é a realização de pausas durante o ensaio, principalmente quando o tempo da prática é grande, como já foi tratado neste trabalho nos capítulos anteriores²⁶. Uma forma de definir quando realizar essas pausas é por tempo, ou ainda por música. Esta última traz uma vantagem em relação à outra, porque quando se foca a execução da música mantém-se os músicos concentrados na peça trabalhada. Isso porque, se logo após o intervalo, retorna-se à mesma música, pode demorar algum tempo até que todos se concentrem na atividade interrompida anteriormente. A experiência com quarteto de violões nos mostra que esses intervalos são vitais para todos por evitar fadigas musculares nos violonistas, dependendo da exigência do repertório praticado. Além disso, possibilita um alívio corporal ao instrumentista – pela postura não ergonômica que normalmente violonistas têm – possibilitando que levante da cadeira por um tempo, e até mesmo faça alongamentos para aliviar a tensão muscular, tanto nos braços, como no corpo em geral.

3.2.8 Ensaios em ambientes com acústicas diversas

Normalmente, os ensaios acontecem em um mesmo lugar. O que sugerimos como possibilidade é a prática em ambientes diferentes. Dessa forma, é possível testar diversos espaços com acústicas variadas com o propósito do grupo se familiarizar com as diversidades que possam encontrar. A experiência em performances como violonista solista e com quarteto de violões em ambientes com acústicas diversas faz-nos traçar a estratégia de estudar em lugares que possibilitem essa variação de ambientes sonoros. Em lugares com acústica muito seca, combinado com a pouca projeção do violão, a tendência é que cada músico não ouça aquilo que está tocando e, em alguns casos, leva os músicos a não ouvir também os seus parceiros de grupo.

Já num outro extremo, salas com demasiada reverberação faz com que os violões soem “embolados”, o que quer dizer que o retorno do som dos violões pode

²⁶ Ver capítulo 1: Jorgensen (2004) e Klickstein (2009).

vir com certo atraso, e, então, gerar falta de sincronia do grupo. Portanto, quanto maior a possibilidade de ensaios em ambientes diferentes melhor será para o conjunto para saber lidar em cada situação, realizando: mudanças de posicionamento dos performers, alterações de andamentos nas peças, ou outra mudança a fim de minimizar os efeitos acústicos do lugar.

3.2.9 Utilização de instrumentos semelhantes

Como abordamos anteriormente, a busca por uma unidade sonora em quarteto de violões é um desafio. Nesse sentido, apontamos como uma estratégia a utilização de instrumentos semelhantes entre os violonistas. No século XX, têm surgido inovações e modificações na construção dos instrumentos musicais, e com o violão não é diferente. No entanto, como consequência dessas transformações na manufatura de violões existe uma grande variedade de instrumentos com timbres diferentes. Por isso, com o objetivo de formular unidade sonora ao quarteto, sugere-se a utilização de violões com materiais e construção semelhantes e, se possível, que esses instrumentos sejam feitos pelo mesmo luthier. Ainda assim - com a utilização de instrumentos semelhantes - cada violonista possui uma constituição física e, conseqüentemente, um tipo de toque particular. Nesse sentido, a negociação entre os performers por uma sonoridade em conjunto precisa ser buscada.

3.2.10 Gravação dos ensaios

Um das últimas etapas da preparação é a gravação dos ensaios, seja por áudio ou vídeo. Cumpridas as estratégias anteriores, o grupo já está apto a simular uma performance. Sendo assim, essas gravações darão um *feedback* ao grupo que pode ser analisado criticamente pelos integrantes. Através desse recurso, podem acontecer ajustes ou até mesmo mudanças como, por exemplo, troca de digitações, busca de equilíbrio sonoro, mudanças de timbres em determinados trechos entre outros aspectos. Klickstein (2009) descreve que a autogravação traz, principalmente, cinco benefícios: aguça a audição, previne uma percepção distorcida, aumenta a prática eficiente, melhora o estudo e, por último, promove a objetividade. Com isso,

o autor demonstra a importância da gravação como ferramenta para o auxílio de uma prática musical reflexiva.

Um desafio para quarteto de violões está em encontrar a medida certa de equilíbrio sonoro entre as partes. O violão é um instrumento limitado com relação à projeção de som, ou seja, tem pouco volume se for comparado a outros instrumentos. Dessa forma, quando tratamos da performance de quarteto de violões, é necessário serem respeitados os planos sonoros para que seja colocada em evidência a linha principal e, em outros planos, as demais partes. Para que se possa ter esse equilíbrio pleno entre as partes, o recurso da gravação dos ensaios auxilia de maneira significativa a fim de que isso ocorra, pois cada performer pode ter uma percepção do resultado geral do conjunto. E não apenas a percepção do momento da realização musical.

4 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Para responder as questões levantadas inicialmente neste trabalho acerca da preparação para performance musical observamos que tanto a prática individual, quanto aquela em música de câmara nos revelam fatores fundamentais para um preparo efetivo. A prática deliberada do estudo mostra-se importante (GABRIELSSON, 2003) no sentido de organizar o pensamento e, conseqüentemente, alcançar o objetivo desejado de maneira consciente, controlada. Evitando, assim, o desperdício de tempo e a realização da atividade de forma equivocada. O estudo mental (JØRGENSEN, 2004) torna-se uma ferramenta importante para o performer, uma vez que possibilita reflexões e avaliações sobre a prática musical. Assim, o músico consegue visualizar um planejamento a ser seguido.

Em música de câmara, fatores como comunicação entre performers, comunicação aural e visual, fatores sociais, além do delineamento de metas e objetivos corroboram para que a preparação para o momento da performance seja eficiente e eficaz. O comprometimento mútuo em grupos de câmara é apontado como crucial para o bom funcionamento do grupo (DAVIDSON e KING, 2004), o que os autores demonstram como diferenças chaves entre músicos amadores e profissionais. No entanto, essas estratégias no processo de preparação cabem em qualquer formação camerista.

Contudo, encontramos aqui algumas características fundamentais em quartetos de violões que precisam ser observadas e entendidas para que procedimentos específicos de estratégias possam ser tomados. As duas particularidades importantes na formação quarteto de violões que merecem nossa atenção são: a sincronia entre os instrumentos e a busca de uma sonoridade única entre os violões.

Na primeira observamos, através dos dados coletados nas entrevistas e principalmente na vivência musical, que pelo violão ser um instrumento de cordas pulsadas, seu ataque sonoro é incisivo, porém sua sonoridade não é contínua, como nos instrumentos de cordas friccionadas e de sopros. Dessa forma, quando combinamos quatro instrumentos com essas mesmas características, a sincronia torna-se um desafio ao conjunto. Assim sendo, o intenso trabalho em conjunto para

que o quarteto obtenha o que Goodman (2002) chamou de “ilusão de sincronismo” é necessário, uma vez que se deseje uma execução coesa.

A segunda característica de quartetos de violão – unidade sonora – apresenta-se como um desafio de percepção para os performers. As possibilidades de timbres no violão é uma das particularidades mais discutidas entre violonistas, o que se nota pelas diferentes construções do instrumento, e pela particularidade individual da produção sonora de cada violonista, por suas peculiaridades de formação anatômica, ângulos de ataques dos dedos em relação às cordas, posicionamento do instrumento no corpo entre outras possibilidades. No entanto, mais uma vez, quando tratamos de um quarteto, a equalização sonora do conjunto mostra-se um fator particular na formação, sobre a qual os performers precisam instituir parâmetros e negociar as questões da realização de uma sonoridade única e coesa do grupo. Assim, além do trabalho técnico, a percepção do som produzido individualmente precisa encaixar-se com a produção sonora do conjunto.

Encontramos, a partir dos anos 1960, uma participação colaborativa entre instrumentistas, construtores de violões e compositores para a ampliação das possibilidades instrumentais, tais como: utilização de violões de sete e oito cordas; na criação de novos arranjos/transcrições e composições originais para a formação; principalmente pela estabilização da formação como grupo de câmara, cujos principais responsáveis foram os integrantes do quarteto espanhol *Los Romeros*.

No Brasil, a formação ganha força em meados dos anos 1980 e tem crescido, tanto com o surgimento de grupos profissionais, como também para fins educacionais, haja visto que o ensino do violão tradicionalmente tem foco no repertório solista.

REFERÊNCIAS

ABDO, Sandra. Execução/Interpretação musical: uma abordagem filosófica. In: **Per Musi**. Belo Horizonte, v.1, p. 16-24, 2000.

ARAÚJO, Marcos Vinícius. **Estratégias de estudo utilizadas por dois violonistas na preparação para a execução musical da Elegy (1971) de Alan Rawsthorne**. Porto Alegre. 2010. 139p. Dissertação (Mestrado em Música) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2010.

BARROS, Luís Cláudio. **A pesquisa empírica sobre o planejamento da execução instrumental**: uma reflexão crítica do sujeito de um estudo de caso. Porto Alegre, 2008. 265f. Tese (Doutorado em Música: Práticas Interpretativas) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2008.

CAZARIM, Thiago; RAY, Sonia. Técnicas de ensaio para performance musical. In: Seminário Nacional de Pesquisa em Música, 4. CD Rom. **Anais do IV Sempem**, Goiânia: PPG-Música - UFG, 2004.

CHAFFIN, Roger; IMREH, Gabriela. Pulling teeth and torture: Musical memory and piano performance. In: **Thinking and Reasoning**. v. 3, p. 315-336, 1997.

_____. A comparison of practice and self-report as sources of information about the goals of expertise practice. In: **Psychology of Music**. v. 29, p. 39-69, 2001.

_____. Practicing perfection: Piano performance as expert memory. In: **Psychological Science**. V. 13, p. 342-349, 2002.

CHAFFIN, Roger; IMREH, Gabriela; LEMIEUX, A.; CHEN, C. “Seeing the big picture”: Piano practice as expert problem solving. In: **Music Perception**. V. 20, p. 461-485, 2003.

CHAFFIN, Roger; LOGAN, Topher. Practicing perfection: How concert soloist prepare for performance. In: **Advances in Cognitive Psychology**. v. 2 , nº 2 e 3, p. 113-130, 2006.

COX, James. Rehearsal Organizational Structures Used by Successful High School Choral Directors. In: **Journal of Research in Music Education**. V. 37, No. 3, p. 201-218, 1989.

DAVIDSON, Jane; BLANK, Marilyn. An exploration of the effects of musical and social factors in piano duo collaborations. In: **Psychology of Music**. v. 35, nº 2, p. 231-248, 2007.

DAVIDSON, Jane; FORD, Luan. An investigation of members’ roles in wind quintets. In: **Psychology of Music**. v 31, nº 1, p. 53-74, 2003.

DAVIDSON, Jane; GOOD, James. Social and Musical Co-Ordination between Members of a String Quartet: An Exploratory Study. In: **Psychology of Music**. v. 30, p. 186-201, 2002.

DAVIDSON, Jane W.; KING, Elaine C. Strategies for Ensemble Practice. In: WILLIAMON, Aaron (Org.) **Musical Excellence**. New York: Oxford University Press, 2004. p. 105 – 122.

DAVIDSON, Jane W.; WILLIAMON, Aaron. Exploring co-performing communication. In: **Musicae Scientiae**. v.1, n.1, p. 53-72, 2002.

DAVIDSON, Jane. Bodily movement and facial actions in expressive musical performance by solo and duo instrumentalists: Two distinctive case studies. In: **Psychology of Music**. v. 40, p. 595-633, 2012.

ERICSSON, K. Anders; KRAMPE, Ralf Th.; TESCH-ROMER, Clemens. The Role of Deliberate Practice in the Acquisition of Expert Performance. In: **Psychological Review**. v. 100. No. 3, p. 363-406, 1993.

ERICSSON, K. Anders; KRAMPE, Ralf Th. Deliberate practice and elite musical performance. In: RINK, J. (org.). **The practice of performance – studies in musical interpretations**. Cambridge: Cambridge University Press, 1995. p. 84 – 102.

_____. Maintaining Excellence: Deliberate Practice and Elite Performance in Young and Older Pianists. In: **Journal of Experimental Psychology: General**. V. 125, No. 4, p. 331-359, 1996.

GABRIELSSON, Alf. A music performance research at the millennium. In: **Psychology of Music**. V. 31, p. 221-272, 2003.

GILBOA, Avi; TAL-SHMOTKIN, Malka. String quartets as self-managed teams: An interdisciplinary perspective. In: **Psychology of Music**. V.40, n°1, p. 19-41, 2010.

GINSBORG, Jane. Strategies for Memorizing Music. In: WILLIAMON, Aaron (Org.). **Musical Excellence**. New York: Oxford University Press, 2006. p. 123-141.

GINSBORG, Jane. Focus, effort, and enjoyment in chamber music: Rehearsal strategies of successful and “failed” student ensembles. In: **International Symposium on Performance Science**. 2004.

GOODMAN, Elaine. Ensemble Performance. In: RINK, John (org.). **Musical Performance: A Guide to Understanding**. Cambridge: Cambridge University Press, 2002. p. 153-167.

HALLAM, Susan. What predicts level of expertise attained, quality of performance, and future musical aspirations in young instrumental players? In: **Psychology of Music**. V. 41, n. 3, p. 267-291, 2011.

HALLAM, Susan; RINTA, Tiija.; VARVARIGOU, Maria.; CREECH, Andrea.; PAPAGEORGI, Ioulia.; GOMES, Teresa.; LANIPEKUN, Jennifer. The development

of practicing strategies in young people. In: **Psychology of Music**. V. 40, n. 5, p. 653-680, 2012.

HALLAM, Susan. Professional musicians approaches to the learning and interpretation of music. In: **Psychology of Music**. V.23, p. 111-128, 1995.

JORGENSEN, Harald. Strategies for individual practice. In: WILLIAMON, Aaron (Org.) **Musical Excellence**. New York: Oxford University Press, 2004. p. 85–104.

KAMINSKI, Leonardo C. **Preparação e planejamento da performance do violonista**: estudo da obra Homenagem a Villa Lobos op. 46 de Marlos Nobre. Goiânia, 2012. 77f. Dissertação de mestrado – Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2012.

KING, Elaine. Collaboration and the study of ensemble rehearsal. In: **Proceedings of the 8th International conference on music perception and cognition**. Evanston, IL, 2004.

_____. The roles of student musicians in quartet rehearsals. In: **Psychology of Music**. V. 34, nº2, p. 262-282, 2006.

KLICKSTEIN, Gerald. **The Musician's way**: A guide to practice, performance, and wellness. Oxford: University Press. 343f., 2009.

KRAMPE, Ralf. Aging, expertise and fine motor movement. In: **Neuroscience and Biobehavioral Reviews**. V. 26. P. 769–776, 2002.

LEHMANN, Andreas C., THOMPSON, Sam. Strategies for sight reading and improvising music. In: WILLIAMON, Aaron (org). **Musical excellence**: strategies and techniques to enhance performance. Nova York: Oxford University Press, 2006. p. 143-159.

McPHERSON, Gary; McCORMICK, John. Self-efficacy and music Performance. In: **Psychology of Music**. V.34, p. 322-336, 2006.

McPHERSON, Gary; BAILEY, Michael; SINCLAIR, Kenneth. Path Analysis of a Theoretical Model to Describe the Relationship among Five Types of Musical Performance. In: **Journal of Research in Music Education**. V. 45, No. 1, p. 103-129, 1997.

MIKLASZEWISCKY, Kacper. A case study of a pianista preparing a musical performance. In: **Psychology of Music**. V. 17. p. 95-109. , 1989.

MOLINA, Sidney. **O Violão na Era do Disco**: Interpretação e desleitura na arte de Julian Bream. São Paulo, 2006. 351f. Tese (Doutorado em Comunicação e Semiótica) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2006.

MORRIS, Allan. **Heinrich Albert and the First Guitar Quartet**. Disponível em: <http://www.guitarandluteissues.com/morris/heinrich.htm> . Acesso em: 10 mar. 2015.

MURNIGHAN, J. Keith; CONLON, Donald. The dynamics of intense work groups: A study of British string quartets. In: **Administrative Science Quarterly**. V. 36, p. 165–186, 1991.

PALMER, Caroline. Music Performance. In: **Annual Review Psychology**. V. 48, p. 115-138, 1997.

PALMER, Caroline; PFORDRECHER, Peter Q. Incremental Planning in Sequence Production. In: **Psychological Review**. V. 110, No. 4, p. 683–712, 2003.

RAY, Sonia. Os conceitos EPM, Potencial e Interferência inseridos numa proposta de mapeamento de Estudos sobre Performance Musical. In: **Performance Musical e suas Interfaces**. Sonia Ray (Org). Goiânia: Vieira/Irokun, 2005. p. 39-65.

REID, Stefan. Preparing for performance. In: RINK, John (org.). **Musical Performance: A Guide to Understanding**. Cambridge: Cambridge University Press, 2002, p. 102 – 112.

RINK, Jonh. **The practice of performance** – studies in musical interpretation. Cambridge: Cambridge University Press, 1995.

_____. **Musical Performance: A Guide to Understanding**. Cambridge: Cambridge University Press, 2002.

_____. Analyses and (or?) performance. In: RINK, John (org.). **Musical Performance: A Guide to Understanding**. Cambridge: Cambridge University Press, 2002, p. 35-58.

RITCHIE, Laura; WILLIAMON, Aaron. Measuring distinct types of musical self-efficacy. In: **Psychology of Music**. V. 39, n. 3, p. 328-344, 2010.

SCHMITZ, Ailyn da Rocha U. **Reflexões sobre estratégias de estudo em música de câmara a partir do reconhecimento dos “guias de execução musical”**. Florianópolis, 2010. 168f. Dissertação de mestrado – Universidade do Estado de Santa Catarina, Florianópolis, 2010.

SLOBODA, John. **A mente musical: A psicologia cognitiva da música**. Tradução de Beatriz Ilari e Rodolfo Ilari. Londrina: EDUEL, 2008.

WILLIAMON, A. **Musical Excellence** – strategies and techniques to enhance performance. Oxford: Oxford University Press, 2004.

WILLIAMON, Aaron; VALANTINE, Elizabeth. Quantity and quality of musical practice as predictors of performance quality. In: **The British Journal of Psychology**. V. 91, p. 353-376, 2000.

YOUNG, Vivienne M., COLMAN, Andrew M. Some psychological processes in string quartets. In: **Psychology of Music**. V. 7, n. 1, p. 12-18, 1979.

ANEXO A – Parecer do Comitê de Ética em Pesquisa da Plataforma Brasil

"FACULDADE DE CIÊNCIAS
CAMPUS DE BAURU/ UNESP -
"JÚLIO DE MESQUITA



PARECER CONSUBSTANCIADO DO CEP

DADOS DO PROJETO DE PESQUISA

Título da Pesquisa: A preparação para a performance musical de quarteto de violões

Pesquisador: Rafael Pedrosa Salgado

Área Temática:

Versão: 1

CAAE: 27293314.4.0000.5398

Instituição Proponente: UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA JULIO DE MESQUITA FILHO

Patrocinador Principal: Financiamento Próprio

DADOS DO PARECER

Número do Parecer: 563.580

Data da Relatoria: 13/03/2014

Apresentação do Projeto:

Devidamente elaborado.

Objetivo da Pesquisa:

Definido adequadamente de acordo com a metodologia.

Avaliação dos Riscos e Benefícios:

Não apresenta.

Comentários e Considerações sobre a Pesquisa:

Apresentação em acordo com as exigências científicas.

Considerações sobre os Termos de apresentação obrigatória:

Devidamente apresentado.

Recomendações:

nada a declarar

Conclusões ou Pendências e Lista de Inadequações:

nada que impeça o desenvolvimento da pesquisa.

Situação do Parecer:

Aprovado

Endereço: Av. Luiz Edmundo Carrão Coube, nº 14-01
Bairro: CEP: 17.033-360
UF: SP **Município:** BAURU
Telefone: (143)103-6087 **Fax:** (143)103-6087 **E-mail:** arimala@fc.unesp.br

"FACULDADE DE CIÊNCIAS
CAMPUS DE BAURU/ UNESP -
"JÚLIO DE MESQUITA



Continuação do Parecer: 563.580

Necessita Apreciação da CONEP:

Não

Considerações Finais a critério do CEP:

O projeto em pauta se encontra elaborado em acordo com os parâmetros éticos presentes na resolução 466/12 tanto em sua dimensão metodológica como em respeito aos direitos dos sujeitos envolvidos na investigação.

BAURU, 21 de Março de 2014

Assinador por:
Ari Fernando Maia
(Coordenador)

ANEXO B – Questionário de Pesquisa

Questionário sobre a preparação de quarteto de violões

Nome completo: _____ Nascimento: ___/___/_____

Ano em que iniciou estudos musicais: _____

Se foi em outro instrumento, qual? _____

Ano que iniciou estudos de violão: _____ Ano em que ingressou no grupo: _____

MARQUE APENAS UMA RESPOSTA PARA CADA QUESTÃO, EXCETO QUANDO O ENUNCIADO PEDIR DIFERENTE.

1. Em situações normais quantos dias durante a semana são realizados os ensaios?
 1 dia 2 dias 3 dias mais de 3 dias quantos? _____
2. Quantas horas são utilizadas por ensaio?
 1 horas 2 horas 3 horas 4 horas mais de 4 horas Quantas? _____
3. Você costuma fazer intervalos durante os ensaios?
 Sim se sim, responda 3a e 3b ou Não se não, siga para questão 5
 3a - Normalmente seus intervalos acontecem
 Nos primeiros 30 minutos Entre 30 e 60 minutos
 Entre 60 e 90 minutos Depois de 90 minutos
 3b - Há alguma regularidade na duração ou frequência desses intervalos?
 Sim qual? _____ ou Não
4. O que você costuma fazer nos intervalos dos ensaios?
 Tomar café Fumar Conversar Estudar uma passagem difícil
 Ler Comer Tomar água Ingerir bebida alcoólica
 Ficar sozinho Fazer alongamento Outro: _____
5. Você estuda sua parte individualmente fora do horário de ensaio?
 Sim Não
 5a - Se não, leio minhas partes durante o ensaio à primeira vista
 outro. Como? _____
6. Existe alguma liderança dentro do grupo?
 Sempre e o mesmo indivíduo Sempre com alternância de indivíduos
 Algumas vezes Nunca
 Outro: _____
7. As decisões de escolha de repertório e execução musical são compartilhadas e democratizadas pelo grupo?
 Sim Não
8. Como são solucionados os trechos mais difíceis de uma determinada peça?
 Tocando a peça do começo ao fim
 Isolando determinado trecho e tocando-a lentamente até resolvê-la
 Outro. Como? _____
9. É frequente o uso de metrônomo durante os ensaios?
 Sim em qual situação? _____
 Não
10. Há alguma (s) diferença (s) em fazer música de câmara com outro (s) violão e com outros instrumentos/canto?
 Sim qual ou quais? _____
 Não
11. Existe um planejamento prévio dos ensaios estabelecido?
 Sim qual ou quais tapas? _____
 Não
12. Existe alguma preparação diferenciada para repertórios de estilos diferentes?
 Sim Qual ou quais? _____
 Não

ANEXO C – Termo de Consentimento



UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA
 “JÚLIO DE MESQUITA FILHO”
 Campus de São Paulo

TERMO DE CONSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO

Você está sendo convidado (a) para participar, como voluntário, em uma pesquisa. Após ser esclarecido (a) sobre as informações a seguir, no caso de aceitar fazer parte do estudo, assine ao final deste documento, que está em duas vias. Uma delas é sua e a outra é do pesquisador responsável. Em caso de recusa você não será penalizado (a) de forma alguma. Em caso de dúvida você pode procurar o Comitê de Ética em Pesquisa da Plataforma Brasil através de seu site.

INFORMAÇÕES SOBRE A PESQUISA:

Título do Projeto: “A preparação para a performance musical de quarteto de violões”

Pesquisador Responsável: Rafael Pedrosa Salgado

Contato: 11-94808-4265 (TIM); Por e-mail: rafaelsalgado@hotmail.com

Trata-se do projeto “A preparação para a performance musical de quarteto de violões” que visa realizar um estudo sobre a preparação para a performance musical de quarteto de violões. Espera-se identificar os processos e procedimentos da preparação de grupo com esta formação instrumental através de questionário voltado a violonistas renomados do cenário musical brasileiro e com ampla experiência em quartetos de violões, por fim, levantar indicações de como esta questão pode ser abordada por docentes-pesquisadores de forma a otimizar o potencial artístico desta comunidade.

O voluntário deverá responder a 1 questionário curto um com 12 (doze) questões sobre preparação para a performance e procedimentos de ensaio. O questionário é formado de questões de múltipla escolha e diretas. O estudo não oferece risco aos participantes, mesmo assim os responsáveis pela pesquisa estarão disponíveis para esclarecer suas eventuais dúvidas. Após a coleta, os dados pessoais dos voluntários serão preservados quanto à confidencialidade e privacidade. A participação dos voluntários é de grande valia para a ampliação das pesquisas na área de música, em particular sobre Performance Musical. Você tem o direito de retirar sua participação em qualquer momento.

Pesquisadores responsáveis:

Profª. Dra. Sonia Marta Rodrigues Raymundo (orientadora) _____

Rafael Pedrosa Salgado _____

CONSENTIMENTO DA PARTICIPAÇÃO DA PESSOA COMO SUJEITO

Eu, _____, RG ou CPF _____, abaixo assinado, concordo em participar do estudo *A preparação para a performance musical de quarteto de violões*, como sujeito. Fui devidamente informado e esclarecido pelo pesquisador Rafael Pedrosa Salgado sobre a pesquisa, os procedimentos nela envolvidos, assim como os possíveis riscos e benefícios decorrentes de minha participação. Foi-me garantido que posso retirar meu consentimento a qualquer momento, sem que isto leve a qualquer penalidade.

Local: São Paulo, ___ / ___ / ____.

Nome e Assinatura do sujeito ou responsável: _____

Presenciamos a solicitação de consentimento, esclarecimentos sobre a pesquisa e aceite do sujeito em participar. Testemunhas (não ligadas à equipe de pesquisadores):

Nome: _____ Assinatura: _____

Nome: _____ Assinatura: _____

ANEXO D - Programa Recital de Qualificação

Homenaje pour Le Tombeau de Debussy (1920), foi o marco inicial da ampla produção de obras de compositores não violonistas para o violão. Prática que seria disseminada ao longo do século XX, gerando grande parte do repertório atual.

Manuel Maria Ponce (1882-1948) foi um compositor mexicano com fortes influências da música popular e folclórica de seu país. Assim como M. de Falla e Joaquín Turina faz parte de uma geração de compositores não violonistas que colaboram com o repertório para o instrumento. A **Sonatina Meridional** foi escrita em 1939 em três movimentos, onde mantém as características formais da “Forma Sonata” clássica, com elementos musicais que remetem à música espanhola andaluza.

Heitor Villa-Lobos (1887-1959), nascido no Rio de Janeiro, foi um maestro e compositor brasileiro. Sua obra para violão solo é de grande importância no repertório violonístico. Os **5 prelúdios** foram compostos em 1940 em homenagem a Mindinha, sua segunda esposa. Em cada prelúdio o compositor faz uma homenagem específica. O **Prelúdio n. 1** é uma homenagem ao caipira, caracterizado por elementos encontrados na segunda sessão da obra, momento em que o violão é executado de forma a imitar uma viola caipira. Já o **Prelúdio n. 4** faz uma homenagem ao índio, podendo se destacar as melodias do canto indígena, assim como ritmos semelhantes ao rufar dos tambores. Escritas a pedido de Andrés Segovia, a série de 12 Estudos ficou pronta em 1929 sendo publicada em 1953. A sequência de estudos ainda é uma das mais importantes obras do violão de concerto. Entre as particularidades do **Estudo nº 8** podemos destacar a apresentação de um *cantus firmus* na introdução, que com algumas alterações, será reapresentado no decorrer da obra.

O compositor alemão, **Reinhold Weber (1927-2013)** Começou seus estudos musicais no Instituto Robert Schumann em Düsseldorf. Seguiu seus estudos com O. Messiaen (estética e análise musical), com W. Fortner e H. Heiss (composição) e com G. Nestler (Música Eletroacústica). Atuou como professor no Conservatório de Baden e da Universidade de Karlsruhe. Suas obras mostram um estilo tonal livre e de caráter rítmico marcante. Há um grande destaque em suas obras eletroacústicas, a qual o compositor dedicou grande parte de sua produção. As **5 Miniaturen**, escrita em 1974, possuem formas tradicionais aliados aos elementos da estética musical contemporânea. Ao longo da obra são exploradas diferentes possibilidades da utilização de timbres, métricas, dinâmicas e sonoridades.

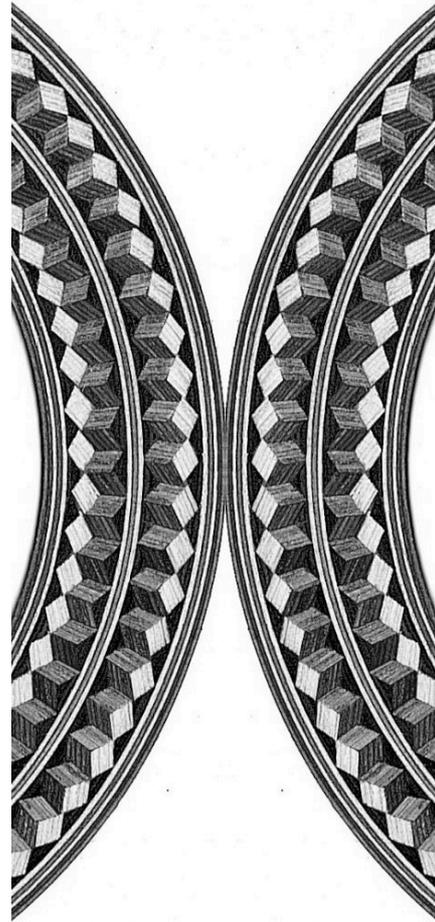
UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA “Júlio de Mesquita Filho” PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA MESTRADO e DOUTORADO

RECITAL DOS ALUNOS:

Rafael Pedrosa Salgado
(Recital de qualificação – Mestrado)

Felipe Marques de Mello
(Recital de qualificação – Mestrado)

Leonardo Casarin Kaminski
(1º Recital – Doutorado)



Local: Teatro de Música Maria de Lourdes Sekeff
Instituto de Artes da UNESP

Horário: 16h **Data:** 30/06/2014

Membros da banca:

Profª. Drª. Sonia Ray (orientadora)

Profª. Drª. Gisela Gomes Pupo Nogueira (Titular)

Profª. Drª. Sonia Regina Albano de Lima (Titular)

Prof. Dr. Luciano Cesar Moraes e Silva (Suplente)

Prof. Dr. Ricardo Lobo Kubala (Suplente)

PROGRAMA

- Leo BROUWER (1939-)
Canticum (1968) - I. Ecllosion
II. Ditirambo

- Joaquin TURINA (1882- 1949)
Fandanguillo op. 36 (1925)

Violão solo: Leonardo Casarin Kaminski

- Heitor VILLA-LOBOS (1887 - 1959)
5 Prelúdios (1940) - Prelúdio n. 1
Prelúdio n. 4
- Leo BROUWER (1939-)
El Decameron Negro (1981)
I. El arpa del Guerrero
II. Huída de los amantes por el valle de los ecos
III. Balada de la doncella enamorada

Violão solo: Felipe Marques de Mello

- Manuel de Falla (1876- 1946)
Homenaje pour Le Tombeau de Debussy (1920)
- Heitor VILLA-LOBOS (1887 - 1959)
12 Estudos (1929) - Estudio n. 8
- Manoel Maria PONCE (1882-1948)
Sonatina Meridional (1939) - I. Campo
II. Copla
III. Fiesta

Violão solo: Rafael Pedrosa Salgado

- Leo BROUWER (1939)
Micropiezas (1957-58)

Duo de Violões: Felipe Marques de Mello e Leonardo Casarin Kaminski

- Reinhold WEBER (1927-2013)
5 Miniaturen

Duo de Violões: Leonardo Casarin Kaminski e Rafael Salgado

- Leo BROUWER (1939)
Paisaje Cubano com Lluvia (1984)

Quarteto de violões: Rafael Pedrosa Salgado; Leonardo Casarin Kaminski; Felipe Marques de Mello, Atilio Rocha.

NOTAS DE PROGRAMA

Nascido em Havana, Cuba, em 1939, **Leo Brouwer** tem notável influência da música folclórica de seu país em suas primeiras obras, período conhecido como a sua fase nacionalista. Durante os anos 60 e 70, em sua segunda fase de composição, nota-se a exploração de sonoridades não tradicionais, serialismo e aleatoriedade em suas obras. Sua produção mais recente, a partir dos anos 80, é intitulada pelo próprio compositor de “hiperromantismo nacionalista”. Composta durante a segunda fase do compositor, **Canticum** (1968) foi escrita a pedido do violonista cubano Carlos Molina, sendo apresentada em duas seções, Ecllosion e Ditirambo. Na primeira seção a obra evoca uma constante exploração de métrica, timbres e dinâmicas, a seção final há um contraponto rítmico com entre os baixos e a voz superior. Já as **Micropiezas** para duo de violão datam dos anos 1957 e 1958, escritas em homenagem ao compositor francês Darius Milhaud (1892-1974). Trata-se de um conjunto de cinco obras, numeradas homonimamente de 1 a 5. Para violão solo, **El Decameron Negro** composta em 1981 retrata a sua última fase de composição de Brouwer, na qual o mesmo retorna à utilização de tonalidade. Apresentada em três movimentos, o compositor conta a história de um guerreiro que queria ser músico, porém devido à sua linhagem de guerreiro, isso era inaceitável. Assim o mesmo é banido de sua tribo e conseqüentemente proibido de ver sua mulher. Da mesma fase de composição, **Paisaje Cubano com Lluvia** de 1984, originalmente para quarteto de violões faz parte de uma série de “Paisagens”, onde o autor utiliza alguns elementos e recursos da música minimalistas, assim como técnicas entendidas que permitem a execução.

Nascido em Sevilla, Espanha, **Joaquin Turina (1882-1949)** imprime em suas obras características da música tradicional espanhola. Tendo sua formação musical dividida entre Madrid, Paris e sua cidade natal, além do trabalho como compositor dedicou boa parte da sua vida ao ensino, pesquisa e crítica da música. Sua obra para violão se resume a 5 obras escritas entre 1923 e 1932 dedicadas ao violonista espanhol Andrés Segovia. **Fandanguillo op. 36** (1925) apresenta elementos característicos da produção musical de Turina. Destacam-se os ritmos característicos do Fandango, dança típica espanhola, bem como utilização de *rasgueos* e da percussão, elementos comumente encontrados na música típica espanhola.

Fortemente influenciado pela música nacionalista da Espanha, seu país natal, **Manuel de Falla (1876-1946)** foi um dos principais compositores do séc. XX. Sua única obra escrita para violão e dedicada ao violonista catalão, Miguel Llobet.

ANEXO E - Programa Recital de Defesa

UFG – UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS
Orlando Valle do Amaral, Reitor

PROEC – Pró-Reitoria de Extensão e Cultura
Gisele Ferreira Ottoni Candido, Pró-Reitora

PRPI – Pró-Reitoria de Pesquisa e Inovação
Maria Clorinda Soares Fioravanti, Pró-Reitora

PRPG – Pró-Reitoria de Pós-Graduação
José Alexandre Filizola Diniz Filho, Pró-Reitor

Escola de Música e Artes Cênicas
Ana Guiomar Rego Souza, Diretora

PPG em Música – EMAC-UFG
Carlos Henrique Costa, Coordenador
Antonio Cardoso, Coordenador de Pesquisa

INSTITUTO DE ARTES DA UNESP
Mario Bolognesi, Diretor

PPG Música IA-UNESP
Marcos Pupo Nogueira, Coordenador

Departamento de Música IA-UNESP
Graziela Bortz, Coordenadora



LPCM

Sonia Ray, Coordenadora

Contatos:

lpcmufg@hotmail.com

#lpcmufg

Laboratório de Performance e Cognição Musical
da Escola de Música e Artes Cênicas da UFG
apresenta

Série Música de Câmara em Pauta

Goiânia, 2 a 8 de Julho de 2015

Rafael Salgado
Violão

LPCM-EMAC

Campus II UFG – Sala 113

Segunda, 06 jul 2015 – 17h



Notas de programa por Rafael Salgado

Ernani Aguiar tem obtido um expressivo reconhecimento como compositor, tanto no Brasil como no exterior. Suas obras têm ganhado sucessivas apresentações, gravações, edições e divulgação nos meios de comunicação. Atualmente é professor de composição e regência da Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). É membro da Academia Brasileira de Música, ocupando a cadeira no. 4. *Quatro Momentos Nº3* é uma das músicas mais apresentadas em orquestras de câmara e evoca imagens e sons do nordeste brasileiro. Esta versão para quarteto de violões foi realizada pelo compositor para o Quarteto Toccata para gravação do primeiro disco do grupo.

Eduardo Martinelli é violonista de formação, e paralelamente estudou violoncelo, violino e regência de orquestra. No ano de 2007 assumiu como titular a regência da Orquestra Sinfônica Municipal de Campo Grande. Com esta tem se apresentado ao lado de grandes músicos brasileiros e de outros países - EUA, Itália, Coreia do Sul, Argentina, Suíça, Canadá, Paraguai, Bolívia e Uruguai. A *Valsa* caracteriza-se pela harmonia em quartas, com grande influência de Villa-Lobos e Leo Brouwer.

Rodrigo Vitta nasceu em São Paulo. É mestre em Comunicação e Semiótica pela PUC/SP – Pontifícia Universidade Católica e bacharel em Composição pela FAAM – Faculdade de Artes Alcântara Machado sob orientação do professor Ricardo Rizek, onde hoje o professor titular da cadeira de composição e Studio Ópera. Atua entre a academia como professor, e a vida artística como compositor, arranjador e regente. A *Paisagem Brasileira Nº 13* baseia-se nas imagens da Chapada Diamantina e está em um sistema tonal livre com uma relação timbrística geradas por sonoridades mais rebuscada.

O compositor **Ernst Mahle** veio para o Brasil em 1951, tornando-se cidadão brasileiro em 1962. Radicado em Piracicaba, SP há muitos anos fundou em 1955 a Escola de Música de Piracicaba Ernst Mahle (EMPEM), da qual é diretor até os dias de hoje. Entusiasta da utilização do folclore e da cultura brasileira na composição musical, Mahle escreveu diversas peças influenciadas pela música popular. O *Quarteto 2015* foi escrito a pedido do Quarteto Toccata.

Marco Pereira foi aluno de Isaías Sávio e posteriormente estudou na França na *Université Musicale Internationale de Paris*. Atualmente destaca-se por sua extensa obra para violão utilizando de elementos da música brasileira. A obra *Coroado* baseia-se no 'Maracatu do Baque Virado' de Pernambuco.

As *Cinco Miniaturas Brasileiras* foram compostas originalmente para piano e flauta e posteriormente recebeu versões do próprio autor para outros instrumentos e uma orquestração para orquestra clássica. A primeira miniatura é um prelúdio que lembra uma moda cantada acompanhada ao violão. Segue-se a toada uma canção que parece ambientada no interior do Brasil com uma bela melodia que pode nos remeter a um belo por de sol. O choro na melhor tradição dessa forma popular mostra uma melodia alegre e com um movimento característico. A canção de ninar é uma das mais belas criações de **Edmundo Villani-Côrtes**. O compositor termina o ciclo com um gostoso e alegre baião.

O repertório apresentado, com obras originais e arranjos dos próprios compositores, foi escrito a pedido do **Quarteto Toccata** para gravação do primeiro disco do grupo, que está previsto para 2016.

Laboratório de Performance e Cognição Musical
Escola de Música e Artes Cênicas da UFG
Série Música de Câmara em Pauta
Goiânia, 6 de Julho de 2015 - 17h00

RAFAEL SALGADO Candidato

Quarteto de violões Toccata

Jardel Tartari; Marcos Araújo; Pieter Rahmeier e Rafael Salgado

Ernani Aguiar (1950-)

*4 Momentos Nº 3 (1979) **

Arr. para quarteto de violões pelo compositor

I. Tempo de Maracatu

II. Temo de Caboclinhos

III. Canto

IV. Marcha

Eduardo Martinelli (1977-)

*Valsa (2014) ***

Rodrigo Vitta (1971)

Paisagens Brasileiras nº13

*"Chapada Diamantina" (2015) ***

Ernst Mahle (1929-)

*Quarteto 2015 ***

I. Allegro

II. Andante

III. Vivo

Marco Pereira (1950-)

*Coroado (2015) ***

Edmundo Villani Côrtes (1930-)

*5 Miniaturas Brasileiras (1978)**

Arr. para quarteto de violões pelo compositor

I. Prelúdio

II. Toada

III. Choro

IV. Cantiga de Ninar

V. Baião

* Arranjo realizado pelo compositor ao Quarteto Toccata

** Composição dedicada ao Quarteto Toccata

Recital apresentado por Rafael Salgado como Requisito Parcial para a obtenção do título de MESTRE em Música pelo PPG Música do Instituto de Artes da UNESP sob a orientação da professora doutora Sonia Ray que preside a banca composta também pelos professores doutores Werner Aguiar e Arthur Kampela.

ANEXO F – Discografia dos quartetos brasileiros de violões

Quarteto de Violões de Curitiba

LP *Quarteto de Violões de Curitiba* (1991) - selo independente através da Fundação Cultural de Curitiba



ANTONIO DE CABEZÓN (1510-1566)*

1. Cinco diferencias sobre el Canto del Caballero

JOHN DOWLAND (1563-1623)*

2. The King of Denmark, his Galliard
3. The Earl of Essex, his Galliard
4. Captain Digorie Piper, his Galliard

IGOR STRAVINSKY (1882-1971)*

5. Waltz
6. Andante
7. Balalaika

GUILHERME CAMPOS DA SILVA (1966)

8. Cidade 87

HOMERO PEREIRA (19??)*

9. Hojas
10. Charcos
11. Domingo

ASTOR PIAZZOLLA (1921-1992)*

12. Tango del Angel
13. Verano Porteno

* Transcrição e arranjo: Orlando Fraga

Violões:

Mario da Silva Junior

Guilherme Campos

Paulo Demarchi

Rogério Budasz

Orlando Fraga (faixas 2,3,4)

Quarteto de Violões Quaternaglia

CD *Quaternaglia* (1995) - selo JHO



HEITOR VILLA-LOBOS (1887-1959) BACHIANAS BRASILEIRAS Nº1 trans. Sérgio Abreu

1. Embolada (Introdução)
2. Modinha (Prelúdio)
3. Conversa (Fuga)
4. A Lenda do Caboclo (1920)

LEO BROUWER (1939) (transcrição: Gilbert Biberian)

5. PAISAJE CUBANO CON RUMBA (1985)
6. TOCCATA - (ED.1988)

IGOR STRAVINSKY (1882 - 1971) 8 PEÇAS (1915-1917) (transcrição: Paulo Porto Alegre)

7. March
8. Waltz
9. Polka
10. Andante
11. Espanõla
12. Balalaika
13. Napolitana
- 14- Galop

ESTÉRCIO MARQUEZ CUNHA (1941)

15. SUITERNAGLIA (1993)

LEO BROUWER (1939)

16. PAISAJE CUBANO CON LLUVIA (1984)

Violões:

Sidney Molina
Fábio Ramazzina
Breno Chaves
Eduardo Fleury

CD *Antique* (1996) – selo PAULINAS COMEP – CD 6877-2



MICHAEL PRAETORIUS (c. 1571-1621) 8 DANÇAS – trans. Gilbert Biberian

1. Ballet Es Coqs
2. Gaillarde
3. Bransle De La Torche
4. Ballet
5. Courante
6. Spagnoletta
7. Bransle De La Rayne
8. Volta

TOBIAS HUME (c. 1569-1645) INTAVOLATUR – trans. Gilbert Biberian

9. Sweet Music
10. Maske
11. Passion Of Music
12. Mistress Tittle's Jig

GEORG PHILIPP TELEMANN (1681-1767) CONCERTO EM RÉ MAIOR – trans. Heinz Teuchert

13. Adagio
14. Allegro
15. Grave
16. Allegro

LUIGI BOCCHERINI (1743-1805) INTRODUCTION ET FANDANGO - trans. Jeremy Sparks

17. Grave Assai
18. Fandango

FERDINANDO CARULLI (1770-1841) SONATA OP. 21 N° 1 – trans. Heinrich Albert

19. Moderato
20. Adagio
21. Rondo Allegretto

Violões:

Sidney Molina
Fábio Ramazzina
Eduardo Fleury
Breno Chaves

CD *Forrobodó* (2000) – selo CARMO 13/ECM



PAULO BELLINATI (1950)

- 1- A Furiosa (Maxixe) (1997) *
- 2- Baião de Gude (1997)
- 3- Lun-Duos (1996) *

SÉRGIO ASSAD (1952)

- 4- Uarekena (1994)

EGBERTO GISMONTI (1947)

- 5- Quartetinho (1997) *
- 6- Forrobodó (1999) *
- 7- Um Anjo (1999) (adaptação: Paulo Porto Alegre)
- 8- Forró (1997) *
- 9- Karatê (1997) *

ERNESTO NAZARÉ (1863-1934) (adaptação: Egberto Gismonti / Paulo Porto Alegre)

- 10- Escovado (1904)
- 11- Batuque (1906)

* Composições dedicadas ao Quaternaglia

Violões:

Eduardo Fleury: todas as faixas

Fabio Ramazzina: todas as faixas

Sidney Molina: todas as faixas

Egberto Gismonti: sintetizador em Um Anjo (faixa 7)

Paulo Porto Alegre: Forrobodó, Karatê, Batuque, Escovado, A Furiosa e Um Anjo

Breno Chaves: Uarekena, Lun-Duos, Baião de Gude, Quartetinho e Forró

CD *Presença* (2004) – selo Paulus Music



SÉRGIO MOLINA (1967) - SWEET MINEIRA SOBRE TEMAS DE MILTON NASCIMENTO *

1. Ponta de Areia, San Vicente & Variações
2. Interlúdio no Cais
3. Sonata Cravo e Canela

RADAMÉS GNATTALI (1906-1988) - QUARTETO Nº1

4. Movido
5. Il Andando
6. Vivo
7. Allegro

RODRIGO VITTA (1971)

8. SONATA (1997) *
9. PAISAGEM BRASILEIRA Nº4 - "URBANA" *

PAULO TINÉ (1970)

10. NOITE ESCURA (1997) *
11. PRESENÇA (2003) *

DOUGLAS LORA (1978) - MARACASALSA *

12. Toccata
13. Fuga

TOM JOBIM (1927-1994) - CRÔNICA DA CASA ASSASSINADA adaptação João Luiz

14. Trem para Cordisburgo
15. Chora Coração
16. Jardim Abandonado
17. Milagre e Palhaços

* peças dedicadas ao Quaternaglia

faixas: 4-7 - primeira gravação mundial (versão do autor para quatro violões)

faixas: 1-3 e 8-13 - primeira gravação mundial das obras

Violões:

Sidney Molina
Fábio Ramazzina
Fernando Lima
João Luiz

CD *Estampas* (2010) – seloTratore



HEITOR VILLA-LOBOS (1887-1959) - BACHIANAS BRASILEIRAS N. 1 arr. Sergio Abreu

1. Embolada
2. Modinha (Preludio)
3. Conversa (Fuga)

ALBERTO GINASTERA (1916-1983) - DANZAS ARGENTINAS OP. 2 arr. João Luiz

4. Danza del viejo boyero
5. Danza de la moza donosa
6. Danza del gaucho matrero

FEDERICO MORENO TORROBA (1891-1982) - ESTAMPAS para quarteto de violões

7. Bailando un Fandango Charro
8. Remanso
9. La Siega
10. Fiesta en el Pueblo
11. Amanecer
12. La Boda
13. Camino del Molino
14. Juegos Infantiles

LEO BROUWER (1939) - TRES DANZAS CONCERTANTES arr. Fábio Ramazzina

15. Allegro
16. Andantino
17. Toccata

SÉRGIO ASSAD (1952)

18. UAREKENA

Violões:

Sidney Molina
 Fábio Ramazzina
 João Luiz
 Fernando Lima

CD *Jequibau* (2012) – selo Tratore



PAULO BELLINATI (1950)

1. *Frevo e Fuga*

PAULO TINÉ (1970)

2. *Rabichola de Cabra **

MARCO PEREIRA (1950)

3. *Sambadalu*

PAULO BELLINATI

4. *Carlo's Dance*

EGBERTO GISMONTI (1947)

5. *A Fala da Paixão* arr. Leo Brouwer

MARCO PEREIRA

6. *Dança dos Quatro Ventos*

PAULO TINÉ

7. *Sibéria **

MARCO PEREIRA

8. *Açaí com Tapioca **

PAULO BELLINATI

9. *Baião de Gude **

Video track: Frevo e Fuga

* peças dedicadas ao QGQ

Violões:

Sidney Molina: todas as faixas

Fábio Ramazzina: todas as faixas

Chrystian Dozza: todas as faixas

Thiago Abdalla: faixas 1,4,5 e 9

Paola Picherzky: faixas 2, 3, 6, 7 e 8

CD *Xangô* (2015) – selo Tratore



HEITOR VILLA-LOBOS (1887-1959)

1. *CHOROS n.5 "Alma Brasileira"* (1925) - arranjo: João Luiz

ALMEIDA PRADO (1943-2010)

2. *XIV VARIAÇÕES SOBRE O TEMA DE XANGÔ** (1961/2003)

versão para quarteto de violões: Almeida Prado/João Luiz

RONALDO MIRANDA (1948) - SUÍTE n.3 (1973) - arranjo: Chrystian Dozza

3. *Allegro*

4. *Allegretto*

5. *Lento*

6. *Allegro gracioso*

SERGIO MOLINA (1967)

7. *CANÇÃO SEM FIM (para sons sem palavras)** (2014)

CHRYSYTIAN DOZZA (1983)

8. *SOBRE UM TEMA DE GISMONTI** (2012) baseado em Sete Anéis

JOÃO LUIZ (1979)

9. *MODINHA** (2011)

10. *URBANO** (2012)

11. *KIRSTEN (toada)** (2014)

PAULO BELLINATI (1950)

12. *MARACATU DA PIPA* (2004) - versão para quarteto de violões: Paulo Bellinati/Chrystian Dozza

HEITOR VILLA-LOBOS (1887-1959) BACHIANAS BRASILEIRAS n.9 (1945) - arranjo: Thiago

Tavares/Quaternaglia

13. *Prelúdio*

14. *Fuga*

* peças dedicadas ao QGQ

Violões:

Sidney Molina

Fábio Ramazzina

Chrystian Dozza

Thiago Abdalla

Quarteto Brasileiro de Violões

CD *Essência do Brasil* (1998) – selo DELOS



HEITOR VILLA-LOBOS (1887-1959) BACHIANAS BRASILEIRAS N. 1 - arr. Sérgio Abreu

1. Embolada (Introdução)
2. Modinha (Preludio)
3. Conversa (Fuga)

CAMARGO GUARNIERI (1907-1993) - arr. Edelton Gloeden

4. Dança Negra
5. Canção Sertaneja
6. Dança Brasileira
7. Ponteio N° 24

FRANCISCO MIGNONE (1897-1986) - arr. Quarteto Brasileiro

8. Lundú

ANTÔNIO CARLOS GOMES (1836-1896) SONATA EM RÉ - arr. Quarteto Brasileiro

9. I Allegro Animatto
10. II Allegro Scherzoso
11. III Largo
12. IV Vivace (Burraco de Pau)

Violões:

Tadeu do Amaral
 Everton Gloeden
 Edelton Gloeden
 Paul Galbraith

CD *Bach – Four Suites for Orchestra BWV 1066 – 1069* (2000) – selo DELOS



SUÍTE ORQUESTRAL Nº3 EM RÉ MAIOR, BWV 1068 arr. Tadeu do Amaral

1. I Ouverture
2. II Air
3. III Gavotte I – II
4. IV Bourre
5. V Gigue

SUÍTE ORQUESTRAL Nº2 EM SI MENOR, BWV 1067 arr. Tadeu do Amaral

6. I Ouverture
7. II Rondeau
8. III Sarabanda
9. IV Bourre I – II
10. V Polonaise – Double
11. VI Menuet
12. VII Badinerie

SUÍTE ORQUESTRAL Nº1 EM DÓ MAIOR, BWV 1066 arr. Edelton Gloeden

13. I Overture
14. II Courante
15. III Gavotte I – II
16. IV Forlane
17. V Menuet I – II
18. VI Bourre I – II
19. VII Passapied I – II

SUÍTE ORQUESTRAL Nº4 EM RÉ MAIOR, BWV 1069 arr. Edelton Gloeden

20. I Overture
21. II Bourre I – II
22. III Gavotte
23. IV Menuet I – II
24. V Rejouissance

Violões:

Tadeu do Amaral
 Everton Gloeden
 Edelton Gloeden
 Paul Galbraith

CD *Encantamento* (2001) – selo DELOS



RONALDO MIRANDA (1948)

1. Variações Sérias - trans. Paul Galbraith

CLÁUDIO SANTORO (1919-1989)

2. Frevo - trans. Edelton Gloeden

FRANCISCO MIGNONE (1897-1986)

3. Lenda Sertaneja N° 08 – trans. Edelton Gloeden

4. Congada – trans. Tadeu do Amaral

HENRIQUE OSWALD (1852-1931)

5. II Neige – trans. Edelton Gloeden

6. Bebe s'endort – trans. Tadeu do Amaral

7. Tarantella op. 14 N° 03 – trans. Edelton Gloeden

CAMARGO GUARNIERI (1907-1993)

8. Encantamento – trans. Edelton Gloeden

QUARTETO N° 02 – trans. Quarteto Brasileiro de Violões

9. I Enérgico

10. II Nostálgico

11. III Allegro

Violões:

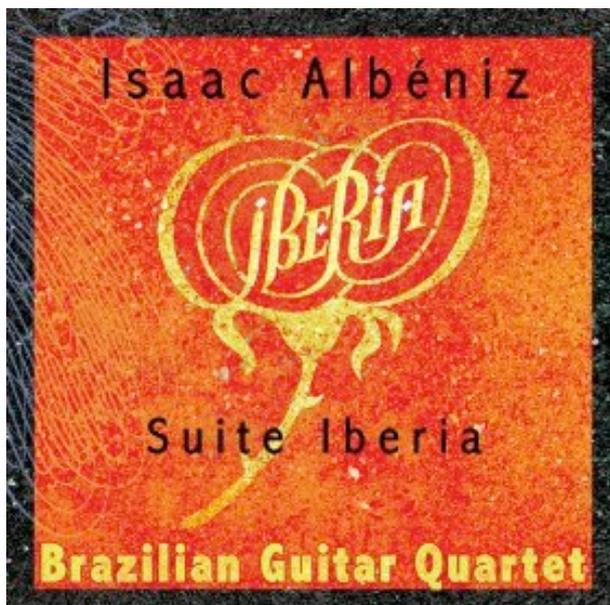
Tadeu do Amaral

Everton Gloeden

Edelton Gloeden

Paul Galbraith

CD *Suite Iberia* (2006) – selo DELOS



BOOK 1

1. I Evocacion
2. II El Puerto
3. III Fete-Dieu a Seville

BOOK 2

4. I Rondena
5. II Almeria
6. III Triana

BOOK 3

7. I El Albaicin
8. II El Polo
9. III Lavapies

BOOK 4

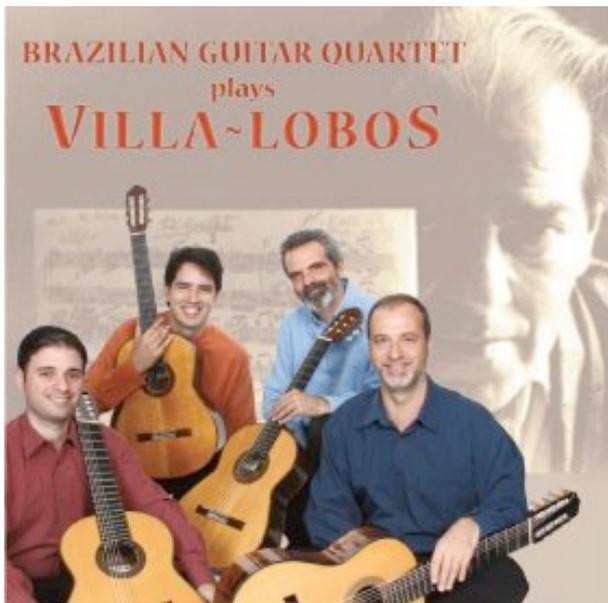
10. I Malaga
11. II Jerez
12. III Eritana

Arranjos: Quarteto Brasileiro de Violões

Violões:

Tadeu do Amaral
 Everton Gloeden
 Luiz Mantovani
 Edson Lopes

CD *Brazilian Guitar Quartet plays Villa-Lobos* (2011) - selo DELOS



SUITE FLORAL

1. Idílio na rede
2. Uma camponesa cantadeira
3. Alegria na horta

CIRANDAS

4. A Canoa Virou
5. A Condessa
6. Terezinha de Jesus

STRING QUARTET N°05

7. Pouco andantino
8. Vivi e enérgico
9. Andantino
10. Allegro

DANÇAS CARACTERÍSTICAS AFRICANAS

11. Farrapos
12. Kankukus
13. Kankikis

CIRANDAS

14. A Procura de uma Agulha
15. Senhora Dona Sancha
16. Que Lindos Olhos

STRING QUARTET N°12

17. Allegro
18. Andante melancólico
19. Scherzo – Allegretto (ligeiro)
20. Allegro (bem ritmado)

Arranjos: Tadeu do Amaral

Violões:

Tadeu do Amaral
 Everton Gloeden
 Gustavo Costa
 Luiz Mantovani

CD *Spanish Dances* (2013) – selo DELOS



MANUEL DE FALLA (1876-1946) CUATRO PIEZAS ESPAÑOLAS

1. N°01 Aragonesa
2. N°02 Cubana
3. N°03 Montañesa
4. N°04 Andaluza

ENRIQUE GRANADOS (1867-1916) GOYESCAS, BOOK 1 N°03

5. El fandango de cadil

JOAQUIN TURINA (1882-1949) TRES DANZAS ANDALUZAS, OP. 08

6. N° 03 Zapateado

JOAQUIN RODRIGO (1901-1999)

7. Sonata de Adiós (Homenaje a Paul Dukas)

CUATRO PIEZAS

8. Caleseras
9. Fandango del ventorrillo
10. Plegaria de la Infanta de
11. Castilla
12. Danza valenciana

FEDERICO MOMPOU (1893-1987) CANÇONS I DANSES FOR PIANO

12. N° 3 Modéré / Sardana - temps de marche
13. N° 6 Cantabile espressivo / Ritmado
14. N° 1 Quasi moderato / Allegro non troppo
15. N° 8 Moderato cantabile con sentimento/ Danza

MANUEL DE FALLA (1876-1946) LA VIDA BREVE

16. Danza Española N° 2

ISAAC ALBÉNIZ (1860-1909)

17. Azulejos (incomplete; finished by Enrique Granados)

ENRIQUE GRANADOS (1867-1916) GOYESCAS, BOOK 1 N°03

18. El pelele

Arranjos: Tadeu do Amaral

Violões:

Tadeu do Amaral
 Everton Gloeden
 Gustavo Costa
 Luiz Mantovani

Quarteto TAU

CD *Brasileiro* (2006) – selo Estúdio GTR



ALBERTO NEPOMUCENO (1864-1920) QUARTETO N°03 “BRASILEIRO” TRANS. Quarteto TAU

1. I Allegro
2. II Andante
3. III Intermezzo
4. IV Allegretto

GIACOMO BARTOLONI(1957)

5. Gnattaliana

CARMO BARTOLONI (1956) TEMA E VARIANTES

6. Tema
7. Variante 1
8. Variante 2
9. Variante 3

PAULO DE TARSO SALLES (1966)

10. Bartók na Cozinha

RADAMÉS GNATTALI (1906-1988) QUARTETO N°01

11. I Movido
12. II Andando
13. III Vivo
14. IV Allegro

Violões:

Breno Chaves

Fábio Bartoloni

José Henrique de Campos

Marcos Flávio

CD *Cordas Brasileiras* (2011) – selo Delira Música



FERNANDO CASELATO (1970)

1. Novos Rumos*

ERNESTO NAZARETH (1863-1934)

2. Odeon*

FERNANDO CASELATO (1970)

3. Guizo*

EMILIANO CASTRO (1977)

4. Chegando em Casa

ANÍBAL AUGUSTO SARDINHA “GAROTO” (1915-1955)

5. Debussyana*

PAULO BELLINATI (1950)

6. Jongo*

CHICO SARAIVA (1973)

7. Melodia para Incerteza

WEBWE LOPES (1963)

8. Lá em Olinda*

PAULO BELLINATI (1950)

9. Baião de Gude

FERNANDO CASELATO (1970)

10. Chão Vermelho

CARMO BARTOLONI (1956)

11. Seresta**

FERNANDO CASELATO (1970)

12. Serelepe*

DANIEL MURRAY (1981)

13. Estância

*Arranjos de Daniel Murray

** Arranjo de Daniel Murray e Giacomo Bartoloni

Violões:

Breno Chaves

Daniel Murray

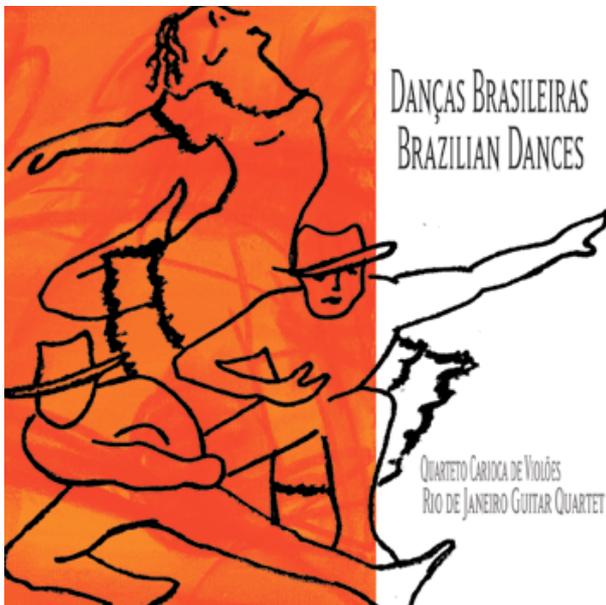
Fábio Bartoloni

José Henrique de Campos

Fernando Caselato (viola brasileira)

Quarteto Carioca de Violões

CD *Danças Brasileiras* (2009) – selo Estúdio Rademés Ganatalli da UNIRIO



C. GUERRA-PEIXE (1914-1993)

1. Mourão - arr. Quarteto Carioca de Violões

ARTHUR VEROCAI (1945)

2. Nordestina

ROBERTO GNATTALI (1948)

3. Valsa a Ti

4. Baião

EDINO KRIEGER (1928) SUITE PARA CORDAS - adaptação: Nicolas de Souza Barros

5. Dança Concertante

6. Ronda revê

7. Homenagem a Bartok

8. Marcha Rancho

ARTHUR VEROCAI (1945)

9. Na Correnteza

10. Fantasia N°01

EDINO KRIEGER (1928)

11. Serenata para quatro violões – adaptação: Nicolas de Souza Barros

FRANCISCO MIGNONE (1897-1986)

12. Maracatu do Chico-Rei – arr. Nicolas de Souza Barros

NICANOR TEIXEIRA (1928)

13. João Benta no Forró

14. Procissão

15. Mariquinha Duas-Covas

Violões:

Nicolas de Souza Barros

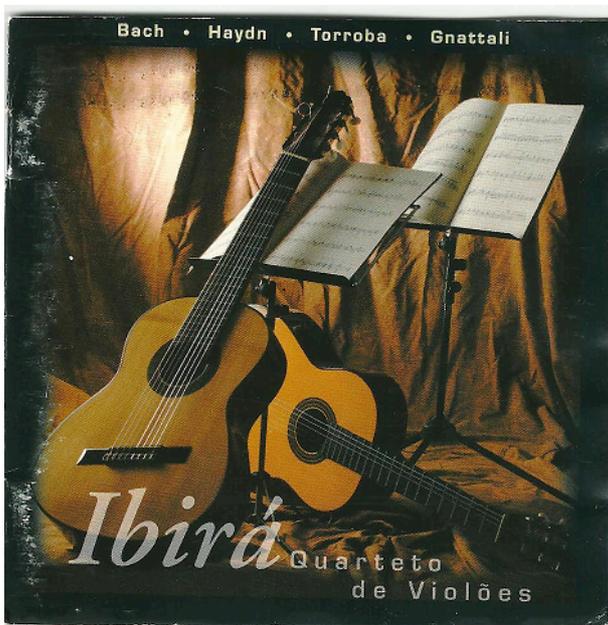
Marco Lima

Vinícius de Freitas Perez

Felipe Rodrigues

Quarteto Ibirá

CD *Ibirá* (2004) – produção independente



J. S BACH (1685-1750) A ARTE DA FUGA - trans. André Simão

1. Contrapunctus 3
2. Contrapunctus 4

JOSEPH HAYDN (1732-1809) QUARTETO DE CORDAS OP. 76, N°01 - trans. André Simão

3. Allegro com spirito
4. Adagio sostenuto
5. Menuetto Presto
6. Allegro ma non troppo

FEDERICO MORENO TORROBA (1891-1981)

7. Allegro
8. Adagio
9. Allegretto calmo
10. Allegretto mosso – allegro vivace

RADAMÉS GNATTALI (1906-1988)

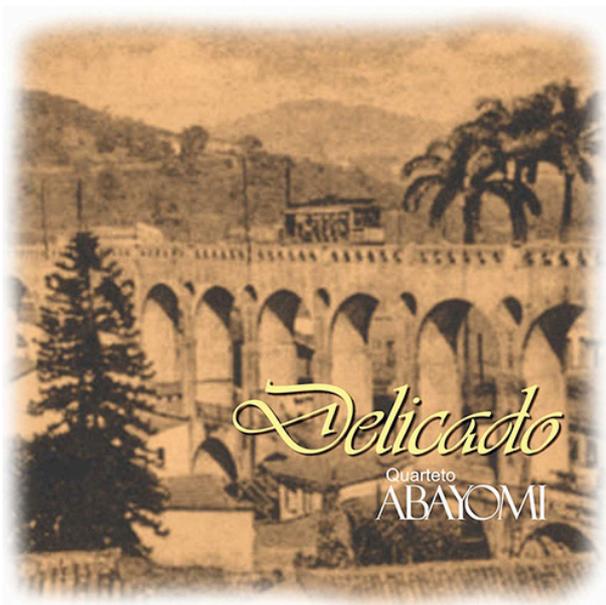
11. Marcha
12. Samba-Canção
13. Valsa
14. Baião

Violões:

André Simão
 Luciano César Moraes
 Luiz Roberto Botosso
 João Francisco Botosso

Quarteto Abayomi

CD *Delicado* (2013) – selo Tratore



ERNESTO NAZARETH (1863-1934)

1. Odeon
2. Escovado
3. Quebra Cabeças
4. Escorregando

ANGELINO DE OLIVEIRA (1188-1964)

5. Tristeza do Jeca

CELSO MACHADO (1953) DANÇAS POPULARES BRASILEIRAS

6. Agalopado
7. Xote
8. Cateretê
9. Roda, Roda
10. Isquente o Pé

WALDIR AZEVEDO (1923-1980)

11. Delicado

ROLANDO BOLDRIN (1936)

12. Vide, vida Marvada

THÉO DE BARROS (1943) E GERALDO VANDRÉ (1935)

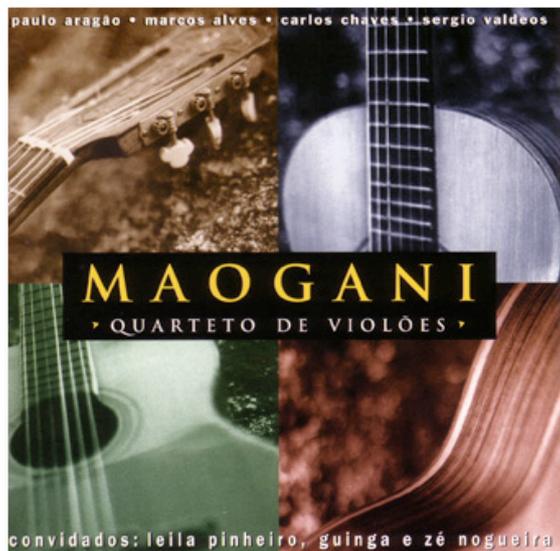
13. Disparada

Violões:

Adriano Paes
 Marcellly Rosa
 Juliana Oliveira
 Josiane Gonçalves

Quarteto Maogani

CD *Maogani – Quarteto de Violões* (1997) – selo Rob Digital



CÉSAR CAMARGO MARIANO (1943)

1. Samambaia – arr. Sérgio Valdeos

MÁRIO ADNET (1957)

2. Baiambê – arr. Mário Adnet e Carlos Chaves

BADEM POWELL (1937-2000) E P. C. PINHEIRO (1949)

3. Cai Dentro – arr. Paulo Aragão

CHICO BUARQUE (1944)

4. Morro Dois Irmãos - arr. Paulo Aragão

ANÍBAL AUGUSTO SARDINHA “GAROTO” (1915-1955)

5. Enigma – arr. Radamés Gnattali

EGBERTO GISMONTI (1947)

6. Lôro – arr. Marco Pereira

GUINGA (1950)

7. Di Menor – arr. Marcos Alves

GUINGA (1950) E ALDIR BLANC (1946)

8. Baião de Lacan – arr. Quarteto Maogani

CARLOS HAIRE (1919)

9. Zá-Zá-Zá – arr. Sérgio Valdeos

MARCO PEREIRA (1950)

10. Dança dos Quatro Ventos

IAN GUEST (1957)

11. Lago Puelo – arr. Sérgio Valdeos

EDU LOBO (1943)

12. Corrupião – arr. Marcos Alves

SEBASTIÁN PIANA (1904-1994) E HOMERO MANZI (1907-1951)

13. Milonga Sentimental – arr. Sérgio Valdeos

EGBERTO GISMONTI (1947)

14. Palhaço – arr. Marcos Alves

Violões:

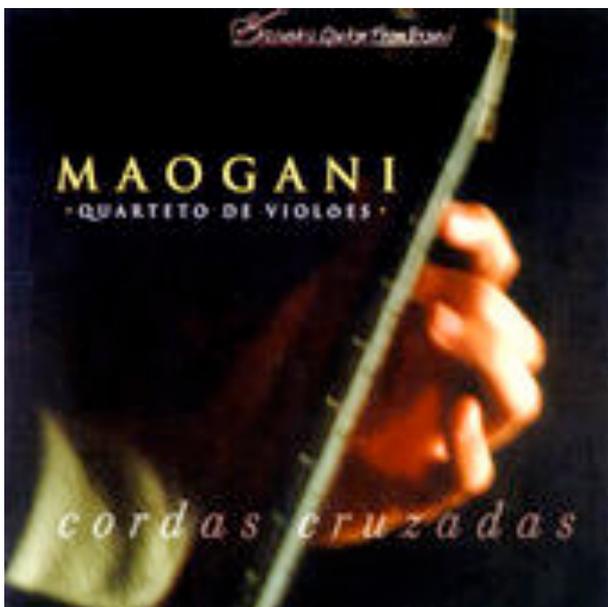
Paulo Aragão

Marcos Alves

Sérgio Valdeos

Carlos Chaves

CD *Cordas Cruzadas* (2001) – selo Rob Digital



BADEN POWELL (1937-2000)

1. Samba Novo – arr. Marcus Tardelli

JOYCE (1948)

2. For Hall - arr. Carlos Chaves

TOM JOBIM (1927-1994)

3. Chovendo na Roseira – arr. Marcos Alves e Paulo Aragão

LEANDRO BRAGA (1955)

4. Choro Nº 2 – arr. Marcus Tardelli

ED MOTTA (1971)

5. A Foggy Day em Teresópolis – arr. Paulo Aragão

FRANCIS HIME (1939) E CHICO BUARQUE (1944)

6. Passaredo – arr. Paulo Aragão

GUINGA (1950) E ALDIR BLANC (1946)

7. Choro Réquiem – arr. Marcos Alves, Paulo Aragão e Marcus Tardelli

HERMETO PASCHOAL (1936)

9. Ilza Nº 83 – arr. Carlos Chaves

CARLOS CHAVES (1974)

10. Choro de Bela – arr. Carlos Chaves

ITIBERÊ ZWARG (1950)

11. Pra Lúcia – arr. Itiberê Zwarg

JOÃO DONATO (1934) E GILBERTO GIL (1942)

12. Bananeira – arr. Célia Vaz

EDU KNEIP (1970) E MAURO AGUIAR (1968)

13. Guingando – arr. Paulo Aragão, Marcos Alves, Carlos Chaves e Sérgio Valdeos

PAULINHO DA VIOLA (1942)

14. Inesquecível - arr. Paulo Aragão, Marcos Alves, Carlos Chaves e Sérgio Valdeos

Violões:

Paulo Aragão

Marcos Alves

Marcus Tardelli

Carlos Chaves

CD *Água de Beber* (2004) – selo Biscoito Fino



TOM JOBIM (1927-1994) E VINÍCIUS DE MORAES (1913-1980)

1. Lamento no Morro – arr.

TOM JOBIM (1927-1994) E CHICO BUARQUE (1944)

2. Imagina

TOM JOBIM (1927-1994) E VINÍCIUS DE MORAES (1913-1980)

3. Água de Beber – arr. Sérgio Valdeos

TOM JOBIM (1927-1994) E LUIZ BONFÁ (192-2001)

4. Correnteza

ARY BARROSO (1903-1964)

5. Morena Boca de Ouro

PIXINGUINHA (1897-1973)

6. Desprezado

RADAMÉS GNATTALI (1906-1988)

7. Canhoto

TOM JOBIM (1927-1994) E VINÍCIUS DE MORAES (1913-1980)

8. Derradeira Primavera

CUSTÓDIO MESQUITA (1910-1945) E SADI CABRAL (1906-1986)

9. Mulher

H. VILLA LOBOS (1887-1959)

10. Canto do Sertão

TOM JOBIM (1927-1994) E VINÍCIUS DE MORAES (1913-1980)

11. O Morro não tem vez

12. Insensatez

VINÍCIUS DE MORAES (1913-1980)

13. Valsa de Euridice

TOM JOBIM (1927-1994) E VINÍCIUS DE MORAES (1913-1980)

14. Frevo de Orfeu

Violões:

Paulo Aragão

Marcos Alves

Marcus Tardelli

Carlos Chaves

CD *Impressão de Choro* (2008) – selo Biscoito Fino



MAURICIO CARRILHO (1957)

1. Moacirsantosiana 15

LEANDRO BRAGA (1955)

2. Impressão de Choro

ANÍBAL AUGUSTO SARDINHA “GAROTO” (1915-1955)

3. Relâmpago

ERNESTO NAZARETH (1863-1934)

4. Ouro Sobre Azul

HEITOR VILLA-LOBOS (1887-1959)

5. Tristorosa

JACOB DO BANDOLIM (1918-1969)

6. A Ginga do Mané

RADAMÉS GNATTALI (1906-1988)

7. Por Qué?

MARCOS ALVES (1974)

8. Áurea

SÉRGIO ASSAD (1952)

9. Sinceridade

MAURICIO MARQUES (1974)

10. Passatempo

GUINGA (1950) E PAULO CÉSAR PINHEIRO (1949)

11. Noites Brasileiras

JOAQUIM CALLADO (1848-1880) SAUDADES DE VALENÇA

12. 1º mov.

13. 2º mov.

14. 3º mov.

15. 4º mov.

16. 5º mov.

HERMETO PASCOAL (1936)

17. Ilza Nº 15

FRANCIS HIME (1939) E CHICO BUARQUE (1944)

18. Meu Caro Amigo

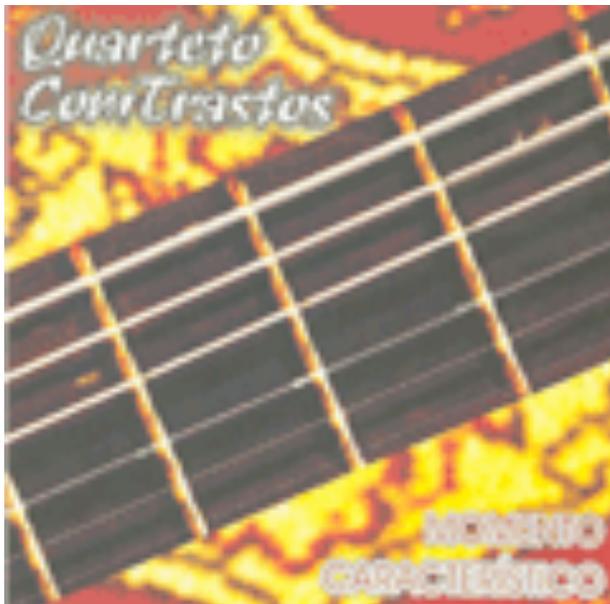
Violões:

Paulo Aragão Carlos Chaves

Marcos Alves Maurício Marques

Quarteto ComTrastos

CD *Momento Característico* (2001) – selo Independente pela Funproarte



Octávio Dutra (1884-1937)

- 1- Lamentos*
- 2- Terror dos Facões *

Radamés Gnattali (1906-1987) Quatro Movimentos Dançantes

- 3- Marcha
- 4- Samba-canção
- 5- Valsa
- 6- Baião

Egberto Gismonti (1944)

- 7-Palhaço**

César Camargo Mariano (1943)

- 8- Samambaia**

Juarez Moreira (1954)

- 9- Diamantina***

Paulo Dorfmann (1945)

- 10- Põe tinta no carimbo***

Daniel Wolff (1967)

- 11- Abertura Consort

Rogério Tavares Constante (1974)

Imagens Nordestinas

- 12- Na moleira
- 13- Vento na rede
- 14- Peixe no sol

Vinícius Corrêa (1965)

- 15- Momento Característico

Arranjo: Alexsander Jost* Arranjo: Luciana Prass** Arranjo: Daniel Wolff***

Violões:

Márcio de Souza
Flávia Domingues Alves
Daltro Keenan
Alexsander Jost