

Instituto Politécnico de Castelo Branco
Escola Superior de artes Aplicadas

TRÉMOLO

ANÁLISE E DESENVOLVIMENTO

José António Oliveira Horta

Dissertação apresentada ao Instituto Politécnico de Castelo Branco para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de Mestre em Música, área de especialização em Guitarra, realizada sob a orientação científica do Professor Doutor Miguel Nuno Marques Carvalhinho, Professor Adjunto da Escola Superior de Artes Aplicadas do Instituto Politécnico de Castelo Branco e coorientação da Professora Doutora Maria Luísa Faria de Sousa Cerqueira Correia Castilho, Professora Adjunta, da Unidade Técnico-Científica de Música e Artes do Espetáculo da Escola Superior de Artes Aplicadas do Instituto Politécnico de Castelo Branco.

Dedicatória pessoal

Aos meus amores Fátima e Rute.

Agradecimentos

À minha família pelo apoio e incentivo.

Aos meus amigos, professores e alunos.

Aos meus orientadores Professor Doutor Miguel Carvalhinho e Professora Doutora Luísa Correia, pela disponibilidade e encorajamento.

Ao Professor Doutor Pedro Rodrigues, ao Professor Quitó de Sousa Antunes, pela amizade, apoio e colaboração na procura de respostas para o trabalho.

Palavras chave

Tremolo, Trémolo, guitarra, métodos, métodos de guitarra, execução

Resumo

O presente estudo incide sobre a análise e desenvolvimento de uma técnica peculiar da guitarra - a execução do Trémolo - e integra a parte performativa do mestrado em Música, área de especialização em Guitarra.

Pela importância do Trémolo no repertório para Guitarra, pela quantidade de grandes compositores que o utilizam, pela monumentalidade de algumas obras compostas com utilização do mesmo e pela delicadeza do efeito, é de extrema importância a realização aprofundada do seu estudo, com o objetivo de uma execução mais regular, mais controlada e mais consistente.

O efeito de Trémolo surge no repertório para guitarra, em todas as épocas e quase todos os compositores para guitarra o utilizam em algumas das suas obras; no entanto, por norma não é estudado/trabalhado com a devida profundidade e importância, por parte dos alunos e executantes deste instrumento.

Apresentamos uma pesquisa de estudos progressivos e métodos de trabalho, que no nosso entender promovem a compreensão da referida técnica/efeito e indicam um possível percurso a realizar para um efetivo desenvolvimento do Trémolo.

Incluimos também um conjunto de exercícios e estudos, de forma a servirem de complemento ao estudo do Trémolo.

A parte performativa que integra a *prova académica* é constituída por: *Fantasia P73, A Fancy*, para alaúde - John Dowland; *Fantasia Sobre Motivos de La Traviata* - Francisco Tarrega; *El Ultimo Trémolo* - Agustín Barrios Mangoré; *Un Sueño En La Floresta* - Agustín Barrios Mangoré. *Estudo número XI* - Heitor Villa Lobos.

Keywords

Tremolo, guitar, methods, guitar methods, performance

Abstract

The present study focuses on the analysis and development of a peculiar guitar technique - the implementation of Tremolo - and integrates the performative part of the master's degree in music, specialization in guitar.

Because of the importance of tremolo in the repertory for guitar, the amount of great composers who use it, the monumentality of some works composed using the same and the delicacy of its effect, it is extremely important the realization of a deeper study on Tremolo, with the objective of a more regular, more controlled and more consistent performance.

The effect of Tremolo appears in the repertory for guitar, in all ages and almost all composers for guitar use it in some of his works, however, it is not usually studied or worked with proper depth and importance, by the students and performers of this instrument.

We present a research of progressive studies and working methods, which in our opinion promote the understanding of that technique / effect and indicate a possible way for the effective development of Tremolo.

We have also included a set of exercises and studies in order to serve as a complement to the study of Tremolo.

The performative part that integrates academic proof consists of: *Fantasy P73, The Fancy*, for lute - John Dowland, *Fantasy on Grounds of La Traviata* - Francisco Tarrega; *El Ultimo Trémolo* - Agustín Barrios Mangoré; *Un Sueño En La Floresta* - Agustín Barrios Mangoré. *Study number XI* - Heitor Villa Lobos.

Índice

Introdução.....	1
1. Problema e Objetivos do Estudo.....	2
2. Fundamentação Teórica da Pesquisa	4
2.1. O Trémolo.....	4
2.1.1. O Termo Trémolo ao Longo dos Tempos.....	4
2.1.2. O Trémolo na Guitarra	6
2.1.3. Execução Mais Usual do Trémolo na Guitarra.....	14
2.1.4. Princípios Gerais para a Realização de um Trémolo Eficaz	16
2.2. Postura	17
2.3. Princípios Técnico/Interpretativos da execução do Trémolo	21
3. Plano de Investigação e Metodologia	23
3.1. Recolha de Informação Bibliográfica, Pesquisa e Análise	24
3.1.1. John Dowland (1563-1626)	25
3.1.1.1. Fantasia P73 A Fancy - John Dowland	26
3.1.2. Francisco Tarrega (1852-1909)	27
3.1.2.1. Fantasia Sobre Motivos de la Traviata, Francisco Tarrega.....	27
3.1.3. Agustín Barrios Mangoré, <i>El Índio de América</i> (1885-1944)	29
3.1.3.1. Discografia e Gravações de Agustín Barrios	31
3.1.3.2. El Último Trémolo (Una Limosnita por el Amor de Dios).....	33
3.1.3.3. Un Sueño en la Floresta	34
3.1.4. Heitor Villa-lobos (1887-1959).....	37
3.1.4.1. Estudo nº 11.....	38
3.2. Recolha de Informação - Inquérito por Questionário	40
3.2.1. A Estratégia de Recolha de Dados.....	41
3.2.2. Questionário	42
3.2.3. Apresentação, Análise e Interpretação dos Dados Recolhidos aos Inquiridos.	44
3.2.3.1. Secção A - Caracterização Pessoal do Sujeito	44
3.2.3.2. Secção B - Estudo do Trémolo	45
3.2.3.3. Secção C - Técnica.....	47
3.2.3.4. Secção D - Interpretação	48
3.2.3.5. Secção E - Sugestões.....	48
3.2.3.6. Análise dos Resultados	49
4. Proposta de Exercícios para um Efetivo Desenvolvimento do Trémolo.....	50
5. Conclusão.....	63
6. Bibliografia	65
7. Anexos.....	68

Figuras

Figura 1- Ulrich, 2003, p. 80, <i>Atlas de Música</i> , Gradiva	5
Figura 2 - Ulrich, 2003, p. 80, <i>Atlas de Música</i> , Gradiva	5
Figura 3 - Pujol, 1971, p. 100, <i>Escuela Razonada de la Guitarra</i> , livro IV.....	6
Figura 4 - Bonnel, 1998, p. 25, <i>Technique Builder</i> , Cambridge Music Works	6
Figura 5 - Pujol, 1971, p. 100, <i>Escuela Razonada de la Guitarra</i> , livro IV.....	7
Figura 6 - Pujol, 1971, p. 100, <i>Escuela Razonada de la Guitarra</i> , livro IV.....	7
Figura 7 - Pujol, 1971, p. 100, <i>Escuela Razonada de la Guitarra</i> , livro IV.....	7
Figura 8 - Pujol, 1971, p. 101, <i>Escuela Razonada de la Guitarra</i> , livro IV.....	8
Figura 9 - Bonnel, 1998, p.25, <i>Technique Builder</i>	8
Figura 10 - Bonnel, 1998, p.26, <i>Technique Builder</i>	9
Figura 11 - Bonnel, 1998, p.27, <i>Technique Builder</i> , Cambridge Music Works.....	9
Figura 12 - Bonnel, 1998, p.28, <i>Technique Builder</i>	9
Figura 13 - Urshalmi, 2006, p. 60, <i>A Conscious Approach to Guitar Technique</i>	10
Figura 14 - Scheit, 2007, p. 48, <i>Francisco Tarrega, Complete Technical Studies</i>	10
Figura 15 - Scheit, 2007, p. 49, <i>Francisco Tarrega, Complete Technical Studies</i>	10
Figura 16 - Isbin, 1999, p. 40, <i>The Classical Guitar Answer Book, 50 Essential Questions</i>	11
Figura 17 - Coste, 1984, p. 40, primeiro excerto do <i>Estudo XIX</i> , dos 25 estudos, opus 38	11
Figura 18 - Coste, 1984, p. 43, segundo excerto do <i>Estudo XIX</i> , dos 25 estudos, opus 38.....	12
Figura 19 - Pujol, 1955, s.p., excerto do estudo <i>El Abejorro</i>	12
Figura 20 - Vários excertos da peça <i>El Colibri</i>	13
Figura 21 - Tarrega, 2000, s.p., excerto do estudo <i>Recuerdos de la Alhambra</i>	14
Figura 22 - Fortea, 2001, p. 2, primeiro excerto da peça <i>Malagueña</i>	15
Figura 23 - Fortea, 2001, p. 2, segundo excerto da peça <i>Malagueña</i>	15
Figura 24 - Fortea, 2001, p. 2, terceiro excerto da peça <i>Malagueña</i>	15
Figura 25 - Sor, 1831, p. 4, <i>Méthode pour la Guitare</i>	18
Figura 26 - Sor, 1831, p. 2, <i>Méthode pour la Guitare</i>	18
Figura 27 - Imagem de Francisco Tarrega	19
Figura 28 - Suporte de Dionisio Aguado	19
Figura 29- Imagem de Dionisio Aguado.....	19
Figura 30 - Suporte ergonómico	20
Figura 31 - Suporte na guitarra	20
Figura 32- Diferente modelo	20
Figura 33 - Imagem de uma posição mais ergonómica na execução do instrumento	20
Figura 34 - Excerto da peça <i>Fantasia P 73</i>	26
Figura 35 - Tarrega, 1980, excerto da <i>Fantasia Sobre Motivos de la Traviata</i>	28
Figura 36 - Disco gravado por Barrios.....	32
Figura 37- Disco gravado por Barrios	32
Figura 38 - Disco gravado por Barrios.....	32
Figura 39 - Cd John Williams.....	32

Figura 40 - Cd David Russel	32
Figura 41 - Compassos iniciais da Obra <i>El ultimo Tremol (una Limosnita por amor de dios)</i>	34
Figura 42 - Início da obra <i>Un Sueño en la Floresta</i>	35
Figura 43 - Excerto do início do Trémolo na obra <i>Un Sueño en la Floresta</i>	35
Figura 44 - Excerto da peça <i>Un Sueño en la Floresta</i>	36
Figura 45 - Excerto da peça <i>Un Sueño en la Floresta</i> . A melodia surge no baixo	36
Figura 46 - Excerto do estudo nº 11 de H. Villa Lobos.....	39
Figura 47 - Excerto do estudo nº 11 de H. Villa Lobos.....	39
Figura 48 - Exercícios introdutórios ao estudo do Trémolo e do Trillo	51
Figura 49 - Exercícios introdutórios ao estudo do Trémolo e do Trillo	51
Figura 50 - Exercícios introdutórios ao estudo do Trémolo e do Trillo	51
Figura 51 - Exercícios introdutórios ao estudo do Trémolo e do Trillo	52
Figura 52 - Exercícios introdutórios ao estudo do Trémolo e do Trillo	52
Figura 53 - Sequência harmónica.....	52
Figura 54 - Sequência harmónica	52
Figura 55 - Exercícios estruturados em movimento cromático	53
Figura 56 - Exercícios estruturados em movimento cromático	53
Figura 57 - Exercícios estruturados em movimento cromático	54
Figura 58 - Exercícios estruturados em movimento cromático	54
Figura 59 - Exercícios executados na escala de Dó M.....	54
Figura 60 - Exercícios executados na escala de Dó M.....	55
Figura 61 - Exercícios executados na escala de Dó M.....	55
Figura 62 - Exercícios em cordas soltas.....	56
Figura 63 - Exercícios em cordas soltas.....	56
Figura 64 - Exercícios em cordas soltas.....	56
Figura 65 - Exercícios em cordas soltas.....	57
Figura 66 - Exercícios em cordas soltas.....	57
Figura 67 - Exercício com acentuações	57
Figura 68 - Exercício com acentuações	58
Figura 69 - Exercício com acentuações	58
Figura 70 - Exercício com acentuações	58
Figura 71 - Exercício com acentuações	59
Figura 72 - Os dedos que realizam o trémolo mudam de corda no início de cada tempo	59
Figura 73 - Exemplo de exercício de 5 notas.....	60
Figura 74 - <i>Estudo do Trémolo</i>	61
Figura 75 - <i>Estudo do Trémolo Variação I</i>	61
Figura 76 - <i>Estudo do Trémolo variação II</i>	62
Questionário 1.....	42
Tabela 1	45

Introdução

A dissertação apresentada faz parte integrante do Mestrado em Música, área de especialização em Guitarra. Na parte performativa serão executadas obras de diversas épocas, que, na totalidade ou em determinadas secções, contêm algum tipo de Trémolo.

A escolha do tema, *Trémolo, Análise e Desenvolvimento*, deve-se ao propósito de estudar, analisar e compreender a referida técnica com a devida relevância, para tal foram analisados diversos tipos de Trémolo em métodos, estudos e peças.

O Trémolo é um efeito/técnica extremamente delicado e exige dos executantes do instrumento, um estudo rigoroso, pormenorizado, persistente e metódico na sua execução e desenvolvimento prático. Surge em todas as épocas e quase todos os grandes compositores para guitarra criaram obras em Trémolo, sendo frequente, em recitais de guitarra, serem apresentadas obras que contêm na totalidade ou em parte esta técnica. Pela importância do Trémolo no repertório para guitarra e pela sua singularidade técnica, é muito importante efetuar uma análise aprofundada da sua execução, com o objectivo de se conseguir um percurso mais natural no seu desenvolvimento e domínio, e para se alcançar uma execução eficaz.

Com o propósito de concretizar a nossa dissertação, procedeu-se a uma pesquisa/consulta de documentação e bibliografia adequadas ao tema em questão. A audição e visionamento de vídeos/DVD's de obras em Trémolo, interpretadas por guitarristas conceituados, permitiu tomar consciência do "*Estado da Questão*", observar as técnicas utilizadas e tentar perceber os seus princípios teóricos, de forma a assimilar matéria de estudo e estruturar um "Projeto" consistente.

Para complementar o estudo foram realizados inquéritos por questionário a dois professores de guitarra, um do Ensino Superior outro do Ensino Básico e Secundário.

Da recolha de informação elaborada, resultou um conjunto de exercícios que incluímos no capítulo *Proposta de Exercícios para um Efetivo Desenvolvimento do Trémolo*.

Para a parte performativa, escolheram-se obras de compositores que são grandes referências na literatura para o instrumento: *Fantasia P73* de John Dowland, sobre a qual pensamos ter sido a primeira peça com utilização do Trémolo; *Fantasia Sobre Motivos de La Traviata* de Francisco Tarrega; *El Ultimo Trémolo* de Agustin Barrios Mangoré; *Un Sueño En La Floresta* de Agustin Barrios Mangoré e *Estudo número XI* de Heitor Villa Lobos.

A escolha deste repertório tem uma explicação de ordem cronológica, abrangendo obras do séc. XVII ao séc. XX. De salientar que todas contêm Trémolo, na totalidade ou em parte.

1. Problema e Objetivos do Estudo

Quando um aluno de guitarra inicia o estudo do Trémolo, muitas questões se lhe levantam: como atacar as cordas, qual a melhor posição da mão direita, como equilibrar o timbre e o volume de som dos diversos dedos que realizam o Trémolo, como equilibrar os planos sonoros em função da obra ou da condução melódica de cada frase musical, como manter a estabilidade rítmica, como aumentar a velocidade da técnica para que se produza uma sensação de continuidade do som, entre outras. Para o professor de guitarra, na sua atividade letiva, estas questões também devem ser relevantes, no sentido de se questionar:

- Qual a postura/posição mais adequada para executar o instrumento?
- Como iniciar o estudo do Trémolo?
- Quais os exercícios e estudos mais adequados ao desenvolvimento do Trémolo?
- Quais os exercícios adequados para equilibrar o timbre e o volume de som, dos dedos que realizam o Trémolo?
- Qual a metodologia para aumentar a velocidade do Trémolo?
- Qual o melhor processo para o aluno realizar um Trémolo eficaz?
- Como equilibrar/diferenciar os planos sonoros em função da obra ou da condução melódica de cada frase musical?
- Quais os requisitos necessários a uma boa interpretação?

Para melhor abordagem ao tema definiram-se alguns objetivos:

- Identificar obras de diferentes épocas que contenham Trémolo;
- Identificar métodos que abordem o Trémolo;
- Analisar os exercícios propostos nos métodos referidos;
- Propor exercícios para o desenvolvimento do Trémolo;
- Analisar o que outros profissionais pensam sobre o Trémolo;
- Executar obras que integrem o Trémolo na sua composição.

Para a prossecução dos objetivos, realizou-se uma pesquisa aprofundada de informação, em métodos, estudos e peças, a qual proporcionou o máximo de conhecimento sobre a técnica a estudar, quer ao nível da execução, quer ao nível da organização de estudos/exercícios para uma progressão/realização efetiva do Trémolo.

De forma a tomar conhecimento sobre a abordagem, perspetiva e tipo de exercícios utilizados por pedagogos e professores conceituados, realizaram-se Inquéritos por Questionário a dois professores, um do Ensino Superior, outro do ensino Básico e Secundário, os quais serão designados por Professor A e Professor B. O Professor A, é concertista e professor de guitarra na Universidade de Aveiro. O Professor B, é concertista e Professor de guitarra no Conservatório de

Portes de L'Essonne, Paris. Para melhor perceber como os mais consagrados guitarristas do mundo interpretam obras em Trémolo, nomeadamente as que serão interpretadas na parte performativa, ouviram-se vários Cd's áudio e observaram-se vídeos, o que permitiu constatar, quer a técnica ou técnicas utilizadas, quer a interpretação, o enquadramento dos planos sonoros e o timbre produzido. Em suma, todas as condições necessárias a uma boa performance.

2. Fundamentação Teórica da Pesquisa

2.1. O Trémolo

2.1.1. O Termo Trémolo ao Longo dos Tempos

Ao longo da história, o termo Trémolo ou Tremolo, teve vários significados, sendo frequente alguma confusão, imprecisão ou reduzida informação na descrição de vários ornamentos, incluindo o Trémolo, chegando alguns deles a serem confundidos ou sobrepostos.

Girolamo Diruta, na sua obra, *Il Transilvano*, publicada em Veneza em 1593 (Fallows, 2002, p. 717), dividiu os ornamentos em cinco categorias: *minuta, tremoli, Groppi, clamationi, e accenti*. Indicava que o Trémolo era executado alternando uma nota com a nota superior e durava metade do tempo da nota. É uma das descrições mais objetivas do termo e possivelmente uma das mais antigas.

Há outras referências em manuscritos, tais como: *Trémolo s`un solo traste* num manuscrito para alaúde de Vincenzo Capirola, cerca de 1517 (Fallows, 2002, p. 717). Na música para alaúde, o trémolo parece ter sido o equivalente ao mordente moderno. Usualmente alterna o 1º trasto e a 1ª corda solta do alaúde.

Monteverdi, em 1638, no prefácio do seu oitavo livro de madrigais, descreveu o Trémolo, nota-repetida, como uma das características principais do *Stile Concitato*¹. Monteverdi indica 16 semicolcheias num tempo; pensa-se que esperava que todas as notas soassem de forma clara e articulada e não como um efeito de Trémolo como atualmente é utilizado (Fallows, 2002, p. 717).

No séc. XVII a indicação “t” ou “tr” não é exata, podendo aludir “Trillo” ou “Trémolo”, ou seja, pode indicar nota-repetida ou notas alternadas (Fallows, 2002, p. 717).

Na música vocal, o efeito de nota-repetida (Trémolo) surge como um ornamento, com o nome de trillo, em Caccini, na obra *Le nuove musiche*, no ano de 1601/2 e em Praetorius, na obra *Syntagma Musicum*, no ano de 1619.

No Séc. XVIII o termo é muitas vezes utilizado para indicar vibrato, surgindo por vezes representado por uma linha ondulada (Fallows, 2002, p. 717).

Na utilização moderna, alguns cantores distinguem entre vibrato, quando há flutuação no som, e Trémolo, quando há flutuação na dinâmica (Fallows, 2002, p. 717).

No piano o efeito de Trémolo é realizado alternando uma nota com uma nota consonante, aparecendo com frequência em reduções para piano de música orquestral do final do século XIX e início do século XX (Fallows, 2002, p. 717).

No livro, *Atlas de Música* (Ulrich, 2003, p. 80), surge a seguinte definição para Trémolo: *alternância rápida de duas notas à distância de uma terceira menor ou maior (opõe-se ao trillo - à distância de uma segunda menor)*. Figura 1.

¹ *Stile concitato*, (estilo agitado) é um termo usado por Monteverdi para indicar um dos três estilos de música descritos pelos filósofos gregos (agitato, moderato e dolce). Caracteriza-se pela rápida repetição de notas. Monteverdi usa esta forma de escrita em *Il combattimento de Tancredi e Clorinda* (Wikipedia, acedido a 12, 09, 2021)



Figura 1- Ulrich, 2003, p. 80, *Atlas de Música*, Gradiva

Nos instrumentos de arco, repetição rápida da mesma nota.



Figura 2 - Ulrich, 2003, p. 80, *Atlas de Música*, Gradiva




No canto, variação rápida de intensidade sobre a mesma nota.

Na guitarra, é estritamente utilizado para designar a repetição rápida de uma única nota ou acorde.




Como se constata, o termo Trémolo teve vários significados, parecendo por vezes díspares ou contraditórios. Ainda hoje, em função do instrumento onde é executado, tem significados e execuções diferentes mas, na generalidade, pode-se afirmar que a definição atual para Trémolo é: repetição rápida de uma nota ou acorde.

a) A executar em diferentes cordas com qualquer desenho ou movimento cromático.

Ej. Ex. } 455

I)  II)  III) 

a) a m i a m i a) p i m a d) p m a i
 b) a i m a i m b) p i a m e) p a i m
 c) i a m i a m c) p m i a f) p a m i
 d) i m a i m a

IV)  V)  VI) 

a) p i m p m a a) p i m i p m a m a) p a m a i a m a
 b) p a m p m i b) p a m a p m i m b) p m a m i m a m

Figura 5 - Pujol, 1971, p. 100, *Escuela Razonada de la Guitarra*, livro IV

b) Diferentes digitações de Trémolo numa única corda.



a)  b)  c)  d)  e)  f)

Figura 6 - Pujol, 1971, p. 100, *Escuela Razonada de la Guitarra*, livro IV

c) Trémolo em cordas imediatas:

Ej. Ex. } 457



Figura 7 - Pujol, 1971, p. 100, *Escuela Razonada de la Guitarra*, livro IV

Nos exercícios apresentados na figura 10, observam-se tempos de divisão ternária, em que o polegar toca simultaneamente com o anelar.

Na nossa opinião, para diversificar o exercício mantendo a estrutura do mesmo, poder-se-ia executar o polegar em simultâneo com o médio e depois com o indicador.

Figura 10 - Bonnel, 1998, p.26, *Technique Builder*

O Exercício da figura 11 mostra-nos que o polegar apenas "atua" de 6 em 6 notas.

Figura 11 - Bonnel, 1998, p.27, *Technique Builder*, Cambridge Music Works

No exercício apresentado na figura 12, observa-se que a acentuação, que nos primeiros exercícios estava no dedo médio, está agora no anelar.

Figura 12 - Bonnel, 1998, p.28, *Technique Builder*

No Livro *Kitharologus*, (2006, p. 60) de Ricardo Iznaola, guitarrista e responsável pelo Guitar Department at the University of Denver's Lamont School of Music, há uma secção dedicada ao desenvolvimento do Trémolo, que consideramos relevante e da qual transcrevemos um exercício de 5 notas por tempo, este não é muito utilizado na guitarra clássica mas bastante comum nos guitarristas de Flamenco.

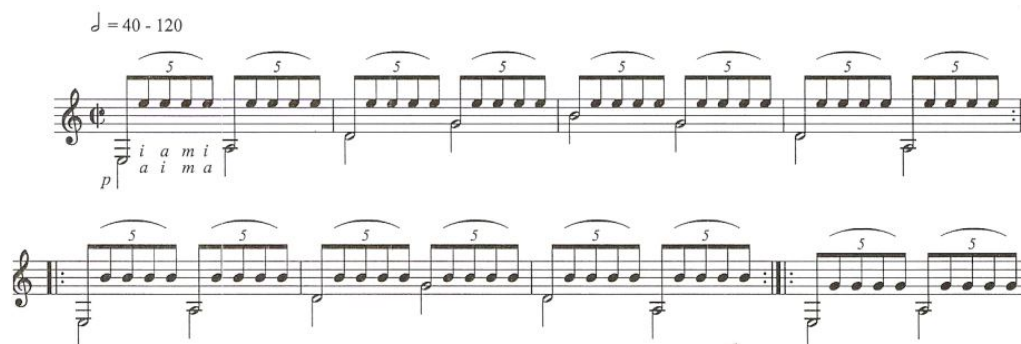


Figura 13 - Urshalmi, 2006, p. 60, *A Conscious Approach to Guitar Technique*

No exercício da figura 13, pode observar-se um Trémolo de cinco notas por tempo, com duas propostas de digitação diferentes. A segunda pauta apresenta-nos o Trémolo na segunda corda, o que promove o controlo dos movimentos e a precisão.

A mais utilizada pelos guitarristas de flamenco é *piami*.

Do livro, *Francisco Tarrega, Complete Technical Studies* (Scheit, 2007, p.48), o qual é uma compilação de estudos de Francisco Tarrega elaborada pelo compositor e guitarrista Karl Scheit², destacamos os seguintes exercícios:



Figura 14 - Scheit, 2007, p. 48, *Francisco Tarrega, Complete Technical Studies*

Salientamos este exercício pela proximidade entre o polegar e os dedos que executam o Trémolo, dificuldade que acresce nas cordas mais graves.



Figura 15 - Scheit, 2007, p. 49, *Francisco Tarrega, Complete Technical Studies*

² guitarrista, alaudista e pedagogo austríaco (1909-1993)

Do livro, *The Classical Guitar Answer Book, 50 Essential Questions*, da conceituada concertista e uma das figuras proeminentes do panorama guitarrístico mundial, Sharon Isbin (1999, p. 40), salientamos algumas ideias para desenvolver um *Trémolo* forte.

Para Sharon Isbin, deve-se iniciar o estudo com a digitação *ami*, e praticar uma escala maior numa única corda, repetidamente, sem pausas. Trabalhar com o metrónomo a bater a primeira de cada quatro notas.

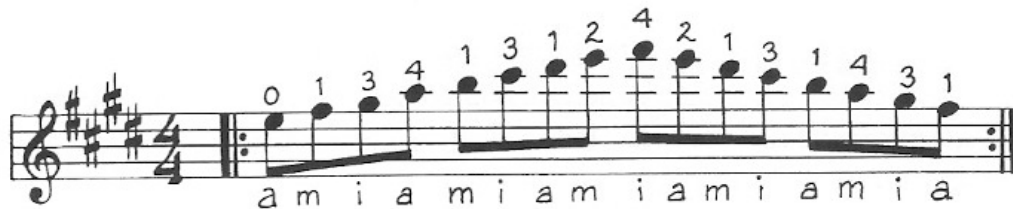


Figura 16 - Isbin, 1999, p. 40, *The Classical Guitar Answer Book, 50 Essential Questions*

Em seguida, repetir o exercício em todas as cordas e aumentar o tempo do metrónomo até encontrar o tempo máximo, sem paragens.

Outra técnica, consiste em trabalhar uma peça em Trémolo muito lenta, usando pulsação apoiada no dedo *m* médio, e aumentar o tempo gradualmente com o metrónomo. Quando não se consegue usar a pulsação apoiada, usar pulsação simples em todas as notas, mas continuando a acentuar o dedo médio. À medida que o tempo aumenta a acentuação diminui, mas na opinião de Sharon Isbin a regularidade rítmica mantém-se. Para esta exímia e conceituada guitarrista é importante manter clara a articulação. Usar apenas a unha ao atacar as cordas com os dedos *ami*, sem nunca atacar a corda com a polpa do dedo, e só depois deslizar para a unha. Nas suas palavras, *it will sound like a cat prancing on parquet* (Isbin, 1999, p. 40).

Em algumas secções do *Estudo XIX*, dos 25 estudos, opus 38 (Coste, 1984, p. 40-43), revisto por Hans Michael Koch, o Trémolo é apresentado no baixo como nota pedal, sendo a melodia realizada nas notas superiores.

XIX
A Mr. Gozzoli

Allegretto

Figura 17 - Coste, 1984, p. 40, primeiro excerto do *Estudo XIX*, dos 25 estudos, opus 38

p i p i p i (digitação alternativa)

Figura 18 - Coste, 1984, p. 43, segundo excerto do *Estudo XIX*, dos 25 estudos, opus 38

No início do estudo *El abejorro* de Emilio Pujol, figura 19, podemos observar que a melodia é apresentada no baixo com o polegar e que o Trémolo é realizado com os dedos *imi*. Também é usual ser realizado com a seguinte digitação *piam*. Nesta peça o efeito de Trémolo é conseguido pela repetição extremamente rápida de um motivo cromático.

EL ABEJORRO

ESTUDIO

EMILIO PUJOL

GUITARRA

Figura 19 - Pujol, 1955, s.p., excerto do estudo *El Abejorro*

Outra obra que na nossa opinião deve ser abordada no estudo do Trémolo é a peça *El Colibri* de Júlio Sagreras (1879-1942), a qual pretende criar a ilusão do voo do beijaflor. Esta revela-nos um tipo de Trémolo menos usual, apresentando-nos secções em que o Trémolo é realizado pela repetição de notas, enquanto noutras secções o efeito de Trémolo é criado por passagens em forma de escala, (notas dentro dos círculos, figura 20). Como na generalidade das obras em Trémolo deve ser executada rápida.

EL Colibri

Imitacion al Vuelo del Picaflor

Julio S. Sagreras

Vivace

The musical score consists of four staves of music in G major, 2/4 time, marked 'Vivace'. The first staff begins with the lyrics 'mami pami' and 'mami mami'. It features a scale-like tremolo in the circled section. The second staff has the lyrics '1 pami' and shows a repeated-note tremolo. The third staff has the lyrics '3 pami' and features a scale-like tremolo. The fourth staff has the lyrics 'II a m i' and shows a repeated-note tremolo. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and fingerings.

Figura 20 - Vários excertos da peça *El Colibri*

2.1.3. Execução Mais Usual do Trémolo na Guitarra

No ponto anterior, abordámos o Trémolo na guitarra, alguns métodos, estudos e peças para o instrumento. Apresentámos alguns dos exercícios que considerámos mais relevantes, tendo o cuidado de abarcar uma maior diversidade de exercícios/propostas, para desenvolver a técnica em estudo.

No ponto atual abordamos a execução mais usual do Trémolo na guitarra. A maior parte das obras com Trémolo na literatura para guitarra estão escritas com o tipo de Trémolo que iremos apresentar, daí o considerarmos o mais usual.

A execução mais usual do Trémolo apresenta a melodia nas notas agudas, com a digitação *ami*, realizando o polegar um acompanhamento em forma de harpejo, no baixo.

Exemplo:

Recuerdos de la Alhambra (início)

Andante Francisco Tarrega

Figura 21 - Tarrega, 2000, s.p., excerto do estudo *Recuerdos de la Alhambra*

Por vezes a melodia surge no baixo.

Apresenta-se como exemplo uma canção tradicional espanhola, *Malagueña* (figura 22).



Figura 22 - Fortea, 2001, p. 2, primeiro excerto da peça *Malagueña*

O exemplo da figura 23, revela a melodia no baixo, com acompanhamento em acordes harpejados.



Figura 23 - Fortea, 2001, p. 2, segundo excerto da peça *Malagueña*

No exemplo da figura 24, observa-se a melodia no baixo, realizando os dedos *ami* um acompanhamento em Trémolo.



Figura 24 - Fortea, 2001, p. 2, terceiro excerto da peça *Malagueña*

2.1.4. Princípios Gerais para a Realização de um Trémolo Eficaz

A guitarra, em comparação com outros instrumentos de cordas, tem uma capacidade reduzida de sustentar os sons, principalmente nas cordas agudas. O Trémolo, como referiu Pujol, surge para criar o efeito de prolongar os sons (de continuidade). Consiste na rápida repetição da mesma nota e habitualmente é constituído por figuras rítmicas de valores curtos, semicolcheias ou fusas. Escreve-se normalmente como uma melodia de notas repetidas, na parte superior (o Trémolo), e um acompanhamento na parte inferior que usualmente realiza um harpejo. Por vezes a melodia é executada no baixo, realizando as notas agudas (o Trémolo) o acompanhamento ou uma contramelodia.

Apesar de ser possível com muito trabalho, determinação e exigência, ter sucesso na aquisição desta técnica, o risco de a estudar de forma autodidata, poderá trazer vícios técnicos difíceis de corrigir, pelo que o seu estudo deve ser realizado sob orientação de um professor qualificado.

Tecnicamente o Trémolo baseia-se nos mesmos princípios do harpejo; já se referiu que é um harpejo numa única corda, no entanto segundo refere o guitarrista e pedagogo Joseph Urshalmi, no seu livro *A Conscious Approach to Guitar Technique*, os dedos da mão direita *a, m, i*, devem criar uma linha paralela com a corda onde executam o Trémolo, de forma a facilitar a sua execução (2006, p.105). Para procurar esta linha, utiliza-se a posição do pulso, sempre tendo como princípio básico que a mão deve estar numa posição natural e relaxada. É também importante que, durante a execução da referida técnica, não se vão acumulando tensões nas mãos, nos braços ou no corpo e analisar se a posição do instrumento é a mais adequada.

2.2. Postura

Como se referiu no ponto anterior, a postura do instrumentista e a posição do instrumento são de extrema importância, não só pela procura de uma posição natural, de forma a não criar tensões ou lesões por más posturas ou repetição de movimentos, mas também pelo benefício que acarreta uma posição cómoda e ergonomicamente correta.

Por esse motivo consideramos de grande importância uma breve reflexão sobre a matéria.

Como refere Jaume Rosset Llobet (2003), responsável médico do Instituto de Fisiologia e Medicina del Arte-Terrassa, no seu artigo *Profesión de riesgo*.

...debe considerarse los músicos como uno de los coletivos con mayor riesgo de sufrir enfermedades profesionales...

...las estadísticas demuestran que más de tres cuartas partes de los músicos sufren algún tipo de lesión relacionada con su actividad a lo largo de su vida ativa. Además, un tercio de los lesionados padece afecciones suficientemente graves como para frenar o detener sus carreras. Los motivos que llevan a tan alto nivel de siniestralidad son difíciles de concretar. Seguramente el origen de todos los males radica en el hecho de que, en ninguno de los casos, el diseño del instrumento se adapta suficientemente a las características anatómicas del músico. Eso lleva a la adopción de malas posturas y genera tensiones...

(Jaume Rosset Llobet, 2003)

O Instituto de Fisiologia e Medicina del Arte-Terrassa foi o primeiro Centro especializado em Espanha, a oferecer atenção médica completa exclusivamente para artistas: músicos, cantores, bailarinos, artistas de circo, tendo desenvolvido projetos de investigação, divulgação e docência nesta área.

Tocar um instrumento implica uma adaptação ao nível da postura, a qual deve procurar ser o mais natural possível. Ao longo da história verificamos que muitos guitarristas tiveram a preocupação de utilizar aparelhos ou posições que contribuam para uma posição ergonómica, ao executar o instrumento. Fernando Sor no seu Método de 1831, já adverte para este problema.

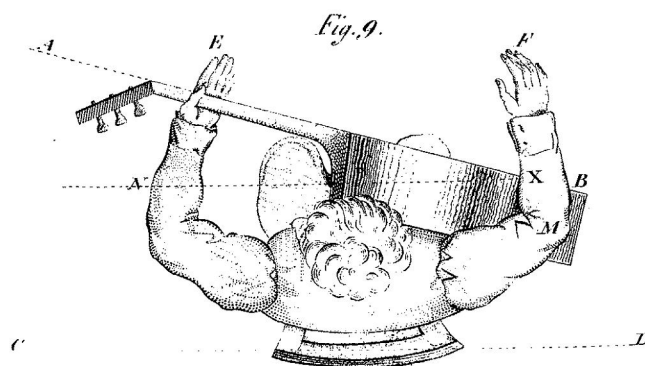


Figura 25 - Sor, 1831, p. 4, *Méthode pour la Guitare*

Esta figura 25, com a guitarra apoiada na perna direita, surge no método de Fernando Sor. Apresenta a vantagem do instrumento estar centrado com o corpo, no entanto levanta o problema deste ficar demasiado baixo para um desempenho efetivo da mão esquerda. Daí propor que se coloque o aro maior do instrumento na perna direita e o aro menor apoiado numa pequena mesa, como mostra a figura 26.



Figura 26 - Sor, 1831, p. 2, *Méthode pour la Guitare*

A designada *posição Tarrega*, assim denominada apesar de ser utilizada muito antes da época de Francisco Tarrega (Villanueva, 2006), consiste em apoiar o pé esquerdo em cima de um banco ou apoio, como podemos observar na figura 27. Apesar de ainda hoje ser a mais utilizada, não nos parece ergonomicamente a mais correta, visto manter a coluna desequilibrada e, na generalidade provocar dores aos seus utilizadores.



Figura 27 - Imagem de Francisco Tarrega

A solução encontrada pelo grande guitarrista Dionisio Aguado (1784-1849) é bastante diferente da de Sor, no entanto, tal como nos é relatado pelo Professor Marcos Villanueva (2006), no seu artigo *La Posición de la Guitarra*, podemos verificar que a posição do instrumento em relação ao instrumentista tem muitos aspetos comuns: em ambos, o corpo mantém-se direito sem inclinações nem torções, a guitarra está centrada com o corpo e o XII trasto de frente da cabeça, os ombros estão à mesma altura e nenhum parece adiantado, em ambos a guitarra parece estável, ambos apoiam o antebraço aproximadamente no mesmo ponto e ambos têm os pés no solo.

Dionisio Aguado, propôs a utilização de um tripé como suporte para o instrumento, como se pode ver nas imagens 28 e 29.

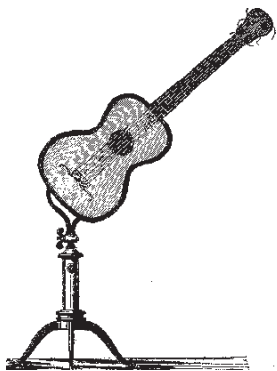


Figura 28 - Suporte de Dionisio Aguado



Figura 29- Imagem de Dionisio Aguado

Atualmente, muitos guitarristas utilizam diversos tipos de *ergoplay*, designação atribuída a um instrumento mecânico que se adapta ao instrumento, com o objetivo de proporcionar uma posição mais natural ao instrumentista.

Exemplos:

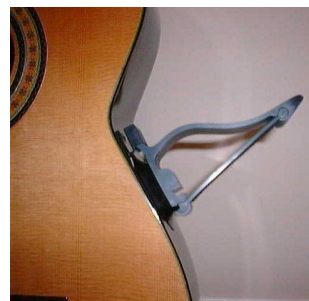


Figura 30 - Suporte ergonómico

Figura 31 - Suporte na guitarra

Figura 32- Diferente modelo

A utilização destes *Ergoplay* tem a vantagem de proporcionar a colocação dos pés no solo, o que beneficia a postura, provocando no entanto a deslocação do instrumento para a esquerda, o que por sua vez poderá levar o guitarrista a inclinar-se para este lado.

Na figura 33 podemos observar uma posição mais *ergonómica* ao executar o instrumento.



Figura 33 - Imagem de uma posição mais ergonómica na execução do instrumento

Sobre este tema não vamos fazer considerações exageradas, até pelo facto de não ser o nosso principal objeto de estudo, no entanto consideramos importante que o instrumentista estude com profundidade a questão e os meios mecânicos à sua disposição, de forma a procurar uma posição performativa de acordo com a sua fisiologia (estrutura física), evitando qualquer tipo de lesão, ou postura dolorosa e assim maximizar a performance em geral e o Trémolo em particular.

2.3. Princípios Técnico/Interpretativos da Execução do Trémolo

Para executar obras em Trémolo, é necessário iniciar o seu estudo num andamento lento, aumentá-lo gradualmente com uma execução clara e uniformidade rítmica, de forma a consolidar a técnica. O aumento rápido do andamento, normalmente provoca uma execução pouco clara, pouco regular e sem controlo dinâmico.

Um dos problemas da sua execução surge quando o guitarrista vê o Trémolo como um grupo de notas. Quando isto acontece, estuda-o com velocidade não particularizando os sons, situação que levanta problemas rítmicos e um deficiente controlo e individualização dos dedos no seu estudo.

Outro problema na execução do Trémolo na guitarra surge do facto do acompanhamento interromper a continuidade do mesmo, aquando da execução do polegar.

Segundo defendem vários guitarristas, como Marcos Villanueva, Professor no Conservatório Municipal de Música de Barcelona, no seu artigo *El Trémolo, una metodología para el estudio*, há três condições para que se produza a sensação de continuidade e se crie a ilusão de que o Trémolo não é interrompido pelo polegar: *Velocidade* - É necessária uma velocidade mínima, sem a qual se sentirá um vazio criado aquando da execução do polegar na nota do baixo; *Regularidade rítmica* - É necessária grande precisão na igualdade das notas, evitando irregularidades quando um dedo toca tarde ou se precipita ao tocar uma nota; *Pulsação uniforme* - Conseguir que os dedos *ami* toquem com a mesma intensidade e igualdade tímbrica (Villanueva, 2006).

A proposta de Marcos Villanueva para trabalhar a pulsação uniforme é aplicar uma técnica que muitos guitarristas usam, mas que este designa por *estudo mediante el acento* (Villanueva, 2006). De forma sucinta, pela sua importância, passa-se a abordar a sua proposta:

O polegar normalmente toca as partes fortes do tempo (a primeira de quatro), no entanto não deverá tocar muito forte, visto na generalidade executar o acompanhamento.

O Indicador, que é o dedo mais débil, toca a nota mais fraca do tempo, sendo frequente ouvir guitarristas em que o indicador não soa.

O dedo médio, que também é forte, toca notas fortes na subdivisão do tempo.

O anelar é na realidade forte, mas não é trabalhado suficientemente pelo que levanta problemas de precisão.

Ao analisar a questão e partindo do princípio que se utiliza a digitação mais usual *pami*, observa-se que os dedos mais fortes são os que tendem a soar mais e, pela sua distribuição rítmica, tendem a levantar problemas de uniformidade/equilíbrio dinâmico e tímbrico. Tal como refere o professor A da Universidade de Aveiro, na entrevista que teve a amabilidade de nos conceder, há guitarristas que conseguem muito bons resultados mudando a digitação para *pima*,

o que poderia resolver o problema, no entanto a maioria dos guitarristas não a realiza com naturalidade. Há outros ainda que tentam *pmia*, conseguindo alguma uniformidade tímbrica mas perdendo em velocidade.

A solução reside em trabalhar um conjunto de exercícios com regularidade, acentuando um dedo de cada vez, dos que realizam o Trémolo. Para Villanueva (2006), além de acentuarmos um dedo de cada vez e de individualizarmos a atenção, o dedo que realiza o ataque deve tocar por antecipação, precipitando ligeiramente a execução.

Acentuar o polegar normalmente é contraproducente, visto ser o dedo que tem mais força e dá mais peso às notas, pelo que a sua acentuação só deve ser trabalhada se este tiver um ataque deficiente.

O ataque dos dedos nas cordas deve obedecer aos princípios de um ataque efetivo, objetivo e de qualidade ao nível tímbrico, rítmico e dinâmico em todos os dedos, e não produzindo um deficiente ataque ou roçando apenas as cordas. Esta situação provocaria um som fraco, débil e “sujo,” impossibilitando o controlo dinâmico e criando desequilíbrios rítmicos. Os dedos devem efetuar movimentos curtos e controlados de forma a promover a precisão no ataque, e deve existir uma boa coordenação entre a mão direita e esquerda. Quando os movimentos dos dedos que executam o Trémolo são demasiado amplos, além de perderem a precisão, com frequência roçam na corda imediatamente abaixo.

As mudanças de corda na condução melódica do Trémolo devem ser devidamente ponderadas, não só pela diferença tímbrica que podem provocar mas também pelo facto de levantarem dificuldades à mão direita, que geralmente necessita de “algum tempo” para estabilizar. Possivelmente deve-se evitar essa mudança apenas por uma nota.

Relativamente à digitação da mão esquerda, devemos ponderar e analisar com critérios técnicos e interpretativos a repetição do mesmo dedo entre a última nota de uma posição e a primeira da seguinte, pois a situação cria dificuldades técnicas.

Com um trabalho bem estruturado, regular e algum tempo, conseguir-se-á um Trémolo eficaz, rápido, regular e timbricamente rico, permitindo executar obras de forma expressiva.

As obras escritas em Trémolo, bem executadas, sensibilizam, encantam e emocionam os ouvintes. *Recuerdos de la Alhambra*, de Francisco Tarrega e *Sueno en la Floresta* e *El Ultimo Trémolo*, de Agustin Barrios, são talvez as peças mais emblemáticas desta técnica.

Uma boa execução tenta criar a ilusão de continuidade, transmitindo a sensação de que o trémolo não é interrompido.

3. Plano de Investigação e Metodologia

A realização do estudo que nos propusemos desenvolver tem como objetivo conhecer, identificar e analisar obras e métodos sobre o Trémolo e sua metodologia de ensino-aprendizagem, para uma melhor execução e interpretação. A primeira parte deste objetivo, consistiu em identificar e analisar obras e métodos sobre o Trémolo. Será abordada primeiramente, tendo como metodologia a pesquisa bibliográfica, a recolha de documentação e a análise de exercícios, estudos, peças, artigos e métodos de guitarra. Na segunda parte do capítulo, pretende-se dar a conhecer o que pensam professores-guitarristas sobre o desenvolvimento na execução e interpretação do Trémolo, para isso procedeu-se à realização de Inquéritos por Questionário a dois professores-concertistas, de forma a auscultar metodologias de estudo e interpretação.

Para melhor preparar a parte performativa e analisar as possíveis abordagens às obras a interpretar, realizou-se um trabalho de pesquisa em diversas áreas:

- Análise das partituras - tonalidade, ornamentos, dinâmica, agógica e digitação proposta.
- Afinação do instrumento, opções técnicas na abordagem do instrumento, opções tímbricas.
- Estudo aprofundado das técnicas predominantes nas obras, em métodos, exercícios e estudos.
- Análise de várias edições (Zen-On Music Company Ltd, 1977 e Publicação da partitura no Site www.classicalguitarschool.net; Trinity Guildhall, Published by Trinity College London, 2003; Dorsey Bros. Music Ltd, London 1980; Editions Max Eschig, Paris, 1952, entre outras.)
- Audição de várias interpretações de algumas obras (com especial atenção à realização do Trémolo), registadas em CD e visionamento no *youtube* de interpretações de diversos guitarristas.
- Na análise do Trémolo visionaram-se e ouviram-se vários guitarristas dos quais se destaca, John Williams, David Russel e Narciso Yepes. Considerou-se que J. Williams tem um timbre mais aberto, Russel um som mais cheio e intimista e Narciso Yepes um som mais direto, no entanto pode-se verificar que todos interpretam as obras com alguma liberdade de tempo, essencialmente nas peças que contêm secções lentas, como por Exemplo, *Un Sueno en La Floresta*.
- Apesar das diferentes abordagens na nossa pesquisa, consideramos todas as interpretações excelentes, arriscando-nos a dizer, que tal como toda a arte, para além do domínio técnico, da interpretação consciente, racional e historicamente executada, a sensibilidade, a emotividade e o carácter do performer são, na sua génese, o principal fator de diferenciação.
- Audição de gravações do próprio Barrios a interpretar obras do seu repertório, o que deixa perceber o seu carácter musical/interpretativo.

3.1. Recolha de Informação Bibliográfica, Pesquisa e Análise

A presente Dissertação serve de complemento à parte performativa e para além do trabalho de pesquisa, recolha de informação e elaboração do trabalho, uma questão se levantou: Qual o repertório a interpretar na apresentação do trabalho?

Tendo presente que as obras escolhidas tinham que conter algum tipo de Trémolo, iniciou-se a análise e seleção das obras.

Um dos critérios que se definiram na seleção das obras foi de ordem cronológica, tentando abranger compositores desde o século XVII ao século XX. Iniciou-se com uma Fantasia de John Dowland, por ser talvez a primeira obra que se conhece que contém Trémolo. Outro critério foi optar por obras de compositores relevantes na literatura para guitarra. Outro critério foi o de escolher obras de diferentes períodos/épocas: Barroco, Clássico, Romântico e Século XX.

Assim fez-se uma breve referência biográfica do compositor e uma análise, apenas ao nível do Trémolo, das obras a interpretar.

Obras a interpretar:

- *Fantasia P73 A Fancy*, para alaúde - John Dowland, uma das primeiras peças que se conhecem para este instrumento com utilização do efeito de trémolo;
- *Fantasia Sobre os Motivos de La Traviata* - Francisco Tarrega;
- *El Ultimo Trémolo* - Agustin Barrios Mangoré;
- *Un Sueño En La Floresta* - Agustin Barrios Mangoré.
- *Estudo número XI* - Heitor Villa Lobos;

3.1.1. John Dowland (1563-1626)

O local de nascimento de John Dowland não é consensual. Para o musicólogo e historiador irlandês William Henry Grattan Flood (1857-1928), Dowland terá nascido em Dublin, para Thomas Fuller (1608-1661), clérigo e historiador Inglês, terá nascido em Westminster, no entanto não existem registos ou evidências substanciais que comprovem quaisquer das teorias (Holman e O'Dete, 2002, p. 531-538) aparecendo geralmente referenciado como Inglês. É consensual que nasceu em 1563 e terá morrido em Londres a 20 de fevereiro de 1626.

Compositor de canções e alaudista do período renascentista, contemporâneo de William Shakespeare, hoje é considerado o maior compositor “Inglês” de canções e da música para alaúde ((Holman e O'Dete, 2002, p. 531-538). Muito pouco se sabe dos primeiros anos de Dowland. Educado em Oxford, em 1590 parte para Paris ao serviço do embaixador inglês na corte francesa, Sir Henry Cobhan e do seu sucessor Sir Edward Stafford, tornando-se católico.

Na época, o seu nome foi indicado para preencher uma vaga de alaudista na corte inglesa, tendo sido recusado, pensa-se por se ter convertido ao catolicismo e a rainha Elisabeth I ser protestante (Britannica Concise Encyclopedia, John Dowland).

Em 1592 toca para a Rainha e em 1594 viaja pela Europa, visitando as cortes de Brunswick, Kassel, Nuremberg e algumas cidades italianas, onde conheceu Marenzio (cantor e compositor italiano). Em 1597 regressa a Londres onde publica *The First Booke of Songs or Ayres*. Entre 1598-1603 e 1605-6 tornou-se alaudista da corte dinamarquesa. Em 1606 regressa novamente a Londres ficando ao serviço de Lord Walden, em 1612 ascendeu ao cargo de alaudista na corte de James I ((Holman e O'Dete, 2002, p. 531-538).

Dowland gozou de grande fama em vida, realizando muitas viagens e trabalhando em vários países europeus. A sua música influenciou todo o continente europeu pela criatividade das suas canções e pelo seu virtuosismo como alaudista.

As canções para alaúde de Dowland, a maioria na forma de danças populares, aludem à sociedade britânica, a amigos ou a ele próprio. Têm na generalidade um carácter melancólico e amargurado, como por exemplo, *Flow, my tears* (Corram, minhas lágrimas), *Weep you no more, sad fountains* (Não chorem mais, tristes fontes), *Sorrow, stay* (fica Tristeza), *If floods of tears could cleanse my follies past* (Se torrentes de lágrimas pudessem apagar as minhas loucuras passadas). Uma das mais trágicas é a canção *In darkness let me dwell* (Deixem-me viver na escuridão), com um refrão doloroso, *Down, down I fall, never to rise again* (Caio cada vez mais, para nunca me levantar) (quartetopaulista, 2012).

A sua obra inclui cerca de oitenta árias para acompanhar a alaúde, catorze salmos e canções espirituais, setenta fantasias para alaúde, pavanas, galhardas, gigas entre outras.

No Século XX, a sua música foi integrada no repertório dos “guitarristas clássicos.”

3.1.1.1. Fantasia P73 A Fancy - John Dowland

Apesar do prefácio do seu *First Book* (London, 1597), mencionar que publicaria "set forth the choisest of all my Lessons in print," e de incluir no prefácio de *Robert Dowland's anthology Varietie of Lute-Lessons* (London, 1610), que publicaria "greater Worke, touching the Art of Lute-playing," não publicou nenhuma das obras anunciadas (Holman e O'Dete, 2002, p. 531-538). Possivelmente se o tivesse feito teríamos mais informação sobre os seus *100-odd lute solos*, sobre a forma de tocar o alaúde e interpretar as suas obras.

Como sabemos, na época, a prática improvisatória sobre um determinado tema ou excerto musical era habitual e Dowland terá executado a sua música com alguns momentos ou secções improvisados, tornando-se por isso difícil definir um texto único (Holman e O'Dete, 2002, p. 531-538). Também contribui para a incerteza de um texto único a quantidade de variações que existem das peças populares, deste período musical.

Dowland provavelmente na sua juventude tocou com um alaúde de seis ordens de cordas, no entanto, a maior parte das suas obras e os seus primeiros três livros de canções exigem sete ordens. Pensa-se que, no fim da vida, terá utilizado um alaúde com nove ordens de cordas (Holman e O'Dete, 2002, p. 531-538).

Compôs setenta Fantasias, as quais tendem a ser mais contrapontísticas que a dos seus contemporâneos alaudistas ingleses. Contêm na generalidade mudanças de tempo proporcional e com frequência faz uso de um Cantus Firmus e passagens virtuosísticas (Holman e O'Dete, 2002, p. 531-538).

A *Fantasia P73, A Fancy* é provavelmente a primeira peça escrita para alaúde com utilização do efeito de trémolo.

A edição que foi trabalhada é uma publicação de Trinity College London (2003).

Só um pequeno excerto da obra *A Fancy* está escrito em Trémolo, especificamente na última secção. A maior parte dos guitarristas executa-a com a digitação *pami*. Este excerto tem a característica de apresentar a melodia no baixo, como se pode ver na figura 34.

Figura 34 - Excerto da peça *Fantasia P 73*

3.1.2. Francisco Tarrega (1852-1909)

Francisco Tarrega nasceu em Villareal, Castellón em 21 de novembro de 1852 e morreu em Barcelona em 15 de dezembro de 1909. Em criança estudou piano e guitarra com o professor Manuel González. Ao que parece o seu grande interesse pelo instrumento surgiu quando assistiu a um recital do guitarrista Julian Arcas, com quem começou a estudar a partir de 1862 (Wade, 2001, p. 96).

Em 1869, Francisco Tarrega acompanhado do seu patrão Don António Cánesa Mendayas, visitaram o luthier Antonio Torres em Sevilla para adquirir uma guitarra de concerto. Torres trouxe algumas guitarras de qualidade média para Tarrega experimentar, mas quando viu a sua performance no instrumento apresentou-lhe uma das suas guitarras de qualidade superior, instrumento que utilizou até 1889 (Wade, 2001, p. 96).

Na época, o instrumento detinha uma reduzida importância no panorama europeu, em grande parte pelo pouco volume que produzia. Com o desenvolvimento na construção de guitarras, imprimido pelo luthier António Torres e pelo desenvolvimento técnico que o instrumento conheceu através da nova *Escola Moderna para Guitarra*, imposta pelo grande compositor e concertista Francisco Tarrega, a guitarra iniciou uma importância crescente projetando o instrumento para as salas de concerto no século XX (Heck, 2002).

Em 1874 Tarrega, entrou no Real Conservatório de Madrid, para estudar piano, teoria e harmonia. Convidado pelos professores do conservatório a realizar um recital de guitarra e incentivado por muitos comentários positivos, decidiu canalizar toda a sua dedicação e estudo ao instrumento (Wade, 2001, p. 97). Desenvolveu muitos conceitos da técnica guitarrística, iniciada pelos *grandes clássicos* do instrumento, Ferdinando Carulli, Ferdinando Sor, Mauro Giuliani, Dionisio Aguado, Matteo Carcassi, Johann Mertz, Napoléon Coste (Wade, 2001, p. 97).

Francisco Tarrega influenciou o Séc. XX através das obras e estudos que compôs e de discípulos como Maria Rita Brondi e Emilio Pujol, tendo este último produzido uma das obras didáticas mais importantes na técnica moderna da guitarra *Escuela Razonada de la Guitarra* em IV livros, estruturada sob os princípios técnicos de Francisco Tarrega (Wade, 2001, p. 96-100).

Tarrega deixou obras que ainda hoje são interpretadas por muitos guitarristas em recital e que fascinam quem as ouve, como por exemplo, *Lágrima*, *Recuerdos de la Alhambra* e *Capricho Árabe*.

3.1.2.1. Fantasia Sobre Motivos de la Traviata, Francisco Tarrega

A peça *Fantasia Sobre Motivos de la Traviata* de Francisco Tarrega foi elaborada sobre temas da ópera *La Traviata* de Giuseppe Verdi (wikipedia, La Traviata). A *Fantasia* tem início com um motivo do prelúdio da ópera. O resto da obra é constituído por arranjos de três árias de Violetta Valéry, os quais apresentam técnicas diferentes para a guitarra. O arranjo da ária *Addio*

del Passato revela-nos uma breve passagem em Trémolo, o arranjo da *Ah fors' e Lui* surge em harmónicos, e o arranjo final do *Sempre Libera* revela secções em forma de escala, com características virtuosistas.

A peça apenas contém uma pequena secção em Trémolo. A digitação mais usual é *pami*. Constatamos que este excerto tem a melodia nas notas agudas ou seja no Trémolo.

The image displays three systems of musical notation for guitar. The first system shows a melodic line in treble clef with a key signature of one flat (B-flat). It features a triplet of eighth notes, followed by a sequence of eighth notes with various fingering numbers (1, 2, 3, 4). A first ending bracket is present, with a second ending marked '2.'. The second system is a tremolo section labeled 'CIII' with a dynamic marking of 'pp'. It consists of a series of chords with a tremolo effect over the melody, with fingering numbers (1, 3, 2) and a circled '3' indicating a triplet. The third system continues the tremolo with the word 'etc.' and shows a sequence of chords with a tremolo effect, with a dashed box indicating that the pattern continues.

Figura 35 - Tarrega, 1980, excerto da *Fantasia Sobre Motivos de la Traviata*.

3.1.3. Agustín Barrios Mangoré, *El Índio de América* (1885-1944)

Segundo John Williams:

Agustín Pío Barrios fue el más grande compositor de guitarra de todos los tiempos.

(Boettner, 2010)

Um dos compositores mais importantes na literatura para guitarra é, sem dúvida, o compositor e guitarrista paraguaio Agustín Barrios Mangoré. Deixou uma obra monumental, na qual se incluem algumas das peças mais bonitas e mais admiradas do repertório com Trémolo.

Agustín Barrios Mangoré nasceu a 5 de maio de 1885, na pequena cidade de San Juan Bautista no Distrito de Misiones, no Sul do Paraguai e morreu em 7 de agosto de 1944, em San Salvador.

O pai, Doroten Barrios, argentino, ocupou o cargo de vice-cônsul da Argentina no Distrito de Misiones; a mãe, Martina Ferreira, foi professora primária e amante da literatura e do teatro.

Agustín teria herdado o gosto pela poesia e literatura da sua mãe. Os pais, pessoas cultas que amavam as artes eram possuidores de uma biblioteca extensa. O casal teve sete filhos, o pai tocava guitarra conjuntamente com os filhos Pedro e Cornélio. Por vezes Agustín integrava a Orquestra Barrios, composta por pessoas da sua família. Inicialmente estudou num Colégio Jesuíta e usou a guitarra para estudar harmonia (infobiografias, *Agustín Barrios Mangoré*).

Considerado menino-prodígio, aos treze anos foi descoberto pelo que seria o seu primeiro professor formal, o guitarrista Gustavo Sosa Escalada, principal impulsionador do movimento guitarrístico no Paraguai, que o aconselhou a ingressar no Instituto Paraguai, uma escola particular que oferecia várias valências: música, pintura, literatura e drama. Em Assunção além de estudar com Sosa, teve aulas de teoria musical com Nicolino Pellegrini, compositor Italiano que chegou ao Paraguai em 1893. Simultaneamente estudou no ensino secundário no Colégio Nacional, onde se destaca em matemática, literatura e desenho. Como aluno atuou pela primeira vez no Teatro Nacional de Assunção. Em 1908 apresentou-se como solista no Teatro Granados, acompanhado pela Orquestra dirigida por Nicolino Pellegrini e tocando, em duo com Sosa Escala, os seus próprios arranjos e variações de canções nacionais.

Em 1910 saiu do Paraguai para realizar um recital em Corrientes, o que suscitou por parte do grande guitarrista Sila Godoy, em 1919, a seguinte consideração:

No ano de 1910 saiu pela 1ª vez do Paraguai. Dirige-se a Corrientes para dar alguns concertos, pensa regressar uma semana depois, mas o êxito e a sua vontade de conhecer novos horizontes, levam-no a percorrer várias vezes o Brasil, Uruguai, Argentina e Chile, assim foi que saiu por oito dias e regressou 12 anos depois.

(musicaparaguaya, *Agustin Barrios Mangoré*)

Em 1932 começa a chamar-se *Nitsuga Mangoré*, o Paganini das selvas do Paraguai. Nitsuga, Agustín escrito ao contrário e Mangoré, em memória a um lendário chefe Guarani que lutou contra a conquista espanhola.

Barrios, que amava a arte, terá dito um dia, *Una persona no puede ser un guitarrista sin haberse bañado en la fuente de la cultura* (monografias, agustin-barrios-mangore). Além de castelhano falava Guarani, língua nativa do Paraguai, lia inglês, francês e alemão e gostava de poesia, teologia e filosofia. Consta que era um grande improvisador e nalgumas peças improvisava com frequência, mesmo em concerto (Boettner, 2010).

Trabalhava constantemente de forma a superar-se diariamente como guitarrista e continuava a desenvolver a sua forma de composição. Os bens materiais não lhe interessavam (daí ter morrido pobre).

A sua vida de intérprete levou-o a viajar por grande parte da América latina. Entre 1934 e 1939 viajou para a Europa, por Espanha, Bélgica e Alemanha. Teve grande sucesso e a crítica compara-o a Segóvia como intérprete, como compositor e inovador a Chopin e a Paganini como virtuoso (Boettner, 2010).

Em 1936, regressa da Europa diretamente para a Venezuela, onde realiza mais de vinte concertos, com grande êxito. Depois viaja para a América Central, no México agudizam-se os seus problemas cardíacos. De regresso, em 1939 passa por San Salvador, onde recebe o convite do próprio Presidente da República, General Martinez, para permanecer na cidade até que recupere a sua saúde. Sensibilizado com o carinho e atenção dos admiradores, que com frequência diziam quando passava, *Ali vai o grande Mangoré*, decide ficar (Boettner, 2010). É nomeado professor de guitarra do Conservatório Nacional de Música de San Salvador. Aí vive com o respeito e a admiração de todos, de 1939 até à sua morte em 1944.

As características que mais se distinguem na música de Barrios são a complexidade técnica, a sensibilidade e a emotividade das suas obras.

O seu estilo composicional integra elementos da música tradicional sul-americana e da música “erudita” europeia, o que revela o seu profundo conhecimento sobre o melhor no mundo da música (Stover, 1992, 176).

O seu conhecimento ao nível harmónico e teórico e a sua criatividade permitem-lhe compor em diversos estilos: Barroco, Clássico, Romântico, Popular e Descritivo.

Algumas das suas obras, muitas vezes elaboradas em estilo imitativo, para além do carácter folclórico, integram um certo cariz religioso (Stover, 1992, 176-177); (Poleo, 2005, Agustin Barrios Mangoré).

Compôs estudos, valsas, mazurcas, tarantelas, romanzas, compôs ainda muitas obras baseadas em contos e danças de toda a América latina: choros, cueca, maxixe, milonga, pericone, tango, zamba e zapateador.

Barrios ao longo da vida foi influenciado por vários compositores e guitarristas. Ainda em criança, toma contacto com as obras e métodos de Aguado e Sor, que tecnicamente o desenvolvem bastante. Na sua viagem por grande parte da América do Sul, que começou no ano de 1910, descobre o mundo sonoro de J. Sebastian Bach a quem toma como referência e guia

para as suas composições, e que o leva a afirmar: *Como Bach nos eleva para o eterno!* (Stover, 1992, p. 210).

Também neste período descobre a música de Tarrega (em 1917). A abordagem técnica que as suas obras e estudos lhe proporcionam e a prática de transcrever obras de Bach dão-lhe um maior conhecimento da função harmónica-contrapontística e uma maior habilidade técnica e compositiva na guitarra. O domínio do contraponto adquirido através música de Bach está nitidamente presente em obras como: *La Catedral*, os *prelúdios opus 5 em dó menor e Nº1 em Sol menor*. A este período de influência Barroca pertencem ainda algumas das suas obras mais notáveis: *Allegro Sinfónico*, *Estudios y Preludios*, *Las Abejas*, *studio de Concierto*, *Vals No.3 y 4*, *Mazurca apassionata*, *Invocación a mi madre*, *Madrigal*, *Contemplación*, *Un Sueño en la Floresta*, *Confesión; romanza*, *Oración*, *Danza Paraguaya*, entre outras. Realiza também transcrições de Beethoven, Chopin e Schumann (Stover, 1992, p. 51).

Barrios nunca explorou as novas correntes da politonalidade e da atonalidade, contrastando, ao nível da composição, com um compositor seu contemporâneo, que também escreveu bastantes obras para guitarra e que baseou quase toda a sua produção musical explorando esses novos caminhos, Heitor Villa-lobos.

3.1.3.1. Discografia e Gravações de Agustin Barrios

Segundo assegurou Luís Szaran no seu *Diccionario de la Música en el Paraguay*, Barrios foi o primeiro guitarrista clássico a efetuar gravações comerciais, realizadas em 78 r.p.m (Stover, 1992, 219). Assim, muitas das suas obras só sobrevivem graças a estas gravações, que ainda são em número considerável.

As suas primeiras gravações datam de 1909. Em 1913 grava em Montevideo para a Atlanta e entre 1922 e 29 grava com o selo da Odeon, hoje EMI, de Buenos Aires, o qual incluiu obras como *Dança Paraguaya*, *Catedral*, um *minuet* de Beethoven, *Capricho Árabe* de Francisco Tarrega, entre outras.

Conhecem-se trinta e cinco gravações comerciais em 78 r.p.m., contendo um total de cinquenta e sete títulos.

As gravações que deixou eram realizadas, como era prática corrente na época, (até pelas condições técnicas) em "one Take" (de uma só vez).

A sua discografia divide-se em dois períodos (Stover, 1992, p. 219), o primeiro em 1914 em Buenos Aires para a Atlanta/artigas Label, o segundo foi realizado num período de oito anos (1921-29) para a Odeon Label em Buenos Aires. Barrios gravou ainda em 1943 em San Salvador, dois discos, numa gravação caseira realizada num teatro local, gravações que, segundo Stover:

...representam um inestimável legado e de muitas maneiras são talvez o mais valioso recurso para perceber a sua música e estilo enquanto apreciamos o seu virtuosismo (Stover, 1992, p. 219).

Destacamos as gravações de *Diana Guarani* que já na altura era uma obra lendária, e *Sueño de la Muñequita*, em que no final se pode ouvir Barrios dedicar a obra a Fiorela Masi. Ainda hoje continuam a encontrar-se gravações perdidas.



Figura 36 - Disco gravado por Barrios



Figura 37- Disco gravado por Barrios



Figura 38 - Disco gravado por Barrios

Durante cerca de trinta anos a sua música foi negligenciada, apesar de alguns registos. Laurindo Almeida (1917-1995), guitarrista brasileiro e Alirio Diaz, guitarrista venezuelano nascido em 1923, gravam algumas peças, mas o grande público ignorava a extensão da sua produção musical.

A pouco e pouco foi sendo dado a conhecer, assim, em 1975 John Williams deu um recital no Wigmore Hall, em Londres e na segunda parte interpretou obras de Barrios. Em 1976, foi realizado um filme sobre o guitarrista paraguaio, a que se seguiram algumas publicações das suas obras.

Atualmente a música de Barrios é tocada pelos grandes intérpretes de guitarra clássica, tendo muitos gravado CD's exclusivamente com obras deste grande músico.

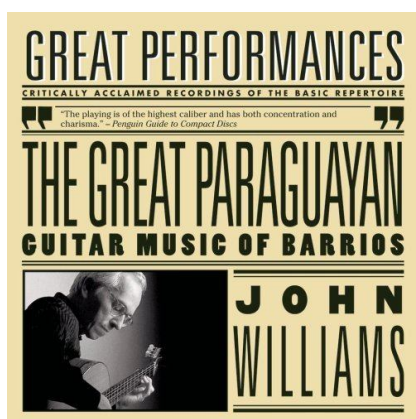


Figura 39 - Cd John Williams

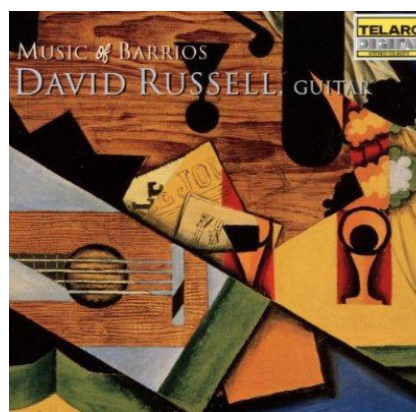


Figura 40 - Cd David Russel

Cd's de grandes guitarristas exclusivamente com obras de Barrios

Um dos tipos de composição mais delicados e mais bonitos são os Trémos, os quais podemos encontrar em peças como *Un Sueno en la Floresta* e *Una Limosnita por el Amor de Dios*.

3.1.3.2. El Ultimo Trémolo (Una Limosnita por el Amor de Dios)

“Es una composición maravillosa nascida del génio de Agustín Barrios Mangoré, El Indio de América.”

Jesús Benites (1977)

El Ultimo Trémolo - Una Limosnita por el Amor de Dios foi a última obra que compôs e foi inspirada numa situação verídica. Barrios viveu os últimos anos da sua vida em San Salvador, rodeado dos seus amigos e alunos e, com frequência, enquanto estudava ou dava aulas, passava uma senhora idosa que pedia uma esmola. Certo dia enquanto dava aulas a José Morales, ouviram-se algumas batidas na porta e uma voz disse *Una Limosnita por el Amor de Dios*, Mangoré dirigiu-se à porta e deu algumas moedas à senhora. Quando terminou as aulas, as batidas na porta inspiraram Barrios e nasceu uma das obras mais bonitas que compôs (Benites, 1977). Isto aconteceu a 2 de julho de 1944, cerca de um mês antes da sua morte, em 7 de agosto.

As batidas na porta surgem no início da peça, regressando depois com frequência ao longo da obra. São representadas por notas oitavadas. Surgem de forma contrapontística no Trémolo, o qual fará a melodia principal. O intérprete aqui deve dar às notas um caráter persistente.

Segundo Jesus Benites:

En los dos primeros compases de esta obra, Mangoré evoca el sonido de su puerta tocada por la ancianita, luego sigue una bella melodía suplicante, como una plegaria llena de tranquilidad espiritual, y a través de toda su obra persiste el tema inicial de los golpes a su puerta (1977).

Os dois primeiros compassos representam as batidas na porta os quais dão o motivo à obra, surgindo como um ostinato que se vai repetir durante a peça. No terceiro compasso aparece uma nova melodia em Trémolo, passando a melodia dos dois compassos iniciais a realizar um acompanhamento à melodia principal (figura 41). Este acompanhamento é realizado com o polegar, sendo o Trémolo realizado pelos dedos *ami*. A realização do Trémolo ao nível da digitação da mão direita mantém-se durante toda a obra.

El Ultimo Trémolo
(Una Limosnita por Amor de Dios)
過ぎ去りしトレモロ

Revisión de:
Jesús Benites R.

Agustín Barrios Mangoré

Andantino

Figura 41 - Compassos iniciais da Obra *El ultimo Tremol (una Limosnita por amor de dios)*

Como homenagem ao grande Barrios, Jesús Benites na sua revisão da obra de Barrios, colocou nesta obra o título de *El Ultimo Trémolo* e como subtítulo o nome original *Una Limosnita por Amor de Dios* (Benites, 1977).

3.1.3.3. Un Sueño en la Floresta

Sueño en la Floresta foi escrita no ano de 1918 (Stover, 1992, p. 200), mas inicialmente Barrios tinha-a intitulado de *Souvenir D'un Rêve* (lembrança de um sonho), mais tarde Barrios alterou-lhe o nome. Pode-se dizer de forma consensual que esta é uma obra-prima no repertório da guitarra clássica.

Sueño en la Floresta é uma obra notável, quer ao nível da condução melódica, por vezes alternando entre o baixo e a linha melódica principal, por vezes funcionando como melodia e contramelodia ou pergunta-resposta, quer pelo movimento complexo de vozes internas. A utilização temática e a sua riqueza harmónica, com utilização de belas, sensíveis e inteligentes modulações, são esplêndidas.

Barrios, para dar maior variedade às peças escritas com este tipo de composição (Trémolo), intercala secções sem Trémolo, o que aumenta a grandiosidade das mesmas.

Como se pode observar, o início da obra não está escrito em Trémolo (figura 42).

Un Sueño en la Floresta
森に夢みる

Revisión de:
Jesús Benites R.

Agustín Barrios Mangoré

5ª en SOL
6ª en RE

Figura 42 - Início da obra *Un Sueño en la Floresta*

No compasso 23, tem início a primeira secção em Trémolo da peça. A melodia surge nas notas agudas em Trémolo *ami*, sendo acompanhada em harpejo.

No compasso 25 pode-se observar que o baixo (polegar) realiza uma contramelodia (figura 43).

Compasso 21

Compasso 25

Figura 43 - Excerto do início do Trémolo na obra *Un Sueño en la Floresta*

No compasso 64 inicia-se uma nova secção sem utilização da técnica em estudo (figura 44).

Compasso 63

Figura 44 - Excerto da peça *Un Sueño en la Floresta*

No compasso 96, na segunda secção em Trémolo da obra, surge um dos muitos excertos extremamente bonitos e ricos quer a nível melódico quer harmónico. Nesta secção a melodia surge nas notas graves, no baixo, surgindo uma melodia no Trémolo (notas agudas) em contraponto com a melodia principal (figura 45).

Compasso 95

Figura 45 - Excerto da peça *Un Sueño en la Floresta*. A melodia surge no baixo

Para a gravação desta obra Barrios utilizou uma guitarra de 20 trastes para poder dar a nota dó, pois na época o usual eram guitarras com 19 trastes.

3.1.4. Heitor Villa-lobos (1887-1959)

Heitor Villa-lobos nasceu no Rio de Janeiro em 1887 e morreu no Rio de Janeiro em 1959.

Inicia os estudos musicais com seu pai, funcionário público e melômano. Aos 12 anos, órfão de pai, toca violoncelo em bares, teatros e bailes. Simultaneamente interessa-se pela música popular brasileira, desenvolvendo o estudo do violão (guitarra clássica). Os seus estudos são realizados de forma irregular. Aperfeiçoa a técnica do violoncelo com Breno Niedemberg e frequenta aulas de harmonia de Frederico Nascimento, no Instituto Nacional de Música do Rio de Janeiro. Entre 1905 e 1912, realiza várias viagens pelo norte e nordeste do país, impressionando-se com os instrumentos musicais e com as cantigas de roda. Desta experiência marcante, realizou *O Guia Prático*, uma coletânea de canções folclóricas, destinadas à educação musical nas escolas (Béhague, 2002, p. 614).

Compõe em todos os géneros: música sacra, música teatral, música solística, música sinfónica, estuda também obras dos grandes compositores (Béhague, 2002, p. 613-621).

Em 1913 casa com a pianista Lucília Guimarães. Ao longo das décadas de 1910 e 20, Lucília Guimarães estreia algumas das suas obras em público, tendo um papel significativo nos primeiros concertos da sua música em 1915 e durante a *Semana de Arte Moderna*, em 1922. O primeiro concerto das suas obras em 1915 obteve bastantes reações negativas, por parte do público e da crítica, sendo Villa-lobos acusado de usurpar a tradição (Béhague, 2002, p. 614).

Ao nível da composição, o seu período 1912-17 foi muito intenso e revelou o desenvolvimento da sua maturidade.

Em 1917 compõe cerca de 100 obras, incluindo a primeira para guitarra, *Suite Popular Brasileira* (Béhague, 2002, p. 614)

Entre 1917 e 1919 realizaram-se concertos com as suas obras orquestrais, tendo recebido novamente bastantes críticas desfavoráveis. No entanto, dado o carácter vanguardista das obras referidas foi convidado para participar na *Semana de Arte Moderna*.

Villa-lobos assimilou alguma técnica harmónica e orquestral impressionista. A sua amizade com Darius Milhaud, que viveu no Rio de Janeiro entre 1917-18 e com Arthur Rubinstein que conheceu em 1918, ter-lhe-á proporcionado conhecer a música francesa e a obra de Igor Stravinsky. Nos anos seguintes Artur Rubinstein promove Villa-lobos e a sua música pelo mundo (Béhague, 2002, p. 614). Para Villa-lobos a estética moderna tinha que criar uma rutura com a música tonal romântica e renovar a música brasileira, criando uma nova estética musical.

Em 1923 viaja para a Europa, financiado por amigos, com o apoio do pianista Arthur Rubinstein. Percorre várias cidades e instala-se em Paris onde as suas obras obtêm sucesso.

A ida para Paris tem o objetivo de promover a sua obra musical. Nos anos de 1924, 1927 e 1930, realiza concertos nos quais apresenta as suas grandes obras, obtendo bastante sucesso e ganhando o apoio e o reconhecimento de figuras como: Rubinstein, Ravel, Stravinsky, Prokofiev, entre outros. As suas obras começam a ser publicadas por Max Eschig (Sadie, 2002, p. 615).

Em 1930 regressa à América do Sul para realizar alguns concertos no Brasil e na Argentina. Em 1931, sob a presidência de Getúlio Vargas, assume o cargo de Superintendente de Educação Musical e Artística para o Rio. O programa de Villa-lobos inclui não apenas a Educação Musical no

ensino primário e escolas técnicas, mas também o ensino da música ao nível das massas populares, através da música coral ou orfeónica e do canto da música brasileira. Este programa permitiu em 1935 juntar cerca de 30 000 vozes e 1000 bandas musicais e em 1940 e 1943 cerca de 40 000 cantores (Béhague, 2002, p. 615). Este projeto pretendia promover para além da prática musical, o espírito nacionalista.

Em 1936 aquando da sua participação no *Congresso de Educação Musical* em Praga, dirigiu várias das suas obras para a Estação de Rádio de Berlim (Béhague, 2002, p. 615).

Em 1942 o governo criou o Conservatório Nacional de Canto Orfeónico, sendo Villa-Lobos nomeado seu diretor. A sua última década da sua vida foi marcada pelo declínio da sua saúde, no entanto permaneceu bastante ativo, tendo em 1949 realizado uma tournée pela Europa, USA e Japão. Os concertos em Paris, nos anos de 1951 e 1955, foram muitos bem recebidos. Na véspera do seu 70º aniversário, o editorial do jornal *The New York Times* (4 de março de 1957), elogiou o seu distinto serviço, também no Brasil, o ano de 1957 foi declarado pelo Ministério da Educação e Cultura, *Ano Villa-Lobos* (Béhague, 2002, p. 615).

A sua música engloba a cultura tradicional brasileira e uma modernidade estilística, característica da música europeia da época, baseada nas correntes da politonalidade e da atonalidade (Béhague, 2002, p. 613-621).

As suas peças e estudos para guitarra integram a mais importante literatura para o instrumento, das quais se destacam: *Choros n.º 1* (1920); *Suite popular brasileira* (1928); *Doze estudos* (1929); *Cinco prelúdios* (1940); *Concerto para guitarra e orquestra* (1951).

3.1.4.1. Estudo nº 11

O estudo nº 11 insere-se nos 12 estudos para guitarra de Villa-Lobos. São das primeiras obras de características modernas para guitarra, antecedidas apenas pela obra *Homenaje pour le Tombeau de Debussy* de Manuel de Falla (1920). Compostos entre 1924-1929, foram dedicados ao guitarrista espanhol Andrés Segóvia e surgiram de um encontro entre ambos em Paris, algum tempo antes (Meirinhos, 1997, p. 16-17).

Pensados para desenvolver várias técnicas da guitarra, ainda hoje integram o repertório mais relevante do instrumento, sendo tocados quer por estudantes quer por concertistas.

O Trémolo neste estudo é apresentado de forma menos usual, está escrito como um harpejo (p i m a m i) em diferentes cordas; 5 e 6 simultaneamente com o polegar, seguindo-se as 3,2,1,2,3 (cordas), como observamos no excerto da figura 46.

Compasso 48

Handwritten musical score for Figure 46. The top staff is marked "Poco Meno" and "rall" with a circled "D" above it. The bottom staff has dynamic markings "mf", "sfz", and "mf". The music features a tremolo effect with repeated notes and chords. Above the top staff, there are circled letters: (D), (G), (B), (B), (E). Below the top staff, there is a circled "D" and the text "bien rythme".

Figura 46 - Excerto do estudo nº 11 de H. Villa Lobos

A melodia da secção com início no compasso 48, é apresentada com efeito de Trémolo, realizado com um harpejo *pimami* não apenas pela repetição de notas, mas também por diferentes notas no mesmo harpejo (figura 47). De salientar que neste tipo de trémolo é bastante difícil manter homogêneo o timbre das diversas notas.

Handwritten musical score for Figure 47. The top staff has dynamic markings "sfz", "mf", and "sfz". The bottom staff has dynamic markings "sfz", "sfz", "sfz", and "mf". The music features a tremolo effect with repeated notes and chords.

Figura 47 - Excerto do estudo nº 11 de H. Villa Lobos

3.2. Recolha de Informação - Inquérito por Questionário

Após ponderação sobre a forma de recolha de informação, inquérito por entrevista ou inquérito por questionário, optámos por realizar um inquérito por questionário, devido à dificuldade de reunirmos com os professores que pretendíamos contactar e por considerarmos que o nível de envolvimento, concentração e reflexão era maior no questionário que no caso da entrevista, em que o inquirido não tem que projetar a sua resposta por escrito. Também porque no caso da entrevista, por norma, o entrevistado responde às questões, *na hora*, sem consulta de documentação ou bibliografia, o que normalmente não acontece no inquérito por questionário, em que o inquirido com frequência consulta documentação e fundamenta melhor a sua resposta (Carmo, 2008).

O inquérito por questionário tem a condicionante do entrevistador e inquirido não interagirem em situação presencial, o que exige por parte de quem elabora o questionário, uma reflexão e uma análise da situação muito profunda e um cuidado extra na elaboração das questões, porque no momento da inquirição não há hipótese de esclarecer dúvidas. Por este facto e com o objetivo de realizarmos um bom questionário, consultámos diversa documentação da qual destacamos, *Metodologia da Investigação Guia para auto-aprendizagem* (Carmo, 2008).

Na elaboração dos Questionários procurámos obedecer a alguns critérios que considerámos fundamentais e dos quais destacamos: clareza na formulação; coerência na estruturação do questionário e elaboração das questões; princípio da neutralidade, não induzir a uma resposta, a juízo de valores, preconceitos, mas sim a uma independência da resposta.

3.2.1. A Estratégia de Recolha de Dados

A ideia de realizar um inquérito sobre o tema em estudo, segundo a nossa perspetiva, a profissionais com mérito reconhecido, pretende valorizar o presente trabalho e ouvir as pessoas que promovem o saber neste domínio. Pensámos em realizar o convite a professores de níveis etários diferentes, para perceber se a abordagem ao Tema era idêntica ou não. Considerámos também importante que um fosse professor do Ensino Básico e Secundário e o outro do Ensino Superior. De salientar que o professor A leciona em Portugal no Ensino Superior, e que, o professor B leciona em França no Ensino Básico e Secundário.

Para tal convidámos o Professor A e o Professor B, os quais amavelmente aceitaram e aos quais estamos bastante gratos. Foi também solicitada autorização aos inquiridos para a divulgação dos referidos Inquéritos, a qual foi concedida.

A realização do Inquérito por Questionário aos docentes A e B, dois professores e concertistas de prestígio internacional (no nosso entender, uma vantagem por desempenharem ambos as funções de Professor e Concertista), prende-se com a pretensão de auscultar através da sua experiência, quais as metodologias, estudos e processos mais adequados ao desenvolvimento do estudo do Trémolo.

À exceção da secção da identificação do sujeito, a totalidade do questionário é constituído por “questões abertas”, permitindo aos inquiridos responder de forma livre. Este tipo de questões tem a vantagem de estimular o pensamento livre e criativo, facultar respostas mais diversificadas (o que possibilita maior recolha de informação), o inquirido concentra-se mais sobre a resposta e as respostas são mais fiéis à sua opinião, surgem respostas mais originais. Têm também as desvantagens de exigir mais tempo para as respostas, apresentar dificuldade no tratamento da informação, possível distorção da mesma e uma análise mais subjetiva dos dados, dificuldade em organizar e categorizar as respostas. Para minimizar os riscos de uma má interpretação dos objetivos do Inquérito e para maior compreensão do que pretendíamos, realizámos uma explicação verbal aos inquiridos (Amaro, 2009).

Apesar de algumas condicionantes que a utilização de questões abertas nos levanta num *Inquérito por Questionário*, decidimos elaborar este tipo recolha de informação, dada a natureza do objeto de estudo. Não considerámos as questões semiabertas ou fechadas as mais adequadas porque não estimulam a variedade e originalidade da resposta, não exigem ao inquirido muita concentração e levantam dificuldades ao inquirido na resposta (Carmo, 2008).

3.2.2. Questionário

Neste ponto apresentamos o Inquérito por Questionário, que foi entregue aos Professores que conosco colaboraram.

Na elaboração do questionário dividimo-lo em cinco categorias: A - Caracterização pessoal do sujeito; B - Estudo do Trémolo; C - Técnica; D - Interpretação; E - Sugestões. Para cada categoria foram elaboradas várias questões.

Questionário 1

Blocos/Objetivos	Questões
A. Caracterização pessoal do sujeito	<ul style="list-style-type: none"> • 1. Nome • 2. Idade • 3. Habilitação • 4. Onde fez a formação final (Instituições e professores com quem estudou). • 5. Há quantos anos leciona • 6. Em que Instituição leciona • 7. Situação profissional
B. Estudo do Trémolo	<ul style="list-style-type: none"> • 1. Como iniciar o estudo do Trémolo? • 2. Quais os primeiros estudos a realizar? • 3. Quais as digitações? • 4. Com que andamento iniciar? • 5. Considera importante realizar um conjunto de estudos ou exercícios progressivos, para desenvolver um domínio efetivo do Trémolo? Quais? • 6. Quais os métodos ou estudos que considera mais relevantes?

C. Técnica	<ul style="list-style-type: none">• 1. Que “cuidados” técnicos o aluno/guitarrista deve ter ao interpretar uma obra com Trémolo? • 2. Considera importante ter alguns cuidados especiais com as unhas, para a realização de um Trémolo eficaz?
D. Interpretação	<ul style="list-style-type: none">• 1. Como abordar uma peça em Trémolo ao nível da interpretação? • 2. Que relação criar entre a melodia e o acompanhamento ao nível dos planos sonoros?
E. Sugestões	<ul style="list-style-type: none">• 1. Quer fazer uma proposta de trabalho que inclua estudos progressivos e métodos de trabalho, que possam ajudar os alunos/guitarristas a desenvolver esta técnica tão delicada?

Tabela 1 - Inquérito por Questionário

3.2.3. Apresentação, Análise e Interpretação dos Dados Recolhidos aos Inquiridos.

3.2.3.1. Secção A - Caracterização Pessoal do Sujeito

Ao analisarmos o Inquérito realizado ao inquirido A, verificamos que tem 32 anos de idade, leciona há 8 anos, iniciou os seus estudos em Portugal com José Horta e José Mesquita Lopes no Orfeão de Leiria, estudou com Alberto Ponce na École Normale de Musique de Paris e concluiu o Doutoramento na Universidade de Aveiro, instituição onde atualmente leciona como Professor Auxiliar Convidado.

Como Concertista enumeramos alguns dos prémios mais elucidativos da sua carreira:

- 1º Prémio - Concurso Fernando Sor, Roma (2006)
- 1º Prémio - Prémio Jovens Músicos
- 1º Prémio - Concurso Juventude Musical Portuguesa
- 1º Prémio - Concurso Ars Nova, Santo Tirso
- 1º Prémio Carpe Diem, Alcobaça
- 2º Prémio - Fernando Sor - Roma
- 2º Prémio e Prémio Morelato- Concurso Gaetano Zinetti - Verona
- 2º Prémio e Prémio Lopes-Graça - Concurso Guitarmania
- Prémio Especial do Júri - Concurso Masters de la Guitare - Paris

O inquirido B, tem 50 anos de idade, leciona há 25 e iniciou os estudos em Portugal com o Professor Arlindo Marques no Conservatório Regional de Tomar. Continuou os seus Estudos Superiores de Guitarra em Paris sob a orientação do Professor Betho Davezac, onde obteve o 1º Prémio da Cidade de Paris, bem como a Medalha de Ouro no Conservatório de Meudon.

Atualmente leciona no Conservatoire à Rayonnement Intercommunal Les Portes de l'Essonne (Juvisy-sur-Orge e Athis-Mons), Paris.

Interessado em divulgar a música contemporânea, foi membro fundador do grupo "Harmonique 12", através do qual apresentou em estreia mundial, várias obras para octeto de guitarras de D. Visser, P. Challulau, E. Rolin, C. Zulian, P. Demier, L. Bicalho, F. Vercken, G. Gioanola, J.-L. Petit, A. Brochot, entre outros, com este grupo apresentou-se nos mais prestigiosos palcos em França, Alemanha e Portugal. Com a violoncelista Sylvie Duvivier, constituiu o "Duo Horizons" considerado como uma das melhores formações deste género em França. É diretor artístico do Festival Internacional Guitar' Essonne, Paris.

3.2.3.2. Secção B - Estudo do Trémolo

Questão 1. Como iniciar o estudo do Trémolo?

O Professor A salienta a importância de realizar estudos em cordas soltas, com uma evolução gradual de velocidade, a junção da mão esquerda perturba a correta realização e concentração desta técnica tão específica.

O Professor B propõe a realização de um trabalho preliminar em cordas soltas, segundo um esquema que elaborou e que passamos a apresentar.

___pami___	___ami___	___pami___	___ami___
_____	__p_____	_____	_____
_____	_____	_____	__p_____
_____	_____	_____	_____
_____	_____	_____	_____
_____	_____	_____	_____

(Realizar até à 6 corda)

Tabela 1 - Exercícios em cordas soltas para a mão direita

Este estudo sugere-nos, que numa fase seguinte, realizemos o Trémolo *ami* na segunda corda, com o objetivo de comprimir a amplitude dos movimentos realizados pela mão direita e com isso promover a precisão e o controlo dos movimentos.

De salientar que ambos reforçam a importância de trabalhar em cordas soltas.

Questão 2. Quais os primeiros estudos a realizar?

Para o professor A, as obras didáticas de Pujol, Tennant, Iznaola, apresentam soluções pedagógico-musicais para esta técnica. Refere que em consonância com a técnica e ambição do aluno poderemos considerar as obras de Sainz de la Maza, Barrios e Tarrega.

Para o Professor B, os livros da *Escuela Razonada de la Guitarra* de Emilio Pujol, propõe uma série de estudos que, seguidos com rigor, são uma base de progresso, no longo caminho que leva ao domínio do Trémolo.

Propõe também os estudos op.35, nº7 de M. Carcassi, "Feste Lariane" de L. Mozzani, ou outros similares para introdução ao Trémolo. Ver igualmente os estudos propostos por J. Sagreras no seu método de guitarra.

Questão 3. Quais as digitações?

Em resposta à questão 3, o professor A, refere que utiliza exclusivamente a digitação *pami*, reconhecendo que há guitarristas que obtém bons resultados com a digitação *pima*.

O professor B considera que é benéfico estudar o Trémolo com várias digitações, as quais passamos a apresentar:

- 3 dedos: *pmi, pim, pai, pia, pam, pma*

- 4 dedos: *pami, pima, piam, paim, pmia, pmai*

Salienta que o guitarrista deve dar a maior atenção possível à regularidade e à igualdade dos ataques de cada dedo da mão direita.

Questão 4. Com que andamento iniciar?

Para o professor A, o estudo do Trémolo deve-se iniciar o mais lento possível. Propõe que o estudo que apresenta na questão seguinte inicie a 40 bpm (batimentos por minuto) e evolua lentamente até um andamento de estudo de cerca de 180 bpm.

Para o professor B, o aluno deve iniciar com um andamento em que se sinta confortável, sem crispções, que lhe permita tocar de forma regular os estudos propostos pelo professor. Segue-se uma fase de trabalho com o metrónomo, com o objetivo de aperfeiçoar a regularidade dos ataques e o trabalho de dinâmica (forte, piano, crescendo, diminuendo).

Na fase seguinte o aluno deve procurar aumentar progressivamente o andamento do metrónomo.

Questão 5. Considera importante realizar um conjunto de estudos ou exercícios progressivos, para desenvolver um domínio efetivo do Trémolo? Quais?

O professor A recomenda um exercício que consiste na independência de acentos. Assim, cada letra maiúscula representará um acento nesse dedo.

Executar 4 vezes o polegar na segunda corda, 4 vezes na terceira e assim sucessivamente até à sexta em todos os exercícios, de forma a trabalhar o afastamento progressivo do polegar.

Exerc. 1 - *Ipam Ipam*

Exerc. 2 - *Mipa Mipa*

Exerc. 3 - *Amip Amip*

Exerc. 4 - *Mlpa Mlpa*

Exerc. 5 - *ipAm ipAm*

Exerc. 6 - *Amlp Amlp*

Exerc. 7 - *AMip AMip*

Exerc. 8 - *AMlp AMlp*

Iniciar os exercícios o mais lento possível (40 bpm) e aumentar gradualmente a velocidade (de 2 em 2 bpm)

A acentuação do polegar não está presente nos exercícios, porque devido ao seu peso natural, dever-se-á contrariar a sua tendência em acentuar.

O professor B não respondeu a esta questão, considerando que tinha englobado a resposta noutras questões.

Questão 6. Quais os métodos ou estudos que considera mais relevantes?

O professor A considera os exercícios apresentados na questão 5 bastante eficazes, tal como os que constam nas obras de Scott Tennant e Emilio Pujol.

O professor B não respondeu a esta questão, considerando que tinha englobado a resposta noutras questões.

3.2.3.3. Secção C - Técnica

Questão 1. Que “cuidados” técnicos o aluno/guitarrista deve ter ao interpretar uma obra com Trémolo?

O professor A salienta a importância do equilíbrio dos diversos planos sonoros, melodia e acompanhamento e da necessidade de definir pontos de descontração durante a execução da obra.

O professor B refere como principais aspetos, a regularidade, a homogeneidade sonora, a dinâmica e a velocidade. Salienta também a importância a dar aos diferentes planos sonoros, melodia, acompanhamento e baixo.

Questão 2 - Considera importante ter cuidados especiais com as unhas, para a realização de um Trémolo eficaz?

O professor A considera que o Trémolo é um bom indicador da dimensão correta das unhas para a globalidade da técnica guitarrística, porque recorre uniformemente aos dedos da mão direita, logo às unhas.

Para o professor B, o cuidado a ter com as unhas deve ter a mesma importância para esta ou qualquer outra técnica, visto serem o vetor do som. Refere ainda que apesar do professor

poder dar algumas indicações sobre as unhas, este deve ser um processo individual tendo em conta a morfologia, posição e ângulo de ataque de cada aluno.

3.2.3.4. Secção D - Interpretação

- **Questão 1**- Como abordar uma peça em Trémolo ao nível da interpretação?

O professor A propõe a separação das vozes e simplificação da melodia, quando esta se encontra no Trémolo, tocar apenas uma nota para maior assimilação do percurso melódico.

O professor B salienta a importância de numa primeira fase, o aluno compreender a estrutura formal da peça: melodia acompanhamento e baixo. Numa segunda fase, a análise da estrutura harmónica e do fraseamento melódico será fundamental na construção de uma “interpretação coerente”.

Questão 2 - Que relação criar entre a melodia e o acompanhamento ao nível dos planos sonoros?

Para o professor A, depende exclusivamente do texto musical: obras como *Campanas del Alba* de Sainz de la Maza, que na primeira parte têm a melodia na parte inferior são executadas com um peso extra no polegar mas, obras como *Rêverie* de Regondi, necessitam de uma valorização do plano superior, onde se encontra a melodia.

O professor B não respondeu a esta questão, considerando que tinha englobado a resposta noutras questões.

3.2.3.5. Secção E - Sugestões

O professor A refere que o exercício apresentado anteriormente permite obter com celeridade bons resultados.

O professor B propõe alguns estudos e peças as quais passamos a apresentar:

Recuerdos de la Alhambra e *Sueño* de Francisco Tárrega

Una Limosnita por Amor de Dios e *Sueño en la Floresta* de Agustin Barrios

Campanas del Alba de Sainz de la Maza

Invocação e dança de Joaquín Rodrigo

Tres Piezas antiguas de G. Santorsola

3.2.3.6. Análise dos Resultados

Ao analisarmos os resultados concluímos que, para os inquiridos, é extremamente importante a realização de exercícios e estudos em cordas soltas, pois a junção da mão esquerda, perturba a realização do Trémolo e prejudica a concentração/atenção na mão direita. Como podemos observar, ambos os professores apresentam propostas de exercícios em cordas soltas e propõem algumas soluções pedagógico-musicais para o desenvolvimento do Trémolo, indicando alguns métodos de guitarra, como por exemplo, *Escuela Razonada de Guitarra* de Emilio Pujol (1971) e *Kitharologus* de Iznola (1997). Propõem ainda algumas peças com Trémolo, de Tarrega, Bárrios, entre outros.

Ao analisar os inquiridos constatamos que os inquiridos sugerem o estudo de exercícios com diversas digitações, os quais têm o objetivo de promover a regularidade e a igualdade dos ataques às cordas, de cada dedo da mão direita. Referem também a importância de iniciar o estudo muito lento, num tempo em que o aluno se sinta confortável e sem críspações, e evolua gradualmente e lentamente, com a utilização do metrónomo, até um andamento rápido, sempre sem forçar a realização do exercício. É fundamental controlar a execução do Trémolo em diferentes dinâmicas, forte, piano, crescendo e diminuendo.

Outra questão essencial consiste na independência dos acantos. Este tipo de exercícios, promove o controlo do ataque às cordas, permitindo individualizar cada dedo que realiza o Trémolo e com isto ter maior controlo sobre a força, o timbre e a velocidade de cada dedo.

Outras questões não menos importantes que foram levantadas são: a importância do equilíbrio/diferenciação dos diversos planos sonoros, melodia, acompanhamento e baixo; a homogeneidade sonora; o controlo da dinâmica; a velocidade de execução; e a necessidade de definir pontos de descontração durante a execução do Trémolo.

Para os inquiridos, o Trémolo é um bom indicador da dimensão das unhas para a técnica em geral, porque recorre de forma uniforme a estas. Consideram ainda importante que os alunos compreendam a estrutura formal da peça, a estrutura harmónica e o fraseamento melódico, para realizarem uma boa interpretação. Pode-se também recorrer à simplificação da melodia, reduzindo as notas do Trémolo a uma nota só, para melhor compreensão da frase melódica.

4. Proposta de Exercícios para um Efetivo Desenvolvimento do Trémolo.

Nesta dissertação não quisemos deixar de incluir um capítulo com algumas propostas de trabalho, as quais pretendem ser mais um instrumento de estudo, o qual no nosso entender, poderá contribuir para o desenvolvimento do Trémolo e da técnica em geral dos alunos de guitarra.

Alguns dos exercícios apresentados surgem por vezes em alguns manuais didáticos, outros foram pensados por nós, não havendo a preocupação de os apresentar por grau de dificuldade. Propomos que o estudo do Trémolo se inicie com diversas digitações da mão direita, em duas cordas diferentes. Esta diversidade de digitações promove a precisão e o controlo de movimentos, o que desenvolve o Trémolo e o trillo em duas cordas.

Os exercícios apresentados desenvolvem a coordenação motora, um controlo efetivo dos movimentos da mão direita, a independência, a economia de esforço e a destreza, beneficiando a técnica em geral. Devem ser realizados com uniformidade tímbrica e rítmica e precisão no ataque. É fundamental iniciar o seu estudo muito lento e com metrónomo, aumentando de forma muito gradual o andamento. É também importante ter controlo nos diferentes exercícios, em dinâmicas diversas: fortíssimo, pianíssimo, crescendo, diminuendo...

Na organização dos exercícios criámos quatro categorias:

1ª - Exercícios a realizar em cordas separadas. Inicialmente em cordas soltas, depois numa progressão harmónica;

2ª - Movimento cromático. Realização da escala cromática apenas numa corda;

3ª - Exercícios tendo por base a escala de Dó maior;

4ª - Exercícios em cordas soltas para maior concentração/atenção na mão que realiza o Trémolo.

Exercício 4

19

m i a m a p Etc

Figura 51 - Exercícios introdutórios ao estudo do Trémolo e do Trillo

Exercício 5

24

p a i m p Etc

Figura 52 - Exercícios introdutórios ao estudo do Trémolo e do Trillo

Os Exercícios 1 a 5 devem ser realizados também com as sequências harmônicas apresentadas nas figuras 53 e 54.

Guitar

0 1 1 2 2 1 1 2
1 3 3 3 3 3 3 3

Figura 53 - Sequência harmônica

10

0 1 1 4 4 2 2 4
0 2 2 3 3 3 3 3

Figura 54 - Sequência harmônica

Os Exercícios 6 a 9 são realizados na mesma corda e estruturam-se num movimento cromático ascendente e descendente.

Exercício 6

Guitar

3 corda

0 p i m a 1

3 3 corda

2 3 4

6 3 corda

1 2 3

9 3 corda

4. 1 2

12 3 4 3 Etc

Figura 55 - Exercícios estruturados em movimento cromático

Exercício 7

18 p m i a

21 Etc

Figura 56 - Exercícios estruturados em movimento cromático

Exercício 8

30
p m a i

33

Etc.

Detailed description: This block contains the musical notation for Exercise 8, measures 30 to 33. It is written on a single treble clef staff. Measure 30 starts with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 4/4 time signature. The melody consists of eighth notes: C4, D4, E4, F#4, G4, A4, B4, C5, D5, E5, F#5, G5, A5, B5, C6. Measure 31 continues with: D5, E5, F#5, G5, A5, B5, C6, B5, A5, G5, F#5, E5, D5, C5. Measure 32 continues with: B4, A4, G4, F#4, E4, D4, C4, B3, A3, G3, F#3, E3, D3, C3. Measure 33 continues with: B2, A2, G2, F#2, E2, D2, C2, B1, A1, G1, F#1, E1, D1, C1. The exercise ends with a double bar line. The text 'p m a i' is written below the first measure, and 'Etc.' is written below the end of the staff.

Figura 57 - Exercícios estruturados em movimento cromático

Exercício 9

39
p a i m

42

Etc.

Detailed description: This block contains the musical notation for Exercise 9, measures 39 to 42. It is written on a single treble clef staff. Measure 39 starts with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 4/4 time signature. The melody consists of eighth notes: C4, D4, E4, F#4, G4, A4, B4, C5, D5, E5, F#5, G5, A5, B5, C6. Measure 40 continues with: D5, E5, F#5, G5, A5, B5, C6, B5, A5, G5, F#5, E5, D5, C5. Measure 41 continues with: B4, A4, G4, F#4, E4, D4, C4, B3, A3, G3, F#3, E3, D3, C3. Measure 42 continues with: B2, A2, G2, F#2, E2, D2, C2, B1, A1, G1, F#1, E1, D1, C1. The exercise ends with a double bar line. The text 'p a i m' is written below the first measure, and 'Etc.' is written below the end of the staff.

Figura 58 - Exercícios estruturados em movimento cromático

O Exercício 10, tem por base a escala de Dó M

Exercício 10

Guitar

P I P I

3

5

8

Detailed description: This block contains the musical notation for Exercise 10, a guitar exercise based on the D major scale. It is written on a single treble clef staff. The exercise starts with a treble clef, a key signature of two sharps (F# and C#), and a 4/4 time signature. The first measure contains the notes: D4, E4, F#4, G4, A4, B4, C#5, D5. The second measure contains: E5, F#5, G5, A5, B5, C#6, D6. The third measure contains: E6, F#6, G6, A6, B6, C#7, D7. The fourth measure contains: E7, F#7, G7, A7, B7, C#8, D8. The fifth measure contains: E8, F#8, G8, A8, B8, C#9, D9. The sixth measure contains: E9, F#9, G9, A9, B9, C#10, D10. The seventh measure contains: E10, F#10, G10, A10, B10, C#11, D11. The eighth measure contains: E11, F#11, G11, A11, B11, C#12, D12. The exercise ends with a double bar line. The text 'Guitar' is written to the left of the first measure, and 'P I P I' is written below the first measure. The numbers 3, 5, and 8 are written above the second, third, and fourth measures respectively, indicating fingerings. The text 'Etc.' is written below the end of the staff.

Figura 59 - Exercícios executados na escala de Dó M

Os exercícios nº 11 e 12, nos quais só consta o primeiro compasso de cada, à semelhança do exercício anterior, devem ser estudados com a escala de Dó M na sua totalidade.

Exercício 11

15
p m p m Etc p a p a Etc

17
p i p m Etc p i p a Etc

p m p a Etc

Figura 60 - Exercícios executados na escala de Dó M

Exercício 12

21
p i p m p a Etc p a p m p i Etc Etc

24
p i p m p a p m Etc p a p m p i p m Etc

Figura 61 - Exercícios executados na escala de Dó M

Os Exercícios 13 a 23, devem ser realizados em cordas soltas, para uma completa atenção/concentração na mão direita.

Exercício 13

Guitar

4

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

Figura 62 - Exercícios em cordas soltas

Exercício 14

11

p i p m p a

Figura 63 - Exercícios em cordas soltas

Exercício 15

14

1

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

16

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

Figura 64 - Exercícios em cordas soltas

Exercício 22

22

24

p a m i

p a m i

Detailed description: The image shows two staves of musical notation. The first staff starts at measure 22 and contains two measures of music. The second staff starts at measure 24 and contains two measures of music. The notes are quarter notes with a trill-like pattern. Above each note is an accent mark (>). The lyrics 'p a m i' are written below the notes in the first measure of each staff.

Figura 71 - Exercício com acentuações

Exercício 23

Neste exercício os dedos que realizam o Trémolo mudam de corda no início de cada tempo.

Deve ser realizado com as digitações: *pima* e *pami*.

43

46

Detailed description: The image shows two staves of musical notation. The first staff starts at measure 43 and contains two measures of music. The second staff starts at measure 46 and contains two measures of music. The notes are quarter notes with a trill-like pattern.

Figura 72 – Os dedos que realizam o trémolo mudam de corda no início de cada tempo

Exercício 24

O guitarrista deve também trabalhar o Trémolo de 5 notas, pouco usual na guitarra clássica mas muito frequente nos guitarristas de flamenco. Guitarristas e pedagogos já referenciados, nomeadamente Vladimir Bobri no seu livro *Complete Study of Trémolo for the Classic Guitar* (n.d.) e Joseph Urshalmi (2006) em *A Conscious Approach to Guitar Technique*, referem que o Trémolo de 5 Notas (por Tempo) é mais efetivo e promove a preparação do Trémolo de quatro notas.

A digitação mais usual é: *piami*, no entanto deve ser trabalhado com outras digitações, nomeadamente: *paima*, *pmami*, *pamai*.

Este tipo de Trémolo pode ser trabalhado com qualquer outro exercício.

The image shows a musical score for a 5-note tremolo exercise. It consists of three staves of music in a single system. The tempo is marked as $\text{♩} = 40 - 120$. The first staff begins with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The first two notes are G4 and F4, with the first note marked with a piano (*p*) dynamic. The notes are grouped into pairs of five-note tremolos, indicated by a bracket with the number '5' above each group. The notes are: G4, F4, G4, F4, G4; F4, G4, F4, G4, F4; G4, F4, G4, F4, G4; F4, G4, F4, G4, F4; G4, F4, G4, F4, G4; F4, G4, F4, G4, F4; G4, F4, G4, F4, G4; F4, G4, F4, G4, F4. The second staff continues the exercise with similar tremolo patterns. The third staff concludes the exercise with a final tremolo pattern. The notes are: G4, F4, G4, F4, G4; F4, G4, F4, G4, F4; G4, F4, G4, F4, G4; F4, G4, F4, G4, F4.

Figura 73 - Exemplo de exercício de 5 notas

Estudo do Trémolo

José Horta

Figura 74 - Estudo do Trémolo

Estudo do Trémolo variação I

Figura 75 - Estudo do Trémolo Variação I

O *Estudo do Trémolo Variação I* deve ser realizado com diferentes digitações, tais como: *pima, pmai, pmia, pami*.

Pretende-se com este exercício que os dedos que realizam o Trémolo mudem de corda a cada início de tempo.

Estudo do Trémolo variação II

37

40

43

46

49

Figura 76 - Estudo do Trémolo variação II

O Estudo do Trémolo Variação II deve ser realizado com diferentes digitações, tais como: pim, pmi, pma, pam, pia, pai.

5. Conclusão

Com a realização deste trabalho não pretendemos obter verdades absolutas, nem conceitos definitivos sobre o Trémolo, mas antes, criar mais um recurso de reflexão e análise sobre uma das técnicas mais delicadas e de difícil execução na guitarra.

Ao realizarmos este trabalho, sentimos bastante dificuldade na recolha de informação sobre o tema, porque apesar de existirem muitas peças e estudos que utilizam este efeito, há poucos manuais que o abordem ao nível teórico, cingindo a sua apresentação a um conjunto de estudos e/ou exercícios. Apesar da reduzida informação teórica sobre a técnica em estudo, analisámos alguns métodos, estudos, peças e manuais, que contêm exercícios em Trémolo e que consideramos importantes na literatura para guitarra.

Através de Inquéritos por Questionário, foi possível recolher conceitos e ideias da forma como abordar e desenvolver a referida técnica, na perspetiva de quem promove os saberes no estudo da guitarra.

Para recolha de informação e análise do Trémolo, realizámos também audições de CD'S, visionámos vídeos, analisámos, por vezes de modo informal com guitarristas, alunos e professores de guitarra ou de outras áreas de especialização em música, a técnica em estudo, para troca de opiniões e abordagem de conceitos estéticos na realização do Trémolo.

De todo um trabalho de recolha de informação, pudemos tirar algumas conclusões sobre esta técnica tão peculiar da guitarra que é o Trémolo.

Tecnicamente o Trémolo baseia-se nos mesmos princípios técnicos do harpejo, sendo em síntese um harpejo numa única corda, devendo por isso o guitarrista aplicar os princípios técnicos da realização de um harpejo que são, em suma, regularidade rítmica, ataque uniforme às cordas, equilíbrio tímbrico e dinâmico, posição natural do corpo e da mão direita.

A procura de uma posição/postura adequada, natural e sem criar tensões, na execução do instrumento é essencial, pelo que é fundamental que o guitarrista adquira uma posição performativa, ergonomicamente correta e natural, tendo constantemente uma atitude reflexiva, sobre todas as questões essenciais à execução do instrumento, nomeadamente à postura.

O estudo do Trémolo deve ser iniciado num andamento lento, aumentando-o gradualmente com uma execução clara e com uniformidade rítmica, de forma a consolidar a técnica. O recurso à utilização do metrónomo, no aumento gradual do andamento, permite um estudo mais racional e objetivo. De salientar também a importância de realizar estudos ou exercícios em cordas soltas, para uma maior concentração na mão direita.

A realização de exercícios com diversas digitações é de extrema importância no controlo e domínio do Trémolo e promove a regularidade e a igualdade dos ataques às cordas, de cada dedo da mão direita.

Realizar exercícios que promovam a independência dos acentos permite individualizar e controlar a força, o timbre e a velocidade de cada dedo, no ataque às cordas. Outra questão essencial é a importância de controlar a execução do Trémolo em diferentes dinâmicas: forte, piano, crescendo e diminuendo.

No estudo e desenvolvimento do Trémolo, consideramos fundamental a utilização de alguns métodos didático-pedagógicos, tais como *Escuela Razonada de Guitarra* de Emilio Pujol (1971) e *Kitharologus* de Iznola (1997), entre outros. Para uma fase mais avançada, estudos como *Recuerdos de la Alhambra* de Francisco Tarrega e peças como *El último Trémolo* e *Sueño en la Floresta* de Agustin Barrios Mangoré, parecem-nos repertório obrigatório.

Para uma boa execução e interpretação há fatores basilares, tais como: equilíbrio/diferenciação dos diversos planos sonoros, melodia, acompanhamento e baixo, em função da obra ou da condução melódica de cada frase musical; homogeneidade sonora; controlo da dinâmica; velocidade de execução; necessidade de definir pontos de descontração durante a prática performativa. Para além de um bom domínio técnico, e da sensibilidade artística do performer, é fundamental que o guitarrista compreenda a estrutura formal da peça, a estrutura harmónica, o fraseamento melódico, e que realize uma performance consciente, racional e historicamente enquadrada, de acordo com a época, com o carácter da obra e com a personalidade do compositor.

6. Bibliografia

- Amaro, Ana e Macedo, Lúcia (2009), *Metodologias de Investigação em Educação*, Faculdade de Ciências da Universidade do Porto, acessado a 7, 12, 2009 em:
<http://www.jcpaiva.net/getfile.php?cwd=ensino/cadeiras/metodol/20042005/894dc/f94c1&f=a9308>
- Barceló, Ricardo (1995), *La Digitación Guitarrística*, Madrid, Real Musical.
- Béhague, Gerard (2002), «Villa-Lobos, Heitor», in Stanley Sadie (Ed.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 2ª ed., London, MacMillan, Vol. 26, p. 613-621.
- Benites, Jesus (1977), *El Ultimo Trémolo*, ZEN-ON Music company Ltd.
- Bonell, Carlos (2005), *Guitarra*, Lisboa, Editorial Estampa.
- Bonnel, Carlos (1998), *Technique Builder*, Cambridge, Cambridge Music Works.
- Brower, Leo e Paolini, Paolo (1992), *Scales for Guitar*, Milano, Ricordi.
- Carlevaro, Abel (1967), *Serie didáctica para guitarra*, Buenos Aires, Barry Editorial.
- Carmo, Hermano e Ferreira, Manuela (2008), *Metodologia da Investigação. Guia para Auto aprendizagem*, Lisboa, Universidade Aberta.
- Chitas, Sérgio (2011), *A música tradicional portuguesa como recurso da disciplina de educação musical*, Dissertação de Mestrado em Música não publicada, Castelo Branco, Escola Superior de Educação do IPCB.
- Dahlaus, Carl, et all (2002), «Harmony», in Stanley Sadie (Ed.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 2ª ed., London, MacMillan, Vol. 10, p. 858-877.
- Fallows, David (2002), «Trémolo», in Stanley Sadie (Ed.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 2ª ed., London, MacMillan, Vol. 25, p. 716-717.
- Heck, Thomas F. (2002), «Tarrega, Francisco», in Stanley Sadie (Ed.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 2ª ed., London, MacMillan, Vol. 25, p. 107.
- Isbin, Sharon (1999), *The Classical Guitar Answer Book, 50 Essential Questions*, USA., String Letter Publishing.
- Holman, Peter e O'dette, Paul (2002), «Dowland, John», in Stanley Sadie (Ed.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 2ª ed., London, MacMillan, Vol. 7, p. 531-538.
- Holman, Peter (2001), *A Performer's Guide to Music of the Baroque Period*, London, Associated Board of the Royal Schools of Music.
- Iznaola, Ricardo (1997), *Kitharologus The Path to Virtuosity*, USA, Mel Bay Publications.
- Koch, Hans Michael (1984), *Napoléon Coste 25 etuden opus 38*, Mainz, B. Schott's Sohne.
- Meirinhos, Eduardo (1997), *Fontes manuscritas e impressa dos 12 Estudos para Violão de Heitor Villa-Lobos*, Dissertação de Mestrado, Curso de Musicologia do Departamento de Música, São Paulo, Universidade de São Paulo.
- Micheles, Ulrich (2003), *Atlas de música*, Lisboa, Gradiva.
- Pacheco, Augusto Domingos (2008), *A Obra para Guitarra de Fernando Lopes-Graça*, Dissertação de Mestrado em Música não publicada, Aveiro, Universidade de Aveiro.
- Pujol, Emilio (1971), *Escuela Razonada de la Guitarra*, Buenos Aires, Ricordi Americana S.A.E.C.
- Ribeiro, Raquel (2010), *Romantismo Contextualização histórica e das artes*, Dissertação de Mestrado em Música Área de especialização em Violoncelo, Castelo Branco, Escola Superior de Artes Aplicadas do IPCB.
- Sadie, Stanley (2002), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 2ª ed., London, MacMillan Vols 1-29.
- Scheit, Karl (2007), *Francisco Tarrega, Complete Technical Studies*, Universal Edition.
- Sensier, Peter e Stover, Richard (2002), «Barrios Mangoré, Agustín», in Stanley Sadie (Ed.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 2ª ed., London, MacMillan, Vol. 2, p. 771.
- Sor, Ferdinando (1831), *Méthode pour la guitare*, Paris, Higenthum der verleger.
- Stover, Richard (1992), *Six Silver Moonbeams, The life and Times of Agustin Barrios Mangoré*, San Francisco, Querico Publications.
- Trindade, Alexandra (2010), *A Iniciação em violino e a Introdução do método Suzuki em Portugal*, Dissertação de Mestrado em Música não publicada, Aveiro, Universidade de Aveiro.

Urshalmi, Joseph (2006), *A Conscious Approach to Guitar Technique*, UE, Chanterelle Verlag.

Vladimir, Bobri, *Complete Study of Trémolo for the Classic Guitar* (n.ed.), (n.d.).

Wade, Graham (2001), *A Concise History of the Classic Guitar*, U.S.A., Mel Bay Publications.

Webgrafia

Babadilla, Luz María (2010), *Agustín pío Barrios*, accedido a 09, 2012 em, www.musicaparaguaya.org/py/breve.html

Boettner, Juan Max (2010), *Agustín pío Barrios*, accedido a 09, 2012 em, www.musicaparaguaya.org/py/breve.html

Boettner, Juan Max (1956), *Música y músicos de Paraguay*, por Autores Paraguaios Associados (APA), accedido a 09, 2012 em, www.musicaparaguaya.org/py/breve.html

Britannica Concise Encyclopedia, John Dowland, accedido a 22,09,2012 em, <http://www.answers.com/topic/john-dowland>

Contreras, António (2004), *La Técnica de Russel en 165 Consejos*, accedido a 07, 2011 em, http://guitarra.artepulsado.com/guitarra/rusell_tecnica.php

Tarrega, Francisco, *imagem Tarrega*, accedido a 09, 2012 em, <http://flaviomonteiro73.wordpress.com/tag/francisco-tarrega/>

Infobiografias, Agustín Barrios, accedido a 30,08,2012 em, <http://pt.infobiografias.com/biografia/13104/Agust%C3%ADn-P%C3%ADo-Barrios.html>

Llobet, Jaume Rosset (2003), *Profesión de riesgo*, accedido a 08, 2012 em, www.institutart.com

Marcos Villanueva (2006), *La Posición de la Guitarra*, accedido a 08,2012 em, www.marcosvillanueva.net

Nnacsa (2009), *Agustín Barrios Mangoré - uma História da América*, accedido a 09, 2010 em, Normanacsa.wordpress.com

Páez, César González (2010), *Agustín pío Barrios*, accedido a 09, 2012 em, www.musicaparaguaya.org/py/breve.html

Piret, Alberto (2012), *El Trémolo*, accedido a 12, 2010 em, http://web.usal.es/~fjaa/paginas/videos/paginas_multimedia/lecciones_guitarra/lecciones_guitarra.htm

Poleo, Rafael (2005), *Agustín Barrios, el Indio Mangoré*, accedido a 09, 2012 em, <http://www.monografias.com/trabajos-pdf/agustin-barrios-mangore/agustin-barrios-mangore.pdf>

Szarán, Luis (2009), *Diccionario de la Música en el Paraguay*, accedido a 03, 2011 em, <http://www.luisszaran.org/DiccionarioDetalle.php?lang=es&DccID=95#titulo>

Thorlaksson, Heythor (2010), *Partituras*, accedido a 03, 2010 em, <http://www.classicalguitarschool.net/es/>

Tucker, Robert (2010), *Agustín pío Barrios*, accedido a 09, 2012 em, www.musicaparaguaya.org/py/breve.html

Villanueva, Marcus (2006), *Una Metodología para el Estúdio*, accedido a 01,2010 em, <http://guitarra.artepulsado.com/guitarra/Trémolovillanueva.htm>

Wikipedia (2012), John Dowland, accedido a 09, 2012, em, http://pt.wikipedia.org/wiki/John_Dowland

Wikipedia (2012), La Traviata, accedido a 23,09,2012 em, http://es.wikipedia.org/wiki/La_Traviata

Wikipedia (2012), Trémolo, accedido a 12, 09, 2021 em, <http://en.wikipedia.org/wiki/Trémolo>

Wikipedia (2012), Stile Concitato, accedido a 08, 2012 em, http://en.wikipedia.org/wiki/Stile_concitato

Quarteto Paulista (2012), Dowland, John, accedido a 20,08,2012 em, <http://quartetopaulista.sites.uol.com.br/biografia.htm>

Gravações utilizadas

Russel, David (1995), *Music of Barrios*, USA, Telarc.

Williams, John (1995), *From the Jungles of Paraguay John Williams Plays Barrios*, USA, Sony Classical.

Goni, Antinoni (1999), *Guitar collection, Agustin Barrios*, Canadá, Naxos.

Bream, Julian (1993), *Villa-Lobos*, USA, BMG music.

Partituras

Tarrega, Francisco (2000), *Recuerdos de la Alhambra*, Iceland, The Guitar School.

Forteza, Daniel (2001), *Malagueña*, Iceland, the Guitar School.

Trinity College London (2003), *partituras*, Trinity Guildhall, London, Trinity College London.

Mangoré, Agustín Barrios (1977), *El Ultimo Trémolo*, ZEN-ON Music company Ltd.

Dowland, John (2003), *Fantasia*, London, Trinity College London.

Tarrega, Francisco (1980), *Fantasia Sobre Motivos de la Traviata*, London, Dorsey Bros. Music Ltd.

Mangoré, Agustín Barrios (1977), *Un Sueño en La Floresta*, ZEN-ON Music company Ltd.

Villa-Lobos, Heitor (1952), *Etude nº 11*, Paris, Editions Max Eschig.

Sagreras, Júlio (1954), *El Colibri, Imitation al Vuelo del Picaflor*, Buenos Aires, Ricordi Americana S.A.E.C.

7. Anexos

Anexo 1

Inquérito por Questionário Enviado aos Professores A e B.

Escola Superior de Artes Aplicadas
Instituto Politécnico de Castelo Branco

Caro professor, o meu nome é José Horta, sou aluno de mestrado na Escola Superior de Artes Aplicadas do Instituto Politécnico de Castelo Branco sob a orientação do Professor Doutor Miguel Carvalhinho e coorientação da Professora Doutora Luísa Correia.

A dissertação que estou a realizar terá como tema: *Trémolo - Análise e Desenvolvimento*.

Pretendo realizar um questionário sobre o Trémolo, a vários professores de guitarra.

Para a realização deste Projecto solicito a vossa colaboração e apoio no preenchimento do questionário.

Questionário

A. Caracterização pessoal do sujeito

- 1. Nome
- 2. Idade
- 3. Habilitação
- 4. Onde fez a formação final
- 5. Há quantos anos lecciona
- 6. Em que Instituição lecciona
- 7. Situação profissional

B. Estudo do Trémolo

- 1. Como iniciar o estudo do Trémolo?
- 2. Quais os primeiros estudos a realizar?
- 3. Quais as digitações?
- 4. Com que andamento iniciar?
- 5. Considera importante realizar um conjunto de estudos ou exercícios progressivos, para desenvolver um domínio efectivo do Trémolo? Quais?
- 6. Quais os métodos ou estudos que considera mais relevantes?

C. Técnica

- 1. Que “cuidados” técnicos o aluno/guitarrista deve ter ao interpretar uma obra com Trémolo?
- 2. Considera importante ter alguns cuidados especiais com as unhas, para a realização de um Trémolo eficaz?
- 3. Quais os métodos ou estudos que considera mais relevantes?

D. Interpretação

- 1. Como abordar uma peça em Trémolo ao nível da interpretação?
- 2. Que relação criar entre a melodia e o acompanhamento ao nível dos planos sonoros?

E. Sugestões

- 1. Quer fazer uma proposta de trabalho que inclua estudos progressivos e métodos de trabalho, que possam ajudar os alunos/guitarristas a desenvolver esta técnica tão delicada?

Grato pela colaboração e apoio

José Horta

Anexo 2

Inquérito por Questionário Realizado ao Professore A

A. Caracterização pessoal do sujeito

- 1. Nome?

- 2. Idade?

32

- 3. Habilitação?

Doutoramento

- 4. Onde fez a formação final?

José Horta, José Mesquita Lopes - Orfeão de Leiria
Alberto Ponce - École Normale de Musique, Paris

- 5. Há quantos anos lecciona?

8 anos

- 6. Em que Instituição lecciona?

Universidade de Aveiro

- 7. Situação profissional

Professor Auxiliar Convidado
Concertista

B. Estudo do Trémolo

- 1. Como iniciar o estudo do Trémolo?

Idealmente, apenas com cordas soltas. A junção da mão esquerda perturba frequentemente a correta realização e concentração desta técnica tão específica. O

realizar de exercícios exclusivamente com a mão direita, com evolução gradual de velocidade, é necessário para uma correta assimilação do Trémolo.

- 2. Quais os primeiros estudos a realizar?

Obras didáticas de Pujol, Tennant, Iznaola entre outros apresentam diversas soluções pedagógico-musicais para esta técnica. Em consonância com a técnica e ambição do aluno poderemos considerar as obras de Sainz de la Maza, Barrios, Tarrega.

- 3. Quais as digitações?

Uso exclusivamente a digitação pami. Reconheço no entanto que há músicos que têm bons resultados com a alternativa pima.

- 4. Com que andamento iniciar?

O mais lentamente possível. O exercício exposto na pergunta seguinte pode ser iniciado a 40 bpm e evoluir lentamente até um andamento de estudo, cerca 180 bpm.

- 5. Considera importante realizar um conjunto de estudos ou exercícios progressivos, para desenvolver um domínio efectivo do Trémolo? Quais?

Recomendo um exercício que consiste na independência de acentos. Assim, cada letra maiúscula representará um acento nesse dedo.

Ipam Ipam (4 vezes com o polegar na segunda corda, 4 vezes na terceira e assim sucessivamente até à sexta).

Mipa Mipa (mesmo processo de afastamento progressivo com o polegar)

Amip Amip

Mlpa Mlpa

IpAm IpAm

AmIp AmIp

AMip AMip

AMIp AMIp

Começar o exercício o mais lentamente possível (ca 40 bpm) e aumentar a velocidade muito gradualmente (de 2 em 2 bpm).

A utilização do acento no polegar não se encontra no presente exercício pois devido ao peso natural deste dedo dever-se-á contrariar a tendência natural em acentuar.

- 6. Quais os métodos ou estudos que considera mais relevantes?

Considero este exercício bastante eficaz assim como os presentes nas obras de Scott Tennant e Emilio Pujol.

C. Técnica

- 1. Que “cuidados” técnicos o aluno/guitarrista deve ter ao interpretar uma obra com Trémolo?

Deverá ter atenção ao equilíbrio dos diversos planos sonoros, melodia e acompanhamento. Deverá igualmente prestar atenção ao relaxamento do corpo e definir pontos de descontração durante a execução da obra.

- 2. Considera importante ter alguns cuidados especiais com as unhas, para a realização de um Trémolo eficaz?

A realização do Trémolo acaba por ser uma técnica que recorre uniformemente aos dedos da mão direita e conseqüentemente às unhas. Assim, é um bom indicador da dimensão correta das unhas, ou não, para a globalidade da técnica guitarrística.

D. Interpretação

- 1. Como abordar uma peça em Trémolo ao nível da interpretação?

Através da separação de vozes e da simplificação da melodia quando esta se encontrar no Trémolo. Isto é, tocar uma única nota para maior assimilação do percurso melódico. Adicionalmente, fazer uma evolução gradual do andamento.

- 2. Que relação criar entre a melodia e o acompanhamento ao nível dos planos sonoros?

Depende exclusivamente do texto musical. Obras como Campanas del Alba recorrem numa primeira parte a um peso extra no polegar, pois a melodia encontra-se no plano inferior e obras como Reverie de Regondi necessitam de uma valorização do plano superior onde se encontra a melodia principal.

E. Sugestões

- 1. Quer fazer uma proposta de trabalho que inclua estudos progressivos e métodos de trabalho, que possam ajudar os alunos/guitarristas a desenvolver esta técnica tão delicada?

O exercício exposto anteriormente permite com celeridade obter bons resultados junto dos alunos.

Anexo 3

Inquérito por Questionário realizado ao Professor B

Questionário

A. Caracterização pessoal do sujeito

- 1. Nome:
- 2. Idade: 50
- 3. Habilitação: Diplôme d'Etat (France)
- 4. Onde fez a formação final
Estudou com o professor Arlindo Marques no Conservatório Regional de Tomar. Realizou os Estudos Superiores de Guitarra em Paris sob a orientação do Professor Betho Davezac, onde obteve o 1º Prémio da Cidade de Paris, bem como a Medalha de Ouro no Conservatório de Meudon.
- 5. Há quantos anos leciona: 25
- 6. Em que Instituição leciona: Conservatoire à Rayonnement Intercommunal Les Portes de l'Essonne (Juvisy-sur-Orge e Athis-Mons)
- 7. Situação profissional: Professor titular

B. Estudo do Trémolo

- 1. Como iniciar o estudo do Trémolo?

Se considerarmos que o Trémolo é um harpejo sobre uma só corda, o facto de trabalhar harpejos *pami* já pode ser um princípio do seu estudo.

Para além disso, um trabalho preliminar em cordas soltas pode ser abordado, seguindo o esquema:

___pami___	___ami___	___pami___	___ami___	
_____	_p_	_____	_____	
_____	_____	_____	_p_	etc até á 6 corda
_____	_____	_____	_____	
_____	_____	_____	_____	
_____	_____	_____	_____	

- 2. Quais os primeiros estudos a realizar?

A *Escuela razonada de la guitarra* de Emílio Pujol propõe uma série de estudos que, se forem seguidos com rigor, são uma base de progresso indiscutível, no longo caminho que leva ao domínio do Trémolo.

Outros estudos como o op.35,nº7 de M. Carcassi ou o *Feste Lariane* de L. Mozzani serão uma introdução ao Trémolo.

Ver igualmente os estudos propostos por J. Sagreras no seu método de guitarra.

- 3. Quais as digitações?

Será sempre benéfico estudar o Trémolo com várias digitações

- 3 dedos: pmi, pim, pai, pia, pam, pma

- 4 dedos: pami, pima, piam, paim, pmia, pmai

Dar a maior atenção possível à regularidade e à igualdade dos ataques de cada dedo da mão direita.

- 4. Com que andamento iniciar?

O aluno deve começar com um andamento que o faça sentir-se à vontade, sem crispações e que lhe permita tocar os estudos propostos pelo professor, o mais regularmente possível. Segue-se uma fase de trabalho com o metrónomo com o objetivo de aperfeiçoar a regularidade dos ataques e o trabalho de dinâmica (piano; forte; crescendo; diminuendo).

Numa segunda fase o aluno procurará aumentar progressivamente o andamento metronómico.

- 5. Considera importante realizar um conjunto de estudos ou exercícios progressivos, para desenvolver um domínio efetivo do Trémolo? Quais?

oo

- 6. Quais os métodos ou estudos que considera mais relevantes?

oo

C. Técnica

- 1. Que “cuidados” técnicos o aluno/guitarrista deve ter ao interpretar uma obra com Trémolo?

Os aspetos principais são a regularidade, a homogeneidade da sonoridade, a dinâmica e por fim a velocidade.

De outro ponto de vista, é importante analisar o estudo ou a peça a interpretar e dar a importância adequada aos diferentes planos: melodia, acompanhamento, baixo.

- 2. Considera importante ter alguns cuidados especiais com as unhas, para a realização de um Trémolo eficaz?

As unhas são o vetor da sonoridade. Deste modo, quer no Trémolo, quer em todo o tipo de técnica, o cuidado a ter com as unhas deve ter a mesma importância.

Mesmo se o professor pode dar conselhos de ordem geral para guiar o aluno na utilização das unhas, este processo será sempre único e pessoal tendo em conta a morfologia, a posição e o ângulo de ataque de cada aluno.

D. Interpretação

- Como abordar uma peça em Trémolo ao nível da interpretação?

Como acima referido, numa primeira fase o aluno deve compreender a estrutura formal da peça: melodia, acompanhamento, baixo.

Numa segunda fase, a análise da estrutura harmónica e do fraseamento melódico será um complemento importante na compreensão da peça e na construção de uma interpretação coerente.

- Que relação criar entre a melodia e o acompanhamento ao nível dos planos sonoros?

oo

E. Sugestões

- 1. Quer fazer uma proposta de trabalho que inclua estudos progressivos e métodos de trabalho, que possam ajudar os alunos/guitarristas a desenvolver esta técnica tão delicada?
 - *Recuerdos de la Alhambra* e *Sueño* de F. Tárrega
 - *Una Limosna por amor de dios* e *Sueño en la floresta* de A. Barrios
 - *Campanas del alba* de E. Sainz de la Maza
 - *Invocação e dança* de J. Rodrigo
 - *Tres piezas antiguas* de G. Santorsola