



A escrita para violão por compositores e arranjadores não violonistas

Andersen Viana

Artigos Meloteca

A ESCRITA PARA VIOLÃO
POR COMPOSITORES E ARRANJADORES NÃO VIOLONISTAS

Andersen Viana¹



RESUMO

Neste artigo pretende-se descrever aspectos históricos, técnicos e musicais da escrita para violão realizada por compositores e arranjadotes não violonistas bem como exemplificar alguns processos pelos quais se pode desenvolver uma escrita idiomática para este instrumento.

INTRODUÇÃO

O violão, instrumento que incorporou as características da cultura musical brasileira por excelência, disseminou-se no âmbito do território nacional como o instrumento mais popular e conhecido do País.

Não há jovem que não saiba algumas posições elementares neste instrumento e que não possa

¹ Doutorando em Composição Musical pela Escola de Música da UFBA. Autor de 253 obras musicais. Maestro-compositor, produtor cultural e professor da Fundação Clóvis Salgado/Palácio das Artes e Escola Livre de Cinema (Belo Horizonte, Minas Gerais). [Http://www.andersen.mus.br](http://www.andersen.mus.br).

A escrita para violão

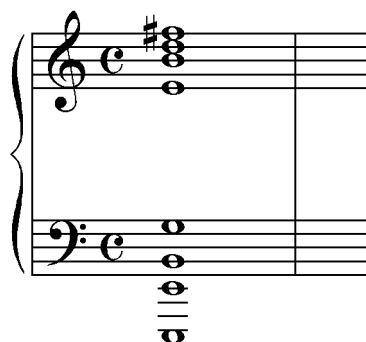
acompanhar canções populares com certa facilidade. Contudo, a sua utilização na música culta brasileira tem tido algumas barreiras por se tratar de um instrumento com características técnicas muito próprias sendo que o repertório brasileiro deste instrumento no início do século XX estava reduzido a poucas obras. Tal como a percussão, o violão no século passado desenvolveu-se enormemente no Brasil e no mundo, mas isto deve-se em grande parte também à informalidade dos músicos nos cafés, nos bares, nas praças, nas ocasiões onde não se requeriam trajes de gala. O violonista cubano Gil Orozco no ano de 1904, apresentou-se em concertos de violão no Brasil, mas isto não chegou a atrair muito a atenção do público que tinha para com o instrumento uma relação de menor apreço – talvez pela razão de ser o piano o instrumento que se tinha nas casas e que contava com ampla difusão. Imagina-se que nesta época o ensino de violão já estava estabelecido, pois Heitor Villa-Lobos (1887-1959) admitiu ter estudado nos métodos de Dionísio Aguado (1784-1849). Mas, aquele que pode ser considerado o primeiro violonista solista do Brasil foi Américo Jacomino, mais conhecido pelo pseudónimo de “Canhoto” (1889-1928). Sucederam-lhe as apresentações de Augustín Barrios Mangore, Josefina Robledo, Isaías Sávio, que obtiveram, paulatinamente, a atenção de críticos e do público elevando finalmente o *status* deste instrumento de “descomprometido” para “sério”. Na obra de alguns compositores brasileiros nota-se uma pequena produção para este instrumento como é o caso de Camargo Guarnieri (1907-1993) – apenas um Ponteio, Três Estudos, Duas Valsas-choro - e Lorenzo Fernandez (1897-1948) - um Pequeno Prelúdio e um arranjo da Velha Modinha -, pois eles concentraram-se em obras para orquestra, piano, vozes, câmara. Talvez a sombra titânica da obra violonística de Heitor Villa-Lobos - tocado por todos os profissionais e alunos de violão em todas as partes do mundo – e o temor da crítica e conseqüente comparação à sua obra faça com que os compositores brasileiros não violonistas pensem duas vezes antes de se enveredarem pela delicada seara da escrita violonística. Contudo, a facilidade de transporte do instrumento, a fácil mobilização social - necessita apenas de se fazer um contacto - e a quantidade de intérpretes de bom nível disponíveis, fazem deste instrumento o veículo ideal para ser aproveitado por compositores e arranjadores novos e veteranos. Para tanto é necessário que os mesmos se adequem ao idioma do instrumento. Desenvolveremos nos tópicos seguintes algumas possibilidades e sugestões para se obter uma escrita idiomática para violão: 1. Análise harmónica do material; 2. Redução harmónica; 3. Utilização do princípio das cordas soltas; 4. Parceria com os intérpretes. Para uma maior compreensão

do exposto neste artigo, presume-se que o compositor ou arranjador tenha conhecimentos específicos de harmonia, contraponto, instrumentação e orquestração.

1. ANÁLISE HARMÓNICA DO MATERIAL COMPOSTO

O primeiro passo a ser dado para se obter uma escrita idiomática para violão pode ser conseguido inicialmente através de uma macro-visão da própria estrutura musical como um todo, e, neste aspecto, o campo harmónico contido na obra e a sua análise desempenha um papel fundamental. Presumindo que a música já tenha sido composta para piano, por exemplo, pode-se fazer uma análise do material para se tentar chegar à essência do campo harmónico para futura redução em seis partes – o violão possui seis cordas soltas que soam mi¹, lá², ré², sol², si², mi³, com a sua escrita na clave de sol oitava acima. No piano a estrutura harmónica é disposta com mais facilidade do que no violão, devido ao facto do pianista poder contar com dez dedos e não apenas com quatro, além de poder arpejar qualquer acorde com facilidade, o que não limita o número de notas às dez.

Exemplo 1

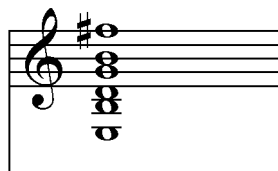


Vemos no exemplo acima, na escrita para piano, um acorde de mi menor no estado fundamental com sétima menor e nona maior disposto através de oito notas. Nota-se que a fundamental – mi – encontra-se dobrada na mão esquerda e na mão direita, bem como a quinta do acorde – si. Observe-se também que a interpretação deste acorde no piano está condicionada a tocar a mão direita sem arpejo e o baixo – os dois mis -, saltando rapidamente e atingindo com a mão esquerda as notas que faltam – si e sol. O efeito

A escrita para violão

acima pode ser conseguido na disposição deste acorde com a utilização de algumas notas das cordas soltas do violão, invertendo algumas notas de acordo com a disposição sequencial das cordas do violão.

Exemplo 1.2



O exemplo 1.2 dispõe o acorde com as inversões de algumas notas no âmbito interno do acorde utilizando para isso as cordas soltas – mi, ré, sol e si. Numa adaptação de piano ou orquestra para violão, as principais partes que devem ser salvaguardadas são a voz do soprano e a do baixo; isto pode ser detectado na relação entre os exemplos 1 e 1.2. Este é um dos princípios norteadores analíticos que podem ajudar o compositor e arranjador a conseguir a melhor sonoridade e escrita idiomática para o violão. Nota-se no exemplo 1.2 que pouco ou nada a sonoridade resultante fica devendo em essência ao exemplo 1.

2. REDUÇÃO HARMÓNICA

Um dos principais desafios da escrita para o violão reside na pesquisa das possibilidades expressivas deste instrumento. O compositor ou arranjador deve procurar desenvolver, um modo de reduzir o campo harmónico sem a perda do “sentido” do acorde. Não se pode escrever a princípio um acorde de nona sem a nona, um de sétima sem a sétima, um de sexta sem a sexta e assim por diante. Por exemplo, numa redução de piano para violão ou orquestra para violão, deve-se suprimir as notas que forem menos importantes no acorde, de preferência a quinta ou dobramentos de oitava, e, como já foi dito anteriormente, salvaguardar a originalidade da voz do baixo e da voz do soprano. Quando se utiliza passagens num andamento mais rápido, esta relação muda drasticamente. As melhores soluções devem ser a redução do número de vozes, mesmo que para isto o compositor ou arranjador sacrifique uma sétima ou uma nona do acorde de sétima ou de nona. Neste caso, o compositor deverá manter as notas

A escrita para violão

mais características do acorde: a fundamental e a terça no estado fundamental no I, V e VII graus da escala, por exemplo. O mesmo princípio deverá ser seguido nos outros graus da escala: o de maior importância da função tonal.

Exemplo 2

J.S. Bach - Suite em B Menor para flauta e orquestra

The musical score for Example 2 is in 2/4 time, B minor key. It consists of three measures. The flute part (top staff) starts with a melodic line, including a trill in the first measure, and is marked *ff*. The piano part (bottom two staves) provides a harmonic accompaniment, marked *f*.

Exemplo 2.1

The musical score for Example 2.1 is in 2/4 time, B minor key. It consists of three measures. The flute part (top staff) starts with a melodic line, including a trill in the first measure, and is marked *ff*. The guitar part (bottom two staves) provides a harmonic accompaniment, marked *ff*.

Na relação de um exemplo com o outro, nota-se uma síntese harmónica onde as principais funções dos acordes são mantidas. A parte da flauta faz parte da análise do todo harmónico, pois completa os acordes com a voz superior. Nesta versão para flauta e violão, as vozes principais – o soprano e o baixo - permanecem quase sempre inalterados da mesma forma que no original de Bach; contudo, as outras relações das vozes internas são mudadas.

3. UTILIZAÇÃO DO PRINCÍPIO DAS CORDAS SOLTAS

Uma das grandes facilidades da escrita para violão pode residir no uso selectivo das cordas soltas. Aliás, muito do que já existe para violão utiliza amplamente arpejos, escalas e acordes onde, na sua construção, as cordas soltas se tornam fundamentais estruturalmente. Para que isto possa ser conseguido, o compositor pode desenhar um braço do violão num papel e escrever as notas e, ao escrever, imaginar quais as notas que se tocam com as cordas soltas e quais serão pressionadas com os quatro dedos da mão esquerda. Este processo pode ser demorado, mas é uma das possibilidades que se pode ter para aprender a mecânica violonística sem a necessidade de se utilizar o instrumento. Uma outra possibilidade reside no facto do compositor ou arranjador experimentar *in loco* acordes e estruturas sonoras, um processo que pode ser longo e muito frustrante.

4. PARCERIA COM OS INTÉRPRETES

Para compositores e arranjadores não violonistas a técnica da escrita violonística é inicialmente, sob determinados aspectos, algo misterioso. A multiplicidade de efeitos e modos de tocar violão - e isto nas mais variadas escolas deste instrumento - tais como: *rasgueados*, harmónicos, *pizzicato touffé*, *pizzicato Bartok*, *glissando*, *scordatura*, *campanella*, trémolos, *tambora*, *son siffè*, som metálico, *sul tasto*: fazem com que o compositor ou o arranjador necessitem de um bom violonista para demonstrações, bem como para a revisão final da partitura. Preferencialmente, a notação deve atingir o nível de notação idiomática e técnica, utilizando, para isso, indicações precisas de casas, cordas, melhores digitações. No Brasil, pode-se notar o resultado desta ideia em inúmeras produções brasileiras – entre as quais o Baião Lunar² - na parceria entre Radamés Gnattali, Tom Jobim e Rafael Rabelo. O compositor alemão Hans Werner Henze resumiu a sua parceria com o violonista Juliam Bream e sua concepção em relação à linguagem contemporânea na música para violão:

Eu adquiri um conhecimento mais profundo da técnica e do mundo sonoro do violão. Eu iria até mais longe dizendo que esta colaboração me deu um novo conceito de como escrever para um instrumento possível de se conhecer, com

² Baião Lunar é uma obra para violão solo deste autor, editada pela Bèrben de Ancona-Itália, tendo como divulgadora inicial a violonista Eva Fampas (Grécia) e principal colaborador o violonista Luiz Gibson (Brasil).

muitas limitações, mas também com muitos espaços inexplorados dentro destes limites. Possui uma riqueza de sons capaz de abarcar tudo que alguém poderia encontrar numa grande orquestra contemporânea, mas deve-se começar do silêncio para se notar isto: tem que parar e excluir completamente o ruído. (Dudeque: 2007)

CONCLUSÃO

Através do exposto concluímos que a escrita idiomática para violão por compositores e arranjadores não violonistas não apenas se torna possível, como também traz novas possibilidades expressivas de acordo com a personalidade musical de cada compositor ou arranjador. Para isto, é de suma importância que estes profissionais estudem preferencialmente partituras de compositores-violonistas e se rodeiem de uma competente assessoria para a escrita do violão na revisão do trabalho como parte integrante da obra composicional, além de se ter em mente que a pesquisa de novas possibilidades e sonoridades deve sempre estar presente. Não se pode ter uma visão dogmática sobre esta questão estabelecendo parâmetros dentro dos âmbitos populares ou eruditos, já que em determinado ponto ambas as escolas de violão se fundem – e de modo particular no Brasil. Para tanto é útil aos compositores e arranjadores que mantenham sempre a mente aberta para todas as possibilidades musicais e técnicas que se encontram neste notável instrumento. Talvez a máxima pela qual primou o didacta Abel Carlevaro possa auxiliar os compositores e arranjadores: o desenvolvimento de um método de pesquisa e busca de aprimoramento técnico baseado na observação.

BIBLIOGRAFIA

Berlioz, Hector, *Treatise on Instrumentation*. New York: Edwin F.Kalmus 1948.

Carfagna, Carlo e Grea, Michele. *Chitarra, Storia e Immagini*. Roma: Fratelli Palombi Editori 2000.

Duncan, Charles. *The Art of Classical Guitarre Playing*. Princeton: Birch Tree Group Ltd. 1980.

Forsyth, Cecil. *Orchestration*. Dover Publications 1982.

Shearer, Aaron. *Learning The Classic Guitar*. Pacific: Mel Bay Publications 1991.

The New Grove Dictionary of Music and Musicians. London: Macmillan Publishers Limited 1980.

Ulloa, Mario. *Recursos Técnicos, Sonoridades e Grafias do Violão Para Compositores Não Violonistas*. Salvador: UFBA, 2001.

Zanon, Fábio - O Violão no Brasil depois de Villa-Lobos. *Violão com Fábio Zanon*.

<http://vcfz.blogspot.com/2006/05/o-violo-no-brasil-depois-de-villa.html> acedido em 01 de Maio de 2007.

Dudeque, Norton – O Violão na Europa. *História do Violão*.

<http://www.violao.hpg.ig.com.br/janeiro.html> acedido em 01 de Maio de 2007.