



UFOP

Universidade Federal
de Ouro Preto

Universidade Federal de Ouro Preto
Instituto de Filosofia, Arte e Cultura
Departamento de Música



DEMUS
DEPARTAMENTO DE MÚSICA
PAC - UNIVERSIDADE FEDERAL DE OURO PRETO

**HIBRIDISMOS TÉCNICOS ENTRE A GUITARRA ELÉTRICA E VIOLÃO
MODERNO NA OBRA DE ANTOINE BOYER E JULIAN LAGE**

Marco Túlio de Paula

Ouro Preto, MG

2022

Marco Túlio de Paula

**HIBRIDISMOS TÉCNICOS ENTRE A GUITARRA ELÉTRICA E VIOLÃO
MODERNO NA OBRA DE ANTOINE BOYER E JULIAN LAGE**

Dissertação apresentada ao curso de Licenciatura em Música da Universidade Federal de Ouro Preto, como requisito parcial à obtenção do título de Licenciado em Música.

Orientador: Prof. Dr. Victor Melo Vale
Universidade Federal de Ouro Preto

Ouro Preto, MG

2022



FOLHA DE APROVAÇÃO

Marco Túlio de Paula

Hibridismos técnicos entre a guitarra elétrica e o violão moderno na obra de Antoine Boyer e Julian Lage

Monografia apresentada ao Curso de Licenciatura em Música da Universidade Federal de Ouro Preto como requisito parcial para obtenção do título de Licenciado em Música

Aprovada em 04 de outubro de 2022

Membros da banca

Prof. Dr. Victor Melo Vale - Orientador (Universidade Federal de Ouro Preto)
Prof. Dr. José Ricardo Jamal Júnior - Membro 1 (Universidade do Estado de Minas Gerais)
Prof. Dr. Tabajara Sant'Anna Belo - Membro 2 (Universidade Federal de Ouro Preto)

O Prof. Dr. Victor Melo Vale, orientador do trabalho, aprovou a versão final e autorizou seu depósito na Biblioteca Digital de Trabalhos de Conclusão de Curso da UFOP em 04/11/2022



Documento assinado eletronicamente por **Victor Melo Vale, PROFESSOR DE MAGISTERIO SUPERIOR**, em 07/11/2022, às 12:14, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site http://sei.ufop.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0, informando o código verificador **0423000** e o código CRC **F474F238**.

RESUMO

O presente trabalho visa apontar possíveis hibridismos técnico-mecânicos existentes nas escolas do violão moderno e da guitarra elétrica. Fazendo um estudo pormenorizado das principais pedagogias do violão e das tendências técnico-mecânicas da guitarra elétrica, desenvolvidas ao longo do século XX, pretendemos analisar a obra de dois guitarristas/violonistas, Antoine Boyer e Julian Lage, no que tange o uso sistemático de recursos técnicos e musicais que permeiam ambos os universos instrumentais citados. Os resultados obtidos desse estudo visam não apenas apontar a evidente proximidade existente entre os dois instrumentos, bem como sistematizar recursos técnicos no intuito de potencializar e alargar os universos idiomáticos da guitarra elétrica e do violão.

Palavras-chave: Guitarra elétrica; Violão clássico; Hibridismo; Antoine Boyer; Julian Lage.

ABSTRACT

This paper aims to point out possible technical-mechanical hybridisms existing in the schools of the classical guitar and the electric guitar. By making a detailed study of the main guitar pedagogies and the technical-mechanical tendencies of the electric guitar developed throughout the 20th century, we intend to analyze the work of two guitarists, Antoine Boyer and Julian Lage, regarding the systematic use of technical and musical resources that permeate both instrumental universes. The results obtained from this study aim not only to point out the evident proximity between the two instruments, but also to systematize technical resources in order to enhance and expand the idiomatic universes of the electric guitar and the classical guitar.

Key-words: Electric guitar; Classical guitar; Hybridisms; Antoine Boyer; Julian Lage.

SUMÁRIO

| | | |
|-----|--|----|
| 1 | INTRODUÇÃO | 1 |
| 1.1 | “O DESENVOLVIMENTO ORGANOLÓGICO DO VIOLÃO E DE SUA ESCOLA” | 3 |
| 2 | A GUITARRA ELÉTRICA E SEUS DESDOBRAMENTOS NA MÚSICA DO SÉCULO XX | 16 |
| 3 | BOYER E LAGE - ANÁLISES | 23 |
| 3.1 | ASPECTOS TÉCNICOS-MOTORES | 25 |
| 3.2 | ESTÉTICAS E CONCEPÇÕES MUSICAIS | 30 |
| 4 | CONCLUSÃO | 35 |

1 INTRODUÇÃO

A guitarra elétrica foi um dos instrumentos mais importantes do século XX. Fazendo parte de uma cultura praticamente global, a guitarra viu perpetuar sua existência no decorrer de uma série de estilos e gêneros alavancados e desenvolvido ao longo do século passado. Apesar da sua importância e grande difusão no fazer musical, a tomada de consciência dos horizontes técnicos desse instrumento sempre foi construída, pelo menos na maior parte de sua existência, de maneira informal e heterogênea. Tal fato possibilitou o surgimento de diversos “estilos de se tocar guitarra” e, conseqüentemente, artistas muito diferentes entre si. No entanto, apesar da informalidade e da heterogeneidade vivida no fazer musical através da guitarra elétrica, esse instrumento tradicionalmente sempre foi concebido como sendo melódico e componente de um grupo musical maior, como por exemplo uma banda de rock ou mesmo uma “big band”¹. Criou-se, dessa forma, a cultura da guitarra como um instrumento acompanhador, no qual se dispõe de suas possibilidades harmônicas – aqui ainda de uma forma incipiente e com um caráter mais rítmico -, e também como um instrumento de “comentários”, no qual estão inseridos trechos melódicos curtos (licks² e riffs³) e longos (solos).

Entretanto, é sempre possível perceber no mundo da arte desvios, releituras e hibridações entre conceitos, técnicas e estéticas, o que possibilita, de tempos em tempos, o surgimento de artistas que extrapolam uma certa tradição na qual estão inseridos. Esse é o caso de dois guitarristas/violonistas, Antoine Boyer e Julian Lage. Esses dois musicistas também percebem a guitarra elétrica para além do seu papel acompanhador e “comentarista”, tratando-a como um instrumento solista e passível da execução de peças solo pensadas e concebidas originalmente para esse instrumento. E nessa forma de se tratar o instrumento em questão, torna-se clara a relação que esse estabelece com o seu predecessor, o violão. Podemos perceber no universo técnico construído por Boyer e Lage na guitarra elétrica, um forte hibridismo com os conceitos mecânicos tradicionalmente abordados na pedagogia do violão. E foi a partir do contato e do estudo de algumas obras dos musicistas citados que surgiu a reflexão sobre o hibridismo técnico existente entre esses dois instrumentos, violão e guitarra elétrica. Após uma série de análises, percebemos que ambos os guitarristas citados utilizam de procedimentos técnicos oriundos da técnica clássica do violão de seis cordas. A interseção entre esses

¹ As big bands são grupos musicais com grande número de musicistas que tocam Jazz.

² Os Licks são fragmentos de um solo. Eles têm uma curta duração e possuem um motivo melódico.

³ Os Riffs são trechos marcantes e repetitivos que compõem uma base ou introdução de uma música.

instrumentos reflete diretamente a técnica utilizada por esses músicos, de modo que ao tocar guitarra ou violão, os horizontes idiomáticos se cruzam. Analisando tanto as composições quanto as performances de Boyer e Lage, torna-se explícita a utilização de ambos os universos idiomáticos, do violão e da guitarra elétrica. Esse processo não apenas potencializa os horizontes técnicos dos instrumentos em questão, como também possibilita a vivência com linguagens e estéticas provenientes de outros universos instrumentais.

Sendo assim, para nos tornarmos conscientes desses hibridismos e de que forma os horizontes idiomáticos são potencializados no fazer musical de Boyer e Lage, devemos primeiro entender as culturas e os idiomatismos referentes a cada um dos instrumentos citados, violão e guitarra. Dessa forma, falaremos primeiro sobre o desenvolvimento histórico e da pedagogia do violão moderno, algo que se torna necessário para melhor entendermos a fusão criada pelos musicistas aqui estudados. Após o levantamento desses dados iniciais, partiremos para a compreensão da ascensão da guitarra elétrica ao longo do século XX e de seus horizontes idiomáticos. No último capítulo, visando confrontar os universos estéticos e horizontes idiomáticos dos instrumentos em questão, faremos uma série de análises em torno de algumas obras de Boyer e Lage escritas e concebidas para serem executadas na guitarra elétrica, no intuito de perceber como os hibridismos técnico-mecânicos são construídos.

1.1 O DESENVOLVIMENTO ORGANOLÓGICO⁴ DO VIOLÃO E DE SUA ESCOLA

Para adentrarmos no universo do violão clássico, é preciso contar um pouco da história desse instrumento e quais são os instrumentos que pertencem a árvore genealógica na qual o violão está inserido. Primeiramente, o uso do termo “guitarra” inicialmente nos parece e autodescritivo quando se está falando da guitarra elétrica surgida no século XX. Todavia, o termo “guitarra” é utilizado em diversos lugares do mundo para se referir ao violão, respectivamente em suas línguas. Na literatura do violão clássico comumente nos deparamos com os termos: *guitare* (em francês), *chitarra* (em italiano), *guitar* (em inglês). Sendo assim, é preciso nos atentarmos aos contextos e usos do termo para que não haja confusão. Para entendermos como o violão se desenvolveu na história é preciso compreender como esse instrumento se relaciona com seus antecessores. Nesse sentido, Alves (2015, p. 6) afirma que o violão pertence à família dos cordofones. Os cordofones são instrumentos que produzem som através das vibrações das cordas. Nesse viés, ele divide essa família em cinco categorias: os instrumentos de arco, harpas, cítaras, liras e alaúdes, sendo a guitarra pertencente ao grupo dos alaúdes tocados de forma dedilhada ou palhetada.

Segundo Dudeque (1994), o violão moderno como conhecemos hoje, é fruto das transformações históricas, sociais e musicais que ocorreram na Europa, desde o século XVI até o final do século XIX. Seu principal ancestral é a *vihuela*, instrumento espanhol, que surgiu em meados do século XVI, possuía seis cordas duplas e tinha construção em madeira semelhante ao violão clássico, porém com algumas diferentes características na sua estrutura e aparência. De acordo com Dudeque (1994, p.9) “o termo *vihuela* designa um instrumento musical de cordas, com três tipos diferentes: a *vihuela* de arco, que era friccionada com um arco, a *vihuela* de *peñola*, pulsada com um plectro⁵, e a *vihuela* de *mano*, na qual as cordas eram pulsadas com os dedos”. Esses instrumentos utilizavam afinações variadas, já que na época ainda não se tinha uma afinação padrão estabelecida, como ocorreu para seu sucessor. Entretanto, a relação dos intervalos entre cordas soltas é semelhante ao violão moderno desenvolvido no século XIX. Em determinadas afinações há nesses intervalos a presença de quartas justas e terça maior.

⁴ Referente à organologia, campo da ciência que descreve e classifica qualquer instrumento musical, se baseando no material que o compõe, na forma física, na qualidade do som produzido, o timbre, etc. Disponível em: <https://www.dicionarioinformal.com.br/organol%C3%B3gico/#:~:text=1.,Organol%C3%B3gico&text=Referente%20%C3%A0%20organologia%2C%20campo%20da,a%20descri%C3%A7%C3%A3o%20sobre%20o%20piano.> Acesso em: 20 de out. de 2022.

⁵ O plectro é uma espécie de palheta, geralmente feita de pena.

É importante destacar que nesse contexto em que a vihuela se mostrava muito proeminente na cena musical europeia, o alaúde era um instrumento que ainda tinha muito protagonismo no cenário musical e era utilizado como instrumento acompanhador em canções. Esse instrumento foi um dos grandes influenciadores para o surgimento de outros instrumentos também anteriores ao violão como a teorba, bandolim, arquiualaúde e a bandurria. Nesse sentido, Altamira (2005, p.17) descreve o alaúde hispano-árabe como um instrumento de corpo convexo e braço curto, com a cabeça da mão torta para um lado, inicialmente tinha cinco cordas de metal que eram tocadas com plectro, mas no decorrer da Idade Média o seu desenho foi adaptado às formas europeias e foram implantadas cordas de tripa duplas.

Figura 1: Alaúde alemão



Fonte: Sixtus Rauchwolff, Lute MET DP168833, 1596, The Metropolitan Museum of Art. Licenciado sob domínio público, via Wikimedia Commons.⁶

⁶ Disponível em: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Lute_MET_DP168833.jpg. Acesso em: 16 de abr. de 2022

Figura 2: Alaúde



Fonte: Tielke, Gottfried; Rüdiger, M., Gitarrisierte Laute-Museum für Kunst und Gewerbe Hamburg, circa 1670, Museum of Art and Crafts Hamburg. Licenciado sob domínio público, via Wikimedia Commons.⁷

Nesse entremeio da música renascentista e o surgimento da música barroca, popularizaram-se, também, as guitarras de quatro ordens (cordas duplas) que possuíam um corpo menor tendo uma afinação mais aguda e a guitarra de cinco ordens, esta segunda que também era chamada de *guitarra barroca*. A guitarra de cinco ordens começou a empregar o uso do bordão⁸, o que foi um passo importante na música barroca que explorou o uso do baixo cifrado e acordes nas músicas em que a guitarra era o instrumento acompanhador. Antes da guitarra barroca aderir ao uso de cordas simples, ela foi inicialmente construída com cinco cordas duplas e uma simples, e posteriormente com seis cordas duplas.

Esse instrumento trouxe grandes mudanças para a composição de um novo repertório e para um novo jeito de tocar, distinguindo-se do complexo estilo contrapontístico renascentista, trazendo uma perspectiva mais simples e abrangente, o que fez crescer o número de adeptos desse instrumento na Europa. A guitarra barroca foi muito bem incorporada em ambientes de música popular com canções dançantes. Nesse ambiente se tornou comum fazer o uso de cordas de metal para ganhar amplitude sonora, fazendo com que os *rasgueados*⁹ soassem mais (ALVES, p.52, 2015).

⁷ Disponível em: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Gitarrisierte_Laute-Museum_f%C3%BCr_Kunst_und_Gewerbe_Hamburg-1983.264a.tif. Acesso em: 16 de abr. de 2022

⁸ Na literatura do violão moderno, os bordões se caracterizam pelas três cordas mais graves do instrumento (D, A, E).

⁹ O rasgueado exige uma ação oposta à pulsação normal dos dedos, ou seja, impulsionando as cordas com as costas dos dedos realiza-se a tensão com o simples movimento de abrir a mão (PUJOL, 1971, p. 138).

Ao longo dos anos, novas afinações foram sendo experimentadas, mudanças socioculturais e a adição de uma sexta corda, foram os principais contribuintes para o surgimento da guitarra romântica. Tyler (2002, p. 207) completa que esse novo instrumento sendo o antecessor mais próximo do violão moderno, conta com a adição dos bordões de metal, o que configurou um caráter mais grave ao som do instrumento, o tornando perfeito para acompanhar cantores.

Na transição do século XVIII para o XIX, a guitarra romântica ganhou espaço entre a classe-média da sociedade ao passo que tinha dificuldades de ascender no ambiente da música instrumental na tentativa de assumir um papel de instrumento solista, como era o desejo dos guitarristas daquele período. Uma das contribuições positivas para esse instrumento ascender no prestígio social e ganhar espaço no cenário musical instrumental foi o incremento gradual do uso da partitura no lugar da tablatura.

De acordo com Dudeque (1994, p.42) o uso da tablatura era o método de notação musical mais utilizado para o repertório de vihuela e guitarra barroca entre os séculos XVI e XVIII. Destacam-se os métodos de notação da tablatura italiana e da francesa, que apesar de semelhantes, apresentam algumas diferenças quanto às suas representações gráficas. Sendo assim, Nogueira (2016, p.124) descreve:

Em paralelo, as cordas dedilhadas produziram um sistema de notação que, por sua representação gráfica das cordas (ou ordens de cordas) do instrumento, constituiu-se em um modelo iconográfico de notação que perdura por séculos, desde os primórdios da imprensa. Suas variantes compreendem os signos indiciários das alturas segundo sua posição no braço do instrumento e são representadas por números (tablaturas italiana e espanhola) ou por letras do alfabeto (tablatura francesa).

Figura 3: Tablatura italiana: Miguel de Fuenllana Orphenica Lyra (1554).

* Motetes a quatro Lupus. Orphenica Lyra. Libro Segundo.

fatum geconus ve llus deitatis plu

ura falae splendor ij.

furnametti tu cali

ginof menti ij. de laper

irradia placa mare

maris stella. ij. ij.

Fonte: Miguel de Fuenllana, Vihuela-Tab Fuenllana 1554, 1554, Orphenica Lyra. Licenciado sob domínio público, via Wikimedia Commons.¹⁰

¹⁰ Disponível em: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Vihuela-Tab_Fuenllana_1554.jpg?uselang=pt-br#filelinks. Acesso em: 28 de abr. de 2022.

Figura 4: Tablatura francesa: Francesco Corbetta La guitarre royalle (1671).



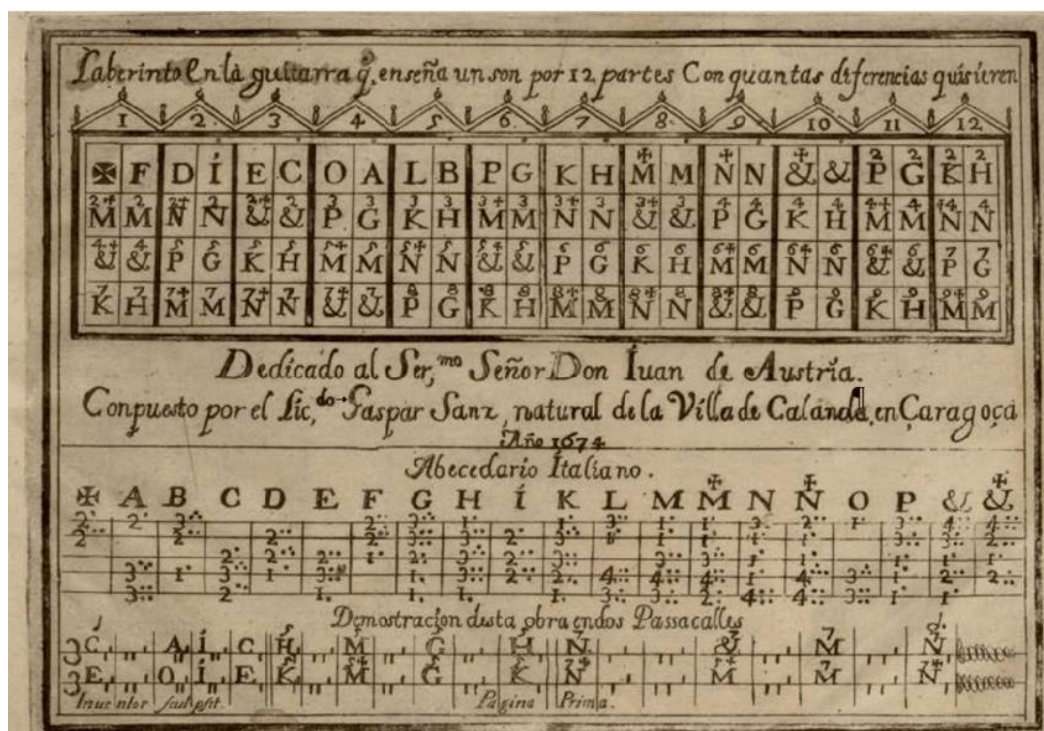
Fonte: Francesco Corbetta, Facsimile, 1671. Licenciado sob (CC BY-NC 4.0), via Wikimedia Commons.¹¹

Um ponto de destaque desses métodos é a representação das durações das notas a serem tocadas, de forma semelhante à notação de partituras, através da escrita das figuras rítmicas. Sobretudo, essa notação rítmica é feita com menor complexidade e detalhamento quando comparada à notação moderna.

Há ainda um terceiro método que se difundiu nos séculos XVII e XVIII com a prática do baixo cifrado. Esse método de notação consistia na utilização de letras do alfabeto para designar os acordes a serem tocados. Nesse sentido, Nogueira (2016, p.129) aponta que a lógica da escolha das letras do alfabeto tem relação com a progressão da complexidade na digitação e formato dos acordes tocados. Do mesmo modo, essa progressão acontece pelo fato de a afinação do instrumento determinar tonalidades que vão gerar formas de acordes que são mecanicamente menos complexos em sua execução e outras que são mais complexas, no que tange a quantidade de dedos a serem utilizados em uma determinada passagem.

¹¹ Disponível em: https://www.researchgate.net/figure/Figura-4-Tablatura-francesa-Francesco-Corbetta-La-guitarre-royalle-1671_fig4_312511108. Acesso em: 28 de abr. de 2022.

Figura 5: Gaspar Sanz – pagina prima tomo I (1674).



Fonte: Gaspar Sanz, Instruccion de musica sobre la guitarra española, 1697. Licenciado sob (CC BY-NC 4.0), via Wikimedia Commons.¹²

O grande contribuinte para essa transição do uso da tablatura para a partitura foi a publicação “*Les Dons d'Apollon, methode pour apprendre facilement a jouer de la guitarre*” de Michel Corrette (Paris, 1762). Tyler (2002, p.202) afirma que nesse método de Corrette é reconhecida a importância da utilização da partitura como um padrão a ser seguido na escrita da nova música instrumental que se popularizou no final do século XVIII, entretanto, alertava que o uso da tablatura poderia ser um caminho viável para tocar repertório dos períodos anteriores.

Uma contribuição que deu à guitarra romântica um reconhecimento como instrumento legítimo de expressão nacional na Espanha foram os acontecimentos político-sociais no final do século XVIII. A revolução Francesa estava em seu apogeu e com sua filosofia, inspirou artistas e a classe média espanhola a valorizar sua identidade cultural, o que impactou significativamente na importância desse instrumento na sociedade. A partir daí novos métodos foram sendo publicados, bem como os grandes intérpretes consagrados desenvolveram grandes trabalhos nesse período.

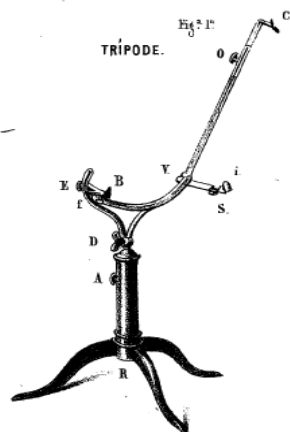
¹² Disponível em: https://www.researchgate.net/figure/Figura-11-Gaspar-Sanz-pagina-prima-tomo-I-1674_fig11_312511108. Acesso em: 28 de abr. de 2022

Nesse sentido, Fernando Ferandiere, compositor e violonista espanhol desenvolve seu método “Arte de tocar la guitarra espanola par música” (Madrid, 1799), que busca uma maior aproximação ao uso do pentagrama como notação gráfica para o instrumento, bem como justificar os avanços no uso de seis cordas simples e ressaltar a potencialidade deste instrumento em ocupar os teatros, tocando ao lado de instrumentos aceitos pelas orquestras.

O século XIX foi o período em que se desenvolveram os principais fundamentos técnicos para a execução do violão moderno. Todos esses princípios foram criados por importantes pedagogos/intérpretes/compositores da guitarra romântica, que através de seus métodos de ensino e composições produziram um vasto material musical que é estudado e reproduzido até a atualidade. Um desses importantes pedagogos do século XIX é Dionisio Aguado (1784 - 1849), guitarrista espanhol nascido em Madrid. Duas de suas principais contribuições para a pedagogia do violão são os métodos *Escuela de la Guitarra* (1825) e *Nuevo Método para Guitarra* (1843), trabalhos que trouxeram grandes contribuições para a Escola deste instrumento, buscando uma compreensão científica de sua técnica e seus princípios teóricos e práticos.

Segundo Dudeque (1994), Dionisio Aguado foi o responsável pela invenção do *tripodion*, que era um tripé utilizado para apoiar a guitarra romântica, deixando o guitarrista com mais liberdade nas mãos e braços ao tocar o instrumento. Essa forma de apoiar o instrumento vai ao encontro de uma constante busca dos intérpretes em alcançar uma postura cada vez mais ergonômica. Em seu método, Aguado descreve detalhadamente sobre a postura da execução quando explica o funcionamento de sua invenção, o *tripodion*.

Figura 6: Tripodion.



Fonte: Dionisio Aguado, Nuevo método para guitarra, 1843, Facsímile. Licenciado sob domínio público.

Outro importante pedagogo do século XIX, responsável pelo desenvolvimento de um método prático-teórico e pela criação de um substancial repertório para o instrumento, foi Fernando Sor (1778-1839), contemporâneo ao pedagogo do qual falamos anteriormente, Dionisio Aguado. Apesar de produzirem trabalhos didáticos muito influentes para a guitarra, Aguado e Sor almejavam vertentes um pouco distintas como acrescenta Oliveira (2020, p. 14):

Embora o século XIX seja considerado um marco para a técnica em instrumentos como o violino e o piano, percebemos que, no que se refere ao violão, a pedagogia estava longe de se consolidar. Demonstramos que uma ideia de expansão ou evolução da técnica do violão à época estava ligada ao tensionamento entre a técnica de cordofones mais antigos e as novas proposições. Nesse contexto, as principais divergências se relacionavam à técnica de mão direita. Pretendemos mostrar que os métodos de violão do século XIX tendiam a duas vertentes: a que se propunha a explicar a técnica necessária para tocar a própria música do autor, como em Sor (1830); e a que se propunha a ensinar um violão mais abrangente, como em Aguado (1825) e (1843).

Contudo, não foi apenas na Espanha que se desenvolveram métodos e obras escritas originalmente para o instrumento. A Itália, país de importantes pedagogos do violão como Mauro Giuliani, Matteo Carcassi, Ferdinando Carulli, entre outros, também foi cenário da criação de importantes obras violonísticas. Podemos citar duas das inúmeras publicações dos virtuosos guitarristas italianos, sendo o *Metodo Completo Per Lo Studio Della Chitarra* de Ferdinando Carulli (1770-1841) e o *Méthode Complete pour la Guitare* de Matteo Carcassi (1792-1853) dois dos mais importantes. De acordo com Altamira (2010), ambos instrumentistas se mudaram para Paris em um determinado momento, o que proporcionou um amplo reconhecimento de suas composições e métodos para a guitarra, tendo em vista o monopólio musical exercido pela Ópera nas camadas burguesas da Itália.

Sendo assim, Dudeque (1994, p. 68) acrescenta:

Nascido em Florença, Matteo Carcassi (1792-1853) desenvolveu uma carreira mais ampla que Carulli. Empreendeu várias tournées entre a França, Alemanha, Inglaterra e Itália. Radicando-se em Paris, Carcassi logo encontrou em seu compatriota Carulli um rival. Com um estilo mais moderno e mais virtuoso que Carulli, então em decadência, logo se tornou o nome mais conhecido entre os guitarristas da capital francesa.

Ainda sobre os guitarristas italianos, um dos mais prestigiados é Mauro Giuliani. Nascido em Bisceglie no ano de 1781, deixou sua marca registrada nos auditórios de Viena e em toda Europa com suas composições e estudos para violão solo, bem como concertos para violão e orquestra. Esse prestígio é muito bem descrito pela seguinte declaração:

Então, Sr. Mauro Giuliani, um napolitano, veio até nós - um homem que havia sido conduzido desde cedo na direção certa através de um senso de harmonia correto, e que, como um virtuoso consolidado, combinado com a execução mais correta, a maior perfeição da técnica e de gosto. Começou aqui a escrever da nova maneira e durante a sua longa estada já nos presenteou com uma série de composições encantadoras que podem ser consideradas modelos de bom estilo. Através de seu ensino e da competição que ele suscitou entre os professores e amantes do instrumento, ele formou para nós tantos amadores notáveis que dificilmente poderia haver outro lugar onde o tocar autêntico do violão seja tão amplamente praticado como aqui em nossa Viena.¹³ (MOLITOR; SIMON; KLINGER, 1811, apud TYLER, 2002, p. 252, tradução do autor).

O cenário musical do século XIX proporcionou um grande avanço na popularidade da guitarra romântica, de forma que ela ocupasse grande parte das casas de concerto e cada vez mais surgiram composições para esse instrumento, ampliando o seu repertório. Diante disso, nos deparamos com a obra do violonista, compositor e professor espanhol Francisco Tárrega Eixea (1852 - 1909), um dos importantes fundadores da escola do violão moderno. Segundo Dudeque (1994, p. 80):

Foi Tarrega quem definiu as bases da técnica moderna do violão. Entre seus méritos está a racionalização da digitação de obras para violão, antes raramente indicada nas partituras. O uso do toque de apoio, em que o dedo da mão direita que pulsa a corda é apoiado na corda imediatamente superior, também foi sistematizado por ele.

Nesse viés, Tárrega cunhou os princípios da técnica moderna de mão direita do violonista, utilizada até hoje na escola clássica do instrumento. Sendo assim, Oliveira (2020, p.195) aponta que Tárrega e discípulos divulgaram sua pedagogia pelo mundo, contribuindo para uma maior homogeneidade didática, em contraponto ao personalismo teórico-técnico do século XIX. Além da influência na pedagogia do instrumento, Tárrega compôs uma série de estudos e obras que, atualmente, fazem parte do repertório canônico do violão. Dentre essas podemos citar *Capricho Árabe*, *Mazurkas* e *Prelúdios*.

¹³Then Herr Mauro Giuliani, a Neapolitan, came to us—a man who had been led early in the right direction through a correct sense of harmony, and who, as an accomplished virtuoso, combined with the most correct performance the greatest perfection of technique and of taste. He began writing in the new manner here, and during his extended stay he has already presented us with a series of charming compositions that may all be regarded as models of good style. Through his teaching and the competition he has aroused among teachers and lovers of the instrument, he has formed for us so many outstanding amateurs that there could scarcely be another place where authentic guitar-playing is so widely practised as here in our Vienna.

Figura 7. Francisco Tárrega classical guitarist.



Fonte: NikProkopen, Francisco Tárrega, 2021. Licenciado sob (CC BY-SA 4.0), via Wikimedia Commons.¹⁴

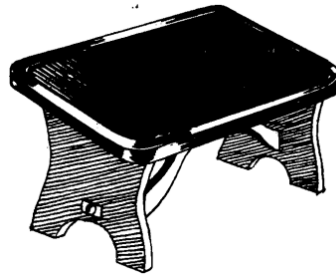
Nesse mesmo período, um fator determinante que influenciou na técnica desenvolvida pela Escola de Tárrega foram as contribuições do luthier espanhol Antonio Torres Jurado (1817-1892), que reformularam a forma física do instrumento em diversos aspectos, proporcionando um novo leque timbrístico e dinâmico ao violão. As inovações contribuíram para que uma nova geração de luthiers surgisse, de modo que o seu modelo foi sendo aprimorado ao longo dos anos até a atualidade.

Em contraposição ao *tripodion* de Aguado, Tárrega estimulou o uso do apoio de pé para que o violão criasse uma inclinação deixando a mão do violão próxima da cabeça do intérprete. Segundo Dudeque (1994), isso se evidenciou com a introdução e uso de violões maiores, construídos por Torres.

¹⁴ Disponível em:

<https://commons.wikimedia.org/wiki/File:%D0%A4.%D1%82%D0%B0%D1%80%D1%80%D0%B5%D0%B3%D0%B0.png>. Acesso em 5 de maio de 2022.

Figura 8. Modelo de apoio de pé dobrável, “taburete”.



Fonte: PUJOL, 1956, p.
77.

No violão moderno e no que tange a consolidação de sua técnica, importantes intérpretes e pedagogos, cada um à sua maneira, trilharam a história desse instrumento ao longo do século XX. Os discípulos de Tárrega, Emílio Pujol (1886-1980) e Miguel Llobet (1878-1938), foram responsáveis pela perpetuação dos ensinamentos e repertórios desenvolvidos pelo seu mestre. Conforme Oliveira (2020, p. 123-124):

Tárrega, criou, sem saber, talvez a mais famosa “Escola de violão” já existente, divulgada em vários continentes. A criação dessa “Escola” foi baseada nos ensinamentos que seus alunos obtiveram durante as classes de violão e em alguns manuscritos de exercícios deixados por Tárrega. Não se sabe até que ponto a experiência individual de cada autor a influenciou. Podemos perceber que seu nome foi usado em métodos como sinal de eficiência didática e garantia de um aprendizado em diversas partes do mundo.

Um dos principais protagonistas no processo de consolidação do violão como um instrumento passível de atenção dos principais compositores de música de tradição escrita foi o espanhol Andrés Segovia (1893-1987). Sua contribuição foi no sentido da produção e da divulgação de um vasto repertório para violão, bem como do estabelecimento da técnica anteriormente desenvolvida pelos pedagogos do século XIX e pela “Escola de Tárrega”. Sendo assim, Segovia percorreu o mundo realizando concertos para violão e ministrando “masterclasses” em espaços consagrados de música. Segundo Dudeque (1994), sua contribuição também se deu através de suas relações com importantes compositores de sua época, valendo citar Villa-Lobos, Manuel Ponce, Joaquin Turina, Federico Moreno Tórroba, Joaquin Rodrigo, Alexander Tansman e Mario Castelnuovo-Tedesco, que foram incentivados a escreverem obras para o violão.

A inserção do violão em grandes salas de concerto e sua ampliação na cena musical do século XX criaram um certo tipo de caminho para que novos intérpretes surgissem e levassem adiante o trabalho estimulado por Segovia. Nesse viés, John Christopher Williams, violonista australiano nascido em 1941, juntamente com o violonista inglês Julian Bream (1933-2020), se tornaram importantes referências contemporâneas do violão. Dentre seus trabalhos realizados, Tyler (2002) cita que Bream e Williams produziram numerosas gravações interpretando o repertório clássico do violão, composições originais e obras dedicadas a esses violonistas.

O século XX foi marcado por uma grande expansão do violão. Por um lado, houve o surgimento de grandes intérpretes e compositores e por outro há nomes importantes no que tange o âmbito pedagógico. No campo da pedagogia do violão moderno podemos citar dois violonistas/pedagogos importantes, Abel Carlevaro (1916-2001) e Leo Brouwer (1939). Tais musicistas compuseram estudos que visavam um refinamento técnico dos violonistas, através de propostas inovadoras e uma perspectiva que visava elevar o nível de *performance*.

Se tratando do ensino técnico, Carlevaro (1979, p.7) em seu livro "Escuela de la guitarra" busca dar uma resposta aos complexos problemas relacionados com a mecânica instrumental e a recriação musical. Por outro lado, o latino-americano Leo Brouwer, em um primeiro momento, produziu muitas obras que exploravam os elementos folclóricos. Nesse viés, Dudeque (1994, p. 98) descreve que além da sua busca por formas musicais mais tradicionais, baseadas no tonalismo e pentatônicas, Brouwer também produziu obras mais experimentais que visam uma expansão da técnica violonística. Além disso, sua contribuição pedagógica com os Estudios Sencillos (1960-1961) foi muito importante para a literatura do violão do século XX.

O século XX, com suas profundas mudanças sociais, culturais e econômicas, não somente catalisou a consolidação do violão como um instrumento de concerto, mas também contribuiu para novas vertentes organológicas do mesmo. Essas novas ramificações e desdobramentos da guitarra clássica podem ser vislumbradas, por exemplo, no surgimento de violões com cordas de aço, instrumento utilizado essencialmente na música popular norte-americana e que acabaria sendo uma ponte para o surgimento da guitarra elétrica.

2 A GUITARRA ELÉTRICA E SEUS DESDOBRAMENTOS NA MÚSICA DO SÉCULO XX

Todas essas transformações e produções no universo do violão se deram através de uma série de eventos históricos e desenvolvimentos culturais ao redor do mundo, dos quais citamos, no decorrer do texto, alguns dos mais importantes. Como foi dito anteriormente, no início do século XX começa a se popularizar o uso do violão com cordas de aço. Esse novo instrumento se tornou cada vez mais visível com o desenvolvimento do *Blues*, uma forma musical de “expressão camponesa e produto cultural dos negros e das classes sociais mais pobres norte-americanas” (SANCHES, FORNARI, 2019, p. 3). A partir daí, esse instrumento despertou interesse na indústria fonográfica no começo do século XX, abrindo espaço para a eletrificação dos instrumentos, o que acabaria culminando no surgimento do violão elétrico e, posteriormente, da guitarra elétrica.

O violão e outros instrumentos que são construídos com uma caixa de ressonância relativamente pequena, possuem menor projeção sonora se comparados com instrumentos como o piano, contrabaixo, sopros e percussões. Diante disso, no início do século XX, com o desenvolvimento da indústria fonográfica e os avanços tecnológicos, pôde-se observar uma crescente busca pela potencialização do som do violão, na tentativa de inseri-lo em novos contextos musicais.

Uma das primeiras soluções foi a criação dos violões *resonators*¹⁵, que possuíam cones que irradiavam som a partir da vibração vinda direto do cavalete, de maneira similar a um gramofone, cujos primeiros exemplares foram produzidos em 1927 em uma colaboração de George Beauchamp, Jonh Depyera e Adolph Rickenbacker. (ZACZÉSKI et al., 2018, p. 8).

¹⁵ Também conhecido como “dobro”, se trata de uma espécie de violão com o corpo em metal, muito popular entre guitarristas de “Blues”.

Figura 9: *Resonator* de corpo metálico com "bocas em f".



Fonte: Mâtes, Resonator Style0, 2007. Licenciado sob (CC BY-SA 3.0), via Wikimedia Commons.¹⁶

Ainda com relação a uma tentativa mecânica de amplificação do som do violão, se popularizou também a construção das guitarras “archtops”. Esse instrumento se assemelhava ao violão de aço, porém tinha um grande corpo oco com buracos em formato de “f”, parecido com os furos existentes em instrumentos de corda friccionadas. Sua utilização era comum entre os músicos de Jazz e Blues, compondo a instrumentação das “big bands”. Todavia, se compararmos sua projeção sonora com outros instrumentos que compunham essas bandas, pode-se observar que as “archtops” necessitavam de uma técnica de ataque mais potente, a fim de aumentar a vibração das cordas e, conseqüentemente, o volume sonoro.

¹⁶ Disponível em: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Resonator_Style0.jpg?uselang=pt-br#filelinks. Acesso em: 19 de maio de 2022.

Figura 10: Gibson L-5, modelo archtop.



Fonte: Hrpm, H Roberts Gibson 1936 L5-17, 1936. Licenciado sob (CC-BY-SA-4.0), via Wikimedia Commons.¹⁷

Sendo assim, havia nesse cenário do início da década de 30, uma incessante busca pela amplificação dos violões e guitarras, bem como a experimentação de novas sonoridades e formas de tocar esses instrumentos. Segundo Zaczéski et al. (2018, p 8.), nesse período foram realizadas as primeiras tentativas de captação do som através de princípios de indução eletromagnética. Uma das tentativas ocorreu novamente através da colaboração de dois importantes projetistas, Adolph Rickenbacker e George Beauchamp que desenvolveram um captador eletromagnético que transformava parte da vibração da corda do instrumento em sinal elétrico, sendo passível de amplificação. Dessa forma, seus criadores instalaram esse novo captador eletromagnético em uma guitarra *lap-steel*¹⁸, muito utilizada na música havaiana. Tal combinação gerou a “frying pan” uma guitarra cujo corpo se assemelhava a uma frigideira.

¹⁷ Disponível em: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:H_Roberts_Gibson_1936_L5-17.jpg?uselang=pt-br#file. Acesso em: 19 de maio de 2022.

¹⁸ O *lap-steel*, também conhecido como steel-guitar, é um cordofone de seis cordas da família da guitarra elétrica. Esse instrumento é comumente utilizado na música havaiana, mas também é muito presente no Blues, Country e Bluegrass. Diferente de outros cordofones, o *lap-steel* normalmente é tocado deitado no colo, na posição horizontal.

Figura 11: “Frying pan” lap-steel



Fonte: Electric Herald.¹⁹

Apesar de inovador, a captação em instrumentos com corpo oco enfrentava problemas de microfonia. Nesse sentido, Castro (2017, p.2) destaca que “na mesma época, vários construtores tentaram adaptar a nova tecnologia para violões de aço, porém encontraram várias dificuldades com distorções e realimentações²⁰ das vibrações das cordas pela vibração do corpo do instrumento”. Em seguida, ele afirma que a solução para tal dificuldade foi a adoção do corpo sólido na construção de novos instrumentos.

Esse desenvolvimento de novas possibilidades de amplificação acabou por fomentar o mercado, resultando no surgimento das guitarras modelo Broadcaster, fabricada por Leo Fender, que futuramente mudou o nome deste modelo para Telecaster. Para competir com a Fender, a fábrica de instrumentos Gibson colocou no mercado o modelo Les Paul, desenvolvido por Lester William Polsfuss, mais conhecido como Les Paul. A partir da década de 30, a guitarra elétrica entrou em ascensão, ganhando espaço principalmente no cenário da música Folk, do Jazz, do Blues e, em seguida, do Rock n’ Roll. As diversas possibilidades criadas pelos captadores eletromagnéticos revolucionaram o fazer musical. Nesse sentido, a combinação dos instrumentos elétricos com as caixas de som amplificadas, abriram um novo leque de experimentações.

Com a adição dos amplificadores, a guitarra elétrica começou a ser mais utilizada nas “big bands” de Jazz.

¹⁹ Disponível em: <https://www.electricherald.com/history-first-electric-guitar/>. Acesso em: 19 de maio de 2022.

²⁰ A realimentação do material sonoro ocorre quando o som gerado pela vibração das cordas que continua ressoando dentro do corpo do instrumento, retorna para a captação eletromagnética, o que pode produzir frequências agudas indesejadas.

No início da década de 50, o jazz e a música popular sofreriam grandes alterações com a introdução dos instrumentos elétricos. As grandes orquestras foram então substituídas por pequenos conjuntos de guitarra e baixo elétrico, piano e bateria (...) os novos conjuntos elétricos, à procura de um som próprio, passaram a explorar as possibilidades dos instrumentos, assimilando o *rhythm n' blues*, música dos negros, de linha melódica poderosa. Nascia aí um gênero de grande sucesso, que, incorporado por artistas brancos, se tornaria conhecido como *rock n' roll*. Os conjuntos de rock multiplicaram-se e convertidos em símbolo de rebeldia e inconformismo, foram durante algum tempo idolatrados por grande parte da população jovem americana. (SOUZA, 2002, p. 34-35).

O sistema dos amplificadores valvulados acrescentou uma novidade ao universo sonoro dos guitarristas: a saturação harmônica gerada por esses aparelhos, que mais tarde foi desenvolvida em diferentes níveis, ficou popularmente conhecida como distorção. O desenvolvimento dos sons distorcidos deu voz a uma geração jovem e entusiasmada que, em certa medida, deixou de lado os timbres limpos utilizados no contexto do Jazz para criar uma nova identidade musical, predominante no *Rock n' roll*.

Nesse processo, surgiram importantes guitarristas que cunharam o universo timbrístico-idiomático deste instrumento. Charles Edward Anderson Berry, mais conhecido como Chuck Berry (1926-2017), foi um guitarrista norte-americano considerado como um dos pioneiros a popularizar a imagem da guitarra elétrica como instrumento solista e de grande destaque nas sonoridades das novas bandas de rock. Sua *performance* se destacava além do seu jeito de tocar. Berry cantava, corria e gesticulava de uma forma inusitada. Influenciado pelos guitarristas de Blues e Country, Berry tinha muito presente na sua sonoridade o uso da escala pentatônica, que é, até hoje, uma das primeiras escalas a ser estudada nas metodologias da guitarra elétrica, estando associada a sonoridade de muitos guitarristas ao longo da história.

A partir da década de 50 a guitarra elétrica passou a ser utilizada em diversos estilos musicais, marcando presença nas bandas de Rock, Blues, Jazz, Country e Folk. Nesse período podemos destacar alguns dos guitarristas que marcaram os gêneros musicais previamente citados, valendo citar Johnny Cash, Bill Haley, Muddy Waters, BB King, Joe Pass, Django Reinhardt e Chester Atkins. A partir daí, a guitarra elétrica entrou em efervescência, fazendo com que a partir da década de 60 ela ocupasse cada vez mais papéis importantes na produção musical mundial.

O período de experimentações e inovações tecnológicas a partir dos anos 60, abriu espaço para que a guitarra elétrica se destacasse, posto que ela estava nas mãos das principais bandas de *rock n' roll* do momento, como Beatles, Rolling Stones, The Who e Pink Floyd. Porém, foi com o destaque do guitarrista Jimi Hendrix nas grandes mídias, festivais de música

e sua presença marcante nos palcos que imprimia uma identidade musical inovadora para a época, que começou a ser construída a imagem de *guitar hero* ou *rockstar*²¹.

Paralelo a isso, as experimentações timbrísticas cresciam com o passar das décadas, tornando comum a prática de modificar as guitarras, substituindo captadores, pontes e parte elétrica. Como também, as diversas combinações de pedais analógicos de efeito se tornaram um elemento essencial e idiomático do universo guitarrístico. Diante das infinitas possibilidades de combinações entre guitarras, pedais e amplificadores, os guitarristas buscavam sua própria identidade sonora, o que provocou um grande desenvolvimento técnico que traçou novas maneiras de tocar o instrumento.

A década de 1980 foi o período de evidência de guitarristas que revolucionaram a técnica da guitarra. Eddie Van Halen, Allan Holdsworth, Frank Gambale, Brett Garsed e Stanley Jordan, são alguns exemplos de guitarristas que redefiniram o conceito da técnica guitarrística, devido ao refinamento e às explorações de técnicas que atualmente são consolidadas no universo guitarrístico, como o sweep picking, a palhetada híbrida, palhetada alternada e o two hands. (BRITO, 2019, p. 23).

Nesse período, surgiram cada vez mais, virtuosos da guitarra elétrica que expandiram a técnica do instrumento, buscando aprimorar o idiomatismo técnico de cada estilo musical em que a guitarra estava inserida. Essa expansão fez com que a guitarra elétrica apresentasse diversos idiomatismos, cada um deles relacionado a uma ou mais espécies de gênero ou estilo musical.

Na tradição da guitarra elétrica, o uso da palheta como objeto que provoca a vibração das cordas foi tradicionalmente instituído, se tornando essencial para a execução das diversas técnicas de palhetada, o que proporcionou aos músicos, grandes variações de velocidade e ritmos ao atacar as cordas. No universo idiomático da guitarra, a palheta tradicionalmente mantém uma relação análoga àquela exercida entre o arco e o violino. Todavia, há guitarristas que difundiram uma combinação da palhetada com o dedilhado, classificada como palhetada híbrida, que se tornou parte fundamental da sonoridade almejada nas obras de guitarristas de Country, Fusion e Blues.

A partir dessa proposta de técnica híbrida é esperada uma interseção das fronteiras idiomáticas entre violão e guitarra. Diante disso, os instrumentistas iriam construir técnicas que permeiam esse hibridismo, visto que esses instrumentos tradicionalmente possuem repertórios independentes, que devido às suas especificidades, demandam técnicas diferentes em seus contextos.

²¹Figura musical muito famosa que passa a ser idolatrada e é tida como referência por aqueles que a admiram.

Nesse sentido, o presente trabalho visa apresentar elementos de fusão, como a palhetada híbrida e outros elementos técnicos-idiomáticos que permeiam o fazer musical de músicos que vivenciam os dois instrumentos, a guitarra elétrica e o violão. Para exemplificar tal hibridismo, analisaremos trechos de obras de dois guitarristas/violonistas que mantêm uma forma de tocar que tangencia ambos os universos idiomáticos. Sendo assim, queremos destacar aqui as formas que os guitarristas/violonistas Antoine Boyer e Julian Lage encontraram para proporcionar uma combinação entre os dois instrumentos, tendo em vista que ambos os músicos demonstram proficiência tanto nos estudos de violão, quanto de guitarra.

3 BOYER E LAGE - ANÁLISES

Antoine Boyer (1996-) é um guitarrista e violonista francês que cresceu em Paris. Quando era criança, iniciou seus estudos de violão no estilo do Gypsy Jazz, tendo estudado com Mandino Reinhardt. Mais tarde, ele desenvolveu o interesse pelo violão erudito e estudou no Conservatório de Paris. Essa mistura de influências contribuiu para a sua identidade sonora. Analisando sua produção musical, torna-se evidente a influência que Boyer carrega da música ocidental de tradição escrita, além da própria linguagem do Jazz e do Gypsy Jazz. Boyer atualiza essas influências no violão clássico de nylon, no violão de aço e na guitarra elétrica.

Uma abordagem guitarrística semelhante à de Antoine Boyer, também pode ser encontrada na música do guitarrista e violonista americano Julian Lage (1987-). Assim como Boyer, Lage desenvolve sua sonoridade na guitarra elétrica em torno da linguagem do Jazz clássico. Sua formação musical compreende a passagem por conservatórios e universidades, tendo sido graduado na Berklee College of Music. No que tange o uso do violão de aço, Lage explora suas influências obtidas da música Folk e do Blues. Sua produção musical gira em torno de álbuns de música instrumental, bem como a composição de uma série de estudos para guitarra e violão.

Para demonstrar o hibridismo idiomático utilizado por esses dois instrumentistas, faremos agora algumas análises de pequenos extratos de suas obras. Os trechos selecionados buscam apresentar o hibridismo que se desenvolve entre os universos do violão clássico e da guitarra elétrica no fazer musical desses dois instrumentistas. Esse hibridismo pode ser vislumbrado tanto na concepção mecânica que permeia ambos os instrumentos, guitarra elétrica e violão clássico, como também nas variadas vertentes estéticas e linguístico-composicionais que tangenciam o fazer musical deles.

Começamos analisando algumas dessas intersecções técnico-mecânicas desenvolvidas tanto em Boyer quanto Lage. Ao analisar a performance de tais instrumentistas, convém atentar às técnicas de mão direita, posicionamento da mão esquerda e outros elementos do discurso musical. Vale ressaltar que essas intersecções não ocorrem sempre da mesma maneira. Boyer e Lage exploram as técnicas do instrumento dentro do contexto estético da música que estão tocando, o que abre espaço para um uso criativo dessas técnicas, tornando as intersecções muitas vezes imprevisíveis e momentâneas.

Na tabela a seguir podemos observar alguns desses procedimentos que serão utilizados na análise. Vale mencionar que a tabela irá focar nas técnicas utilizados nas performances

escolhidas e que em outros contextos musicais esses procedimentos podem possuir outras aberturas e possibilidades de uso, até mesmo na obra de ambos os guitarristas.

Tabela 1: Referências das técnicas a serem analisadas

| Técnicas de mão direita | | Técnicas de mão esquerda |
|---|---|---|
| Dedilhado | Palhetada | Posicionamento dos dedos e do instrumento |
| <ul style="list-style-type: none">• Equilíbrio de vozes | <ul style="list-style-type: none">• Alternada | <ul style="list-style-type: none">• Ergonomia |
| <ul style="list-style-type: none">• Utilização de unhas | <ul style="list-style-type: none">• Híbrida | |

3.1 ASPECTOS TÉCNICO-MOTORES

Ao longo de toda a história e desenvolvimento do violão moderno, a técnica de mão direita passou por diversas concepções e expansões. Nesse percurso, violonistas exploraram os rasgueados, percussões nas cordas e corpo do instrumento, entre outras formas de produção sonora que são provenientes de outros universos idiomáticos. Apesar das inúmeras possibilidades técnicas utilizadas pelos violonistas, o dedilhado²² se configura como a técnica tradicional de mão direita para se tocar o violão e é profundamente abordada nos métodos para violão dos pedagogos Dionisio Aguado, Fernando Sor, Ferdinando Carulli, Matteo Carcassi, Emilio Pujol, Abel Carlevaro, entre outros. Por outro lado, a guitarra elétrica, apesar de herdar características técnico-práticas do campo violonístico, tradicionalmente não se apropriou do uso do dedilhado como principal maneira de atacar as cordas. Em sua pedagogia e prática, é mais comum a disseminação do uso da palheta como meio de produção sonora, o que torna incomum o uso do dedilhado por grande parte dos guitarristas.

Nesse sentido, Antoine Boyer opta por fugir da convencionalidade apresentada no universo guitarrístico. Ele emprega o uso exclusivo do dedilhado sem a combinação com a palheta em grande parte de seus arranjos de guitarra elétrica. Essa observação se atesta em seus arranjos das músicas “Someday My Prince Will Come”²³, “The Sound of Silence”²⁴ e “Invierno Porteño”²⁵. Sua aproximação técnica ao executar tais arranjos citados mostra a evidente relação de Boyer com a técnica estudada no universo do violão moderno.

Em suas execuções podemos perceber as digitações alternadas dos dedos polegar, indicador, médio e anelar durante o fraseado. Como também, a utilização simultânea dos quatro dedos para tocar blocos de acordes, ocorre da mesma maneira que seria tocado em um repertório do violão clássico.

Uma outra influência oriunda do violão se dá pela preocupação com um toque equilibrado na utilização das cordas soltas, tendo em vista que elas tendem a se destacar quando

²² O dedilhado também é muito referenciado como *fingerstyle* nos diversos métodos e materiais didáticos para violão e guitarra.

²³ O vídeo do arranjo “Someday My Prince will Come” está disponível no canal do Youtube de Antoine Boyer. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=GvSgWpju8Fs>

²⁴ O vídeo do arranjo “The Sound of Silence” está disponível no canal do Youtube de Antoine Boyer. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=ZW6ahT12-P8>

²⁵ O vídeo do arranjo “Invierno Porteño” está disponível no canal do Youtube de Antoine Boyer. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=bAe1gGDOzm0>

tocadas sem devido cuidado. Sendo assim, o tratamento adequado à utilização desse dedilhado confere outras possibilidades timbrísticas, o que afeta diretamente no equilíbrio das vozes em uma obra polifônica, por exemplo.

Ainda sobre os dedos, vale ressaltar que Boyer utiliza as unhas como parte da produção sonora no violão e na guitarra elétrica. A utilização das unhas ou poupas dos dedos da mão direita é tema de discussão pelos violonistas desde o surgimento do instrumento, tendo em vista sua relação ancestral com a vihuela de mano.

Desse modo, dentre os diversos posicionamentos acerca do assunto, Oliveira (2020, p.80) afirma que Dionisio Aguado “considerava que, com o uso das unhas, podia-se conseguir sons claros, metálicos e diversificados “através de muita luz e sombra”, mas com doçura. Apesar de inicialmente ser defensor do uso das unhas, por influência de Fernando Sor, Aguado resolve apoiar a ideia de não utilizar as unhas, mas sim a poupa dos dedos. Entretanto, atualmente percebe-se que o uso das unhas se hegemonizou no universo do violão clássico.

Outro aspecto técnico a se destacar é o posicionamento da guitarra em relação ao tronco de Boyer, que se configura de forma inclinada na diagonal, semelhante à forma tradicional de posicionamento do violão, proposta por Aguado e desenvolvida por Tárrega. Para sustentar tal inclinação, Boyer utiliza uma correia de pano que está presa à guitarra que suspende o instrumento, deixando-o bem justo ao seu corpo, de forma que Boyer tenha uma proximidade do instrumento e faça o menor esforço em sua execução. Dessa forma, com relação aos aspectos técnicos, podemos perceber em seu modo de tocar uma aproximação entre os universos do violão moderno com a guitarra elétrica que se faz presente na utilização de todos os dedos da mão direita, no toque alternado e simultâneo, no tratamento das cordas soltas e no uso de unhas, o que demonstra uma postura de mão direita que é muito estudada e enfatizada na pedagogia do violão clássico.

É evidente que a influência e panorama musical experienciado pelos guitarristas, denota grande influência nas escolhas técnicas de cada um. Julian Lage por outro lado, não utiliza do dedilhado como técnica principal. Por ter suas raízes ancoradas no Jazz americano, Lage utiliza em maior parte do tempo a palhetada como principal forma de ataque às cordas. Sobretudo, Lage utiliza com maestria a técnica de palhetada híbrida (conhecida como hybrid picking, no inglês), na qual ele utiliza a palheta para tocar linhas melódicas mais graves em contraponto com as linhas agudas tocadas com os dedos. Sobre essa técnica de mão direita, Maia (2007, p.1) destaca:

Hybrid picking é uma expressão da língua inglesa que faz referência a uma forma peculiar de execução da mão direita dos guitarristas americanos, na qual a ação conjunta da palheta, ou pick, combinada com os dedos, permite a realização de determinados trechos musicais no instrumento que o uso exclusivo da palheta impossibilita.

Essa técnica de palhetada híbrida utilizada por Julian Lage é ilustrada em diversas obras musicais do artista. Sendo assim, no recorte a seguir analisaremos como essa técnica é aplicada no “Etude #6” de Julian Lage, a partir da transcrição feita por Mark Grover.

Figura 12: Trecho da transcrição do “Etude #6”, compassos 12 a 15.

Fonte: Daddario²⁶

Nesse trecho, podemos observar que através da diferenciação das cores na escrita da tablatura, Mark Grover busca representar graficamente a diferenciação das vozes graves e agudas, bem como a palhetada híbrida, sugerindo que a cor verde representa as notas que devem ser tocadas com a palheta e a cor preta as notas que devem ser dedilhadas. Vale observar também que Lage utiliza o dedilhado de forma alternada no compasso 13, porém no compasso 14 ele utiliza o toque plaqué (quando um agrupamento de notas é tocado simultaneamente) combinando palheta e dedo.

Em outro momento da mesma obra, Lage utiliza do toque plaqué com os dedos médio, anelar e mindinho, enquanto utiliza a palhetada alternada no baixo contínuo, como demonstra o trecho abaixo.

²⁶ Disponível em: <https://www.daddario.com/globalassets/article-pages/covid-19/julian-lage-etude-6-gp7.pdf>. Acesso em: 10 de jun. de 2022.

Figura 13: Trecho da transcrição do “Etude #6, compassos 59 a 61.

The image shows a musical score for guitar, measures 59 to 61. It features a treble clef, a key signature of two sharps (F# and C#), and a common time signature. The notation includes a melodic line with eighth notes and a guitar tablature below. The tablature shows fret numbers 9, 7, 10, and 12, indicating a hybrid picking technique. The score is divided into three measures, each containing a melodic line and a corresponding guitar tablature.

Fonte: Daddario²⁷

É importante informar que a técnica de palhetada híbrida não é algo novo no universo da guitarra, nem mesmo uma técnica aprimorada por Boyer ou Lage. Guitarristas dos gêneros Country e Blues difundiram o uso dessa técnica híbrida, que se tornou popular durante o século XX, apelidando-a como “Chicken-pickin”. Esses guitarristas buscavam utilizar essa técnica para facilitar e ganhar velocidade em fraseados com saltos de cordas. A partir daí, essa técnica foi incorporada no estudo musical de importantes guitarristas e faz parte da obra musical de artistas de diversos gêneros musicais. Podemos citar os nomes Brett Garsed, Carl Verheyen, Danny Gatton, Shawn Lane, Greg Howe, Brent Mason, Albert Lee, Andy Wood, Plini, entre outros.

Apesar de não ser tão presente em seu uso, Boyer também utiliza a palhetada híbrida em sua execução como ocorre na performance de Lage, porém de forma pontual e não tão recorrente, o que demonstra uma maior aproximação do Boyer ao universo técnico do violão e do Lage ao universo da guitarra. Assistindo a registros audiovisuais de concertos de Boyer, podemos observar que ele utiliza a técnica híbrida em momentos de improvisação em repertórios de Jazz, especificamente em passagens que ele busca incluir linhas contrapontísticas em detrimento de solos essencialmente melódicos, como é costume nesse gênero. Fora isso, ele

²⁷ Disponível em: <https://www.daddario.com/globalassets/article-pages/covid-19/julian-lage-etude-6-gp7.pdf>. Acesso em: 10 de jun. de 2022.

utiliza a palhetada alternada de forma convencional para tocar a guitarra ou violão Gypsy, no contexto musical do Jazz.

Além da maneira de atacar as cordas da guitarra ou do violão, é importante mencionar outros recursos técnicos que fazem parte do hibridismo. Um desses recursos é o posicionamento da mão esquerda. Tanto Lage, quanto Boyer denotam a preocupação com a ergonomia, de modo que buscam desenvolver execuções com menor esforço mecânico, o que é uma abordagem muito presente na pedagogia da guitarra e do violão, bem como está diretamente relacionada às texturas e abordagens em repertórios com concepções contrapontísticas. Ao observar suas *performances* tocando guitarra, percebe-se que o posicionamento dos dedos da mão esquerda na escala do instrumento faz uma menção direta à técnica do violão clássico. Essa postura consiste em manter a mão esquerda com maior relaxamento, manter os dedos mais próximos das cordas a serem tocadas e buscar tocar com os dedos mais arqueados, de forma que somente as pontas dos dedos pressionem as cordas desejadas. Todas essas escolhas refletem a importância dada à eficiência do movimento, garantindo maior liberdade e independência dos dedos.

Todos esses elementos técnicos são os pilares que fundamentam o discurso musical de Boyer e Lage. Essa forma avançada de tocar o violão e a guitarra revela uma musicalidade ímpar e os possibilita experimentar o hibridismo desses dois universos. Esse aspecto nos leva à uma análise da estética musical comum entre esses dois músicos.

3.2 ESTÉTICAS E CONCEPÇÕES MUSICAIS

Retratamos, até então, a forma híbrida com a qual os guitarristas Antoine Boyer e Julian Lage percebem a técnica e o fazer musical através da guitarra elétrica. Contudo, os hibridismos perpassam não apenas questões técnico-motoras, mas também elementos e estruturas musicais mais comumente associadas ao universo do violão clássico. Ao utilizar, na guitarra, uma arquitetura e conceitos musicais mais tradicionalmente vinculadas à música ocidental europeia de tradição escrita, esses musicistas não somente alargam os horizontes idiomáticos da guitarra, como também promovem a inserção desse instrumento em circuitos nos quais a sua participação ainda é escassa.

A partir dessa perspectiva, acontece com a guitarra elétrica um processo semelhante ao que ocorreu com violão quando deixou de ser exclusivamente instrumento acompanhador, expandindo seu uso também como instrumento solista. Essa expansão teve resistência por alguns compositores da época como afirma Oliveira (2020, p.67):

Apesar dos esforços dos grandes nomes do violão para consolidá-lo como instrumento solista, os compositores de prestígio no “mundo da arte” da música de concerto não o aceitaram como tal. Como todos os grandes compositores para violão da época eram violonistas, foi-se, aos poucos, criando-se o “mito” de que não se poderia compor bem para violão sem conhecer o instrumento.

A visão do violão unicamente como instrumento acompanhador demorou para ser diluída, porém aos poucos esse instrumento começou a ocupar novos espaços devido as suas diversas características sonoras e ampla possibilidade repertorial. Uma dessas características basais é sua grande possibilidade harmônica e polifônica. Nesse viés, a guitarra elétrica é ainda um instrumento muito associado ao repertório popular do século XX, bem como um instrumento acompanhador e/ou solista em bandas de música popular. No contexto dessas bandas, é comum a utilização de *power chords*²⁸ para enfatizar o ritmo em músicas do Rock n’ Roll e outros gêneros musicais, o que possibilita à guitarra uma adição de um acompanhamento com caráter rítmico. Esse aspecto da linguagem musical do universo da guitarra elétrica se dá nos lugares em que a guitarra tem maior evidência, sendo esses campos mais derivados do Blues, Folk, Pop, Rock e Metal.

²⁸ Os *power chords* são acordes que omitem a terça e a sétima do acorde, restando apenas a nota fundamental, quinta justa e oitava. Essa configuração retira seu aspecto qualitativo de acorde maior ou menor.

Partindo disso, conseqüentemente a guitarra elétrica só começou a apresentar mais protagonismo como instrumento melódico através de sua inserção nas bandas instrumentais de jazz, nas bandas de rock e com o maior número de guitarristas compositores na cena da música instrumental a partir da década de 60. Ainda assim, é escassa a aparição da guitarra elétrica como instrumento solista, tendo um concerto ou uma obra dedicada originalmente para esse instrumento. Visando inserir a guitarra elétrica no universo da música ocidental europeia de tradição escrita, o compositor brasileiro, Radamés Gnattali, escreve em 1951 o “Concerto Carioca nº 1”, obra dedicada a esse instrumento e orquestra.

Figura 14: Fac-símile da primeira página da partitura do “Concerto Carioca nº1 para violão elétrico e orquestra” de Radamés Gnatalli

The image shows a handwritten musical score for the first page of "Concerto Carioca" by Radamés Gnatalli. The title "Concerto Carioca" is written in cursive at the top. Below it, the section is labeled "I Marcha" and the composer's name "Radamés Gnatalli" is written in the upper right. The score is divided into two systems. The first system includes staves for two sets of Timpani (labeled "1. 3." and "2. 4.") and two sets of Tom-toms (labeled "1. 3." and "2. 4."). The second system includes staves for Violins (labeled "1. 3." and "2. 4."), Violas (labeled "1. 3." and "2. 4."), Cellos (labeled "1. 3." and "2. 4."), and a Bass (labeled "C. B."). The notation includes various musical symbols such as clefs, time signatures, and notes. There are some annotations and markings throughout the score, including a large question mark in the lower right area of the second system.

Curiosamente Radamés apresenta a obra como uma peça escrita para violão elétrico e orquestra. Contudo, o termo “guitarra elétrica” era ainda incipiente, principalmente no ambiente musical frequentado por compositores de música sinfônica. Conforme Correa (2007, p.15):

É pouco conhecido o fato de este concerto ter sido gravado com guitarra elétrica, pois na partitura, Radamés Gnattali chama este instrumento de violão elétrico, alcunha que parece ser comum na época para o jovem instrumento. Além disso, na capa do disco, como é possível observar na figura seguinte (scanner da capa original do LP), encontram-se os dizeres “Concerto carioca N° 1 de Radamés Gnattali. Orquestra Sinfônica Continental, Regente: Henrique Morelenbaum, Solistas: Radamés Gnattali (Piano), José Menezes (Violão)”. O material gráfico que indica que um dos solistas executou sua parte com o violão oculta ainda mais o fato de este concerto ter sido o primeiro da história a empregar a guitarra elétrica como solista [...]

Segundo José Menezes, solista que estreou e gravou essa obra em 1956:

“Nessa época a guitarra elétrica era chamada de violão elétrico sabe? Não se diferenciava muito esses dois instrumentos. O Radamés pediu a guitarra porque um violão acústico não conseguiria se destacar na orquestra e nem nos diálogos com o piano. Eu usei uma guitarra da marca Gibson modelo Lês Paul para gravar esse concerto. ...é preciso ser violonista para se tocar esse concerto. Se não se tem técnica de violão erudito, não se toca essa obra. Como eu possuo as duas escolas (Mão direita de violão erudito e técnica de palheta) toquei a guitarra elétrica com a técnica do violão. O Radamés escreveu pensando em violão, mas pede que se use uma guitarra para executá-lo”. (BARBOSA e DEVOS, apud CORREA, 2007, p. 79).

Tal proposta se apresentou como atípica devido ao contexto histórico e aos espaços que a guitarra elétrica se difundia naquele período. Entretanto, atualmente cresce o número de musicistas como Antoine Boyer e Julian Lage que percebem a guitarra fora da maneira convencional de tocar esse instrumento, a partir de uma perspectiva híbrida que utiliza de elementos que estão mais associados a estéticas e ao repertório do violão clássico. Essa nova configuração refletiu em composições de estudos e obras dedicadas à guitarra solo, assim como faz Boyer e Lage. Esse hibridismo incentiva a guitarra elétrica a ocupar espaços como um instrumento solista.

Nesse viés, percebemos que as obras de Boyer e Lage utilizam de elementos e estruturas musicais provenientes e mais comumente utilizadas no repertório de música clássica, tais como o contraponto e um tratamento harmônico mais complexo. Em uma entrevista²⁹ ao *website* “Acoustic Guitar”, Antoine Boyer diz que ama tocar de forma polifônica, o que consiste em não tocar somente uma melodia acompanhada de alguns acordes, mas sim duas ou mais linhas melódicas que por sobreposição, ainda mantendo sua independência, se harmonizam.

²⁹ Artigo escrito por Kate Koenig no *website* “acousticguitar.com”. Disponível em: <https://acousticguitar.com/guitar-talk-french-guitarist-antoine-boyer-is-a-master-of-many-styles/>. Acesso em 25 de jun. de 2022.

Na composição de uma série de estudos por Antoine Boyer intitulada como “10 Counterpoints” é possível identificar a influência dos grandes estudos para violão compostos por Villa Lobos, Leo Brower, Mauro Giuliani, Sergio Assad, entre outros. Essa influência configura uma outra espécie de hibridismo tendo em vista o estilo composicional que mais comumente se observa no panteão de obras escritas e transcritas para violão clássico. Julian Lage segue na mesma linha ao compor uma série de estudos para guitarra nos quais ele também explora o contraponto e a polifonia, cumprindo tanto o papel didático instrumental quanto o papel estético de uma obra concebida originalmente para guitarra solo. Sendo assim, as séries de estudos compostas por Boyer e Lage configuram esse hibridismo estético/idiomático entre os territórios do violão clássico e da guitarra elétrica.

4 CONCLUSÃO

Os desenvolvimentos físico, técnico e idiomático do violão passaram, ao longo de dois séculos, por uma série de transformações, o que acabou influenciando a forma de compreender os idiomatismos desse instrumento. Tal fato se torna ainda mais claro quando evidenciamos a herança histórica e cultural que o violão recebeu de instrumentos como a vihuela e a guitarra barroca, no que tange os fundamentos técnicos, mecânicos, assim como também a própria notação musical característica daqueles instrumentos do passado. Poderíamos dizer também que a sistematização da pedagogia do violão, catalisada pelos violonistas-compositores do século XIX, muito contribuiu para o desenvolvimento e consolidação do que chamamos, aqui, de universo idiomático do violão.

Ao longo desse processo, além de se firmar como um instrumento de concerto, o violão se tornou ponto nodal para o desenvolvimento de novas vertentes organológicas, como, por exemplo, a guitarra elétrica. Com os inúmeros desenvolvimentos tecnológicos e a crescente popularização da eletrificação instrumental, a música popular do século XX, mimetizando esse fenômeno, vê no protagonismo da guitarra elétrica seu instrumento difusor. Contudo, apesar desse instrumento estar mais tradicionalmente associado às estéticas do rock, blues, além de todo um conjunto de expressões artísticas que se formaram ao longo do século XX, torna-se possível perceber a guitarra elétrica, por intermédio de alguns musicistas, em territórios estéticos e idiomáticos pouco comuns à sua prática. Esse é o caso da música de Antoine Boyer e Julian Lage. Os musicistas em questão promovem uma hibridação de elementos idiomáticos da guitarra e de seu instrumento predecessor, o violão. Na música de Lage e Boyer, percebe-se também que tais intercessões não se limitam apenas à fatores mecânicos, mas acabam tangenciando elementos estéticos e linguísticos.

Toda essa fusão acaba vislumbrando e, de forma inconsciente, propondo novas formas de se abordar os instrumentos aqui analisados. A ampliação dos horizontes idiomáticos e estético-culturais do violão e da guitarra, herança consolidada pelo trabalho de pedagogos e pela atuação de importantes intérpretes, acaba se tornando uma forma eficaz de compreender as potencialidades desses instrumentos para além de suas práticas tradicionais. O hibridismo se mostra, então, como um caminho possível para musicistas que visam experienciar os dois universos de forma integrada. Desse modo, essa visão possibilita novas concepções timbrísticas e estéticas resultantes da mistura dos horizontes idiomáticos e estéticos da guitarra e do violão.

REFERÊNCIAS

- ALTAMIRA, Ignacio Ramos. **Historia de la guitarra y los guitarristas españoles**. San Vicente, Espanha: Club Universitario, Editorial (ECU), 2005. 216 p. ISBN 978-84-8454-458-6. Ebook.
- ALTAMIRA, Ignacio Ramos. **Historia de la guitarra y los guitarristas españoles**. Editorial Club Universitario. San Vicente (Alicante), 2010.
- ALVES, Júlio Ribeiro. **The History of the Guitar: Its Origins and Evolution**. Huntington, 2015.
- BRITO, Agnes Lázaro Santos de. **O ensino da técnica da Guitarra Elétrica nas instituições de ensino superior públicas do Brasil**. Universidade Estadual De Montes Claros, 2019.
- CARLEVARO, Abel. **Escuela de La guitarra: exposición de la teoria instrumental**. Buenos Aires: Barry, 1979.
- CASTRO, Guilherme Augusto Soares de. **Guitarra elétrica: entre o instrumento e a interface**. Anais do XVII Congresso da ANPPOM, 2007. Disponível em: https://www.anppom.org.br/anais/anaiscongresso_anppom_2007/sonologia/sonolog_GASCastro.pdf. Acesso em: 19/05/2022
- CORREA, Marcio Guedes. **Concerto Carioca Nº 1 de Radamés Gnattali: A Utilização da Guitarra Elétrica como Solista**. Universidade Estadual Paulista (UNESP), São Paulo (SP), 2007.
- DUDEQUE, Norton. **História do Violão**. Curitiba: Ed. da UFPR, 1994. 113 p. ISBN 85-85132-85-X.
- MAIA, Marcos da Silva. **Técnica Híbrida Aplicada ao Violão** / Marcos da Silva Maia – Campinas, SP: [s.n.], 2007.
- MOLITOR; SIMON; KLINGER. **Versuch einer vollständigen methodische Anleitung zum Gitarre-Spielen**. Vienna: Chemische Druckerei, 1812.
- NOGUEIRA, Gisela. (2016). **A viola e suas metalinguagens: notação do gesto e aprendizado não formal**. Revista da Tulha. 2. 119. 10.11606/issn.2447-7117.rt.2016.125391.
- OLIVEIRA, Cristiano Braga de. **A técnica violonística em expansão: revisão histórica e uma proposta de categorização**. Universidade Federal de Minas Gerais, 2020.
- PUJOL, Emílio. **Escuela Razonada de la Guitarra**. v I. Buenos Aires: Ricordi Americana, 1956.

SANCHES, Alexandre, Martinello; FORNARI, José. **Instrumento glocal: violão e guitarra na indeterminada fronteira entre o remoto e o local**. XXIX Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música, Pelotas, 2019.

SOUZA, Neigmar de. **Guitarra Elétrica: um ícone na cultura pop do século XX**. Revista Vernáculo, [S.l.], n. 5, jun. 2002. ISSN 2317-4021. Disponível em: <<https://revistas.ufpr.br/vernaculo/article/view/18452>>. Acesso em: 30 ago. 2022. doi:<http://dx.doi.org/10.5380/rv.v1i5.18452>.

TYLER, James and Paul Sparks. **The Guitar and Its Music from the Renaissance to the Classical Era**. New York, NY: Oxford University Press, 2002.

ZACZÉSKI, Monicky E. et al. **Violão: aspectos acústicos, estruturais e históricos**. Revista Brasileira de Ensino de Física [online]. 2018, v. 40, n. 1, e1309. Disponível em: <<https://doi.org/10.1590/1806-9126-RBEF-2017-0192>>. Epub 14 Ago 2017. ISSN 1806-9126. <https://doi.org/10.1590/1806-9126-RBEF-2017-0192>. Acesso em: 30 de ago. 2022.