



VIOLÃO

2º semestre

Professor:

Ricardo Pauletti

CONSERVATÓRIO DE MÚSICA POPULAR CIDADE DE ITAJAÍ
RUA FELIPE REISER, 200 - CENTRO - CEP 88304-360 - ITAJAÍ - SC
TELEFONE: (47) 3344 3895 – E-MAIL: comusical@hotmail.com

GENERALIDADES SOBRE A MÃO DIREITA

Todo o complexo sonoro que sucede ao longo de uma obra, desde a gama de timbres aos problemas de dinâmica, é um trabalho exclusivo da mão direita e pode ser abordado de uma forma direta e objetiva.

Os timbres são caracterizados pelos vários ângulos de ataque ou pulsações, como o toque frontal, o lateral, ou deixando-se os dedos (I.M.A.) recurvados, com e sem apoio.

A dinâmica é obtida através de uma pressão maior ou menor sobre as cordas, isto é, variando-se a intensidade do ataque.

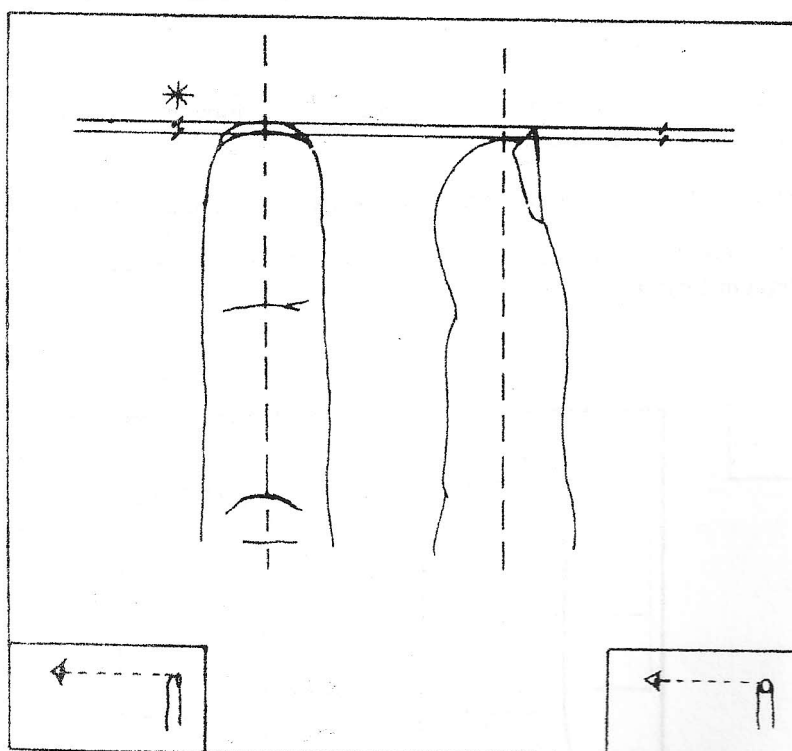
Observando-se que no momento do ataque, os elementos timbre e intensidade estão ligados entre si, temos o que podemos chamar de "sonoridade dinâmica".

O violonista através de um trabalho, visando todas as particularidades da mão direita, irá adquirir a flexibilidade e naturalidade de usar todos os recursos da "sonoridade dinâmica".

O elemento sobre o qual recai quase toda a responsabilidade sonora, é a unha. Faremos um estudo minucioso e detalhado de sua ação, até o momento em que o dedo recai sobre a corda.

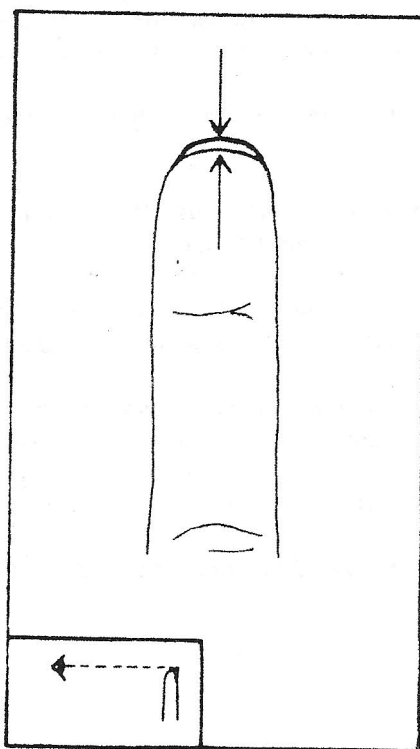
Podemos iniciar seu estudo, visando primeiramente seu comprimento e formato.

O comprimento deve ser tal, que ao olharmos pela palma da mão, vamos enxergar o mínimo de unha.



* Este espaço deve ser igual à largura da corda do violão.

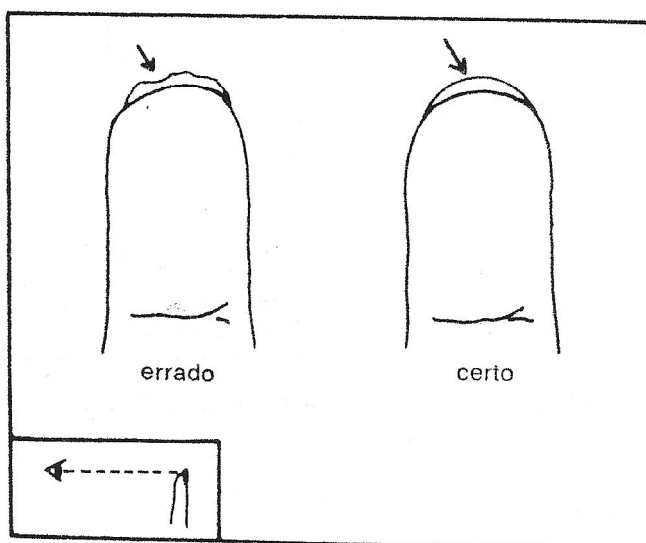
O formato é aquele para o qual o dedo, ao tomar contato com a corda, resvala com facilidade, não recebendo nenhuma resistência. A unha acompanha o formato do dedo.

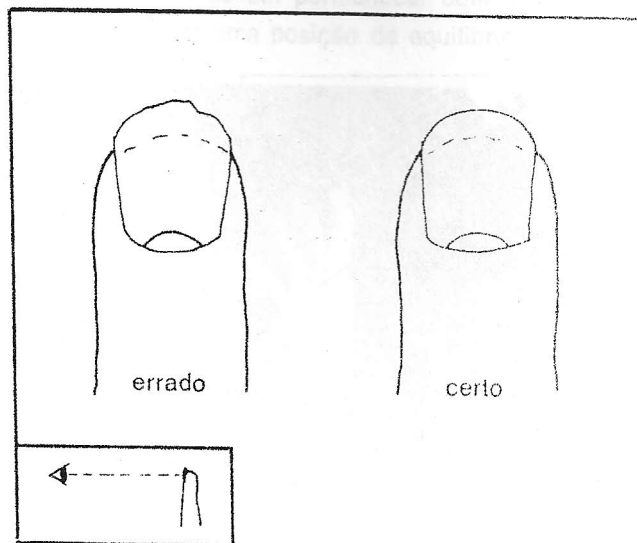
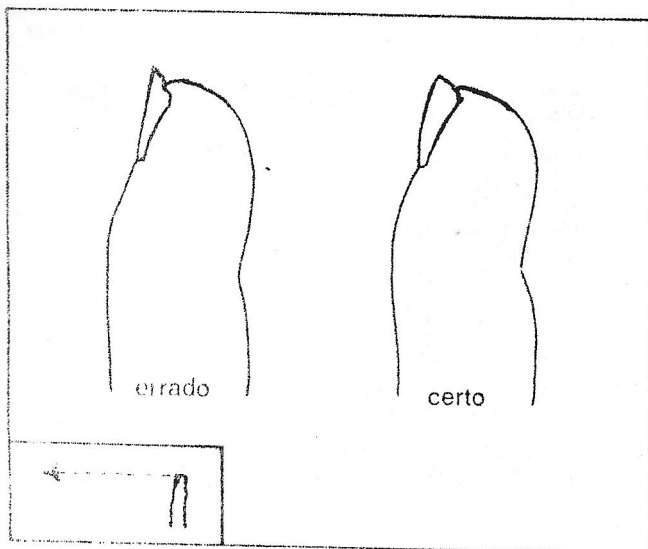


O lixamento é o processo pelo qual se consegue o comprimento e formato, mas sua fase final, o polimento, é a que requer um cuidado especial.

Para iniciar este processo, precisamos obter a lixa de número 400 da 3M ou similar.

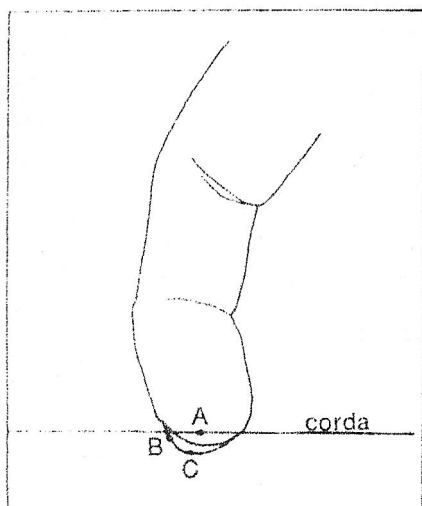
A unha deve ficar totalmente espelhada, pois no ato de lixar deve-se conseguir que as partes anterior, posterior e frontal fiquem totalmente polidas.



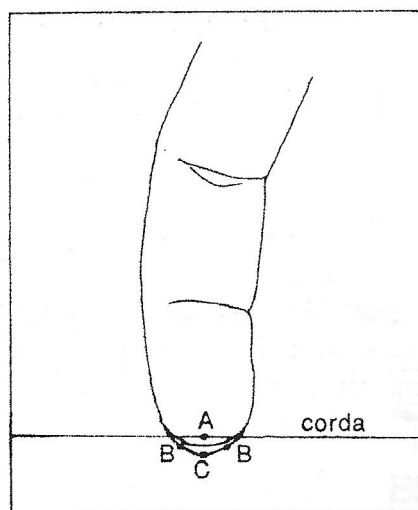


No momento do ataque deve-se usar a ponta do dedo associada à unha para se obter uma sonoridade robusta e agradável.

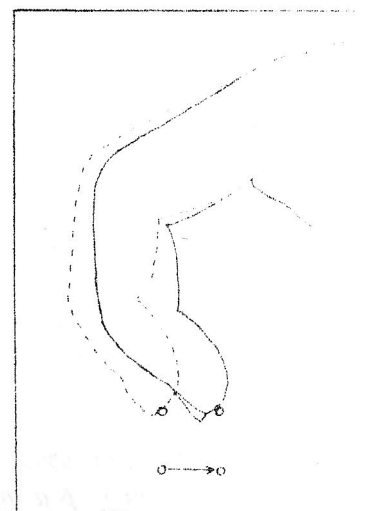
Para se obter uma variedade de timbres, pode-se utilizar vários ângulos de ataque.



Ataque lateral

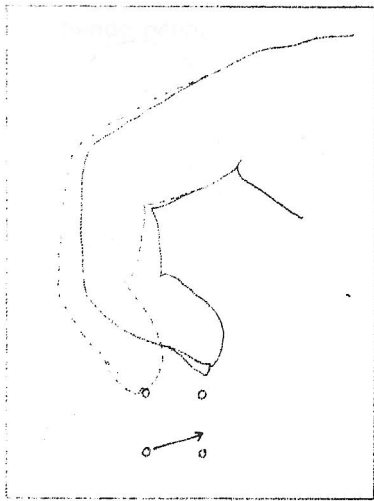


Ataque frontal

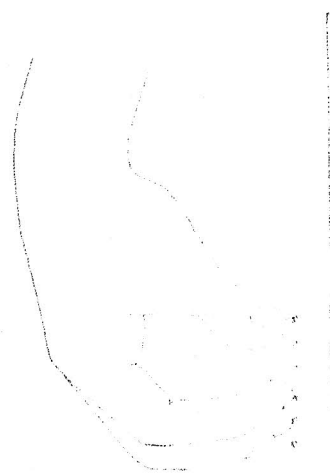


Toque com apoio

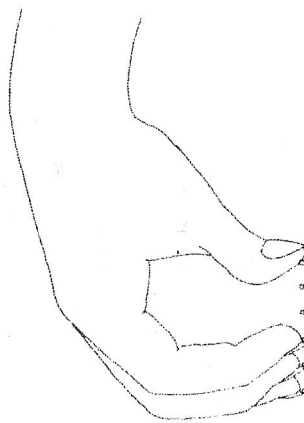
- A - Ponto de contato
- B - Ponto de deslizamento
- C - Ponto de desligamento



Toque sem apoio



Toque do polegar com unha



Toque do polegar sem unha

EXERCÍCIOS PARA A MÃO DIREITA

FÓRMULA 1

The musical notation for 'FÓRMULA 1' is as follows:

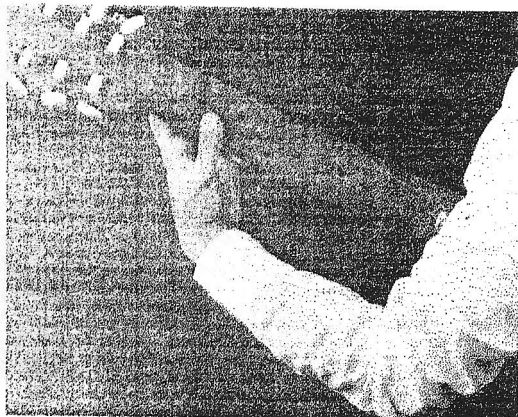
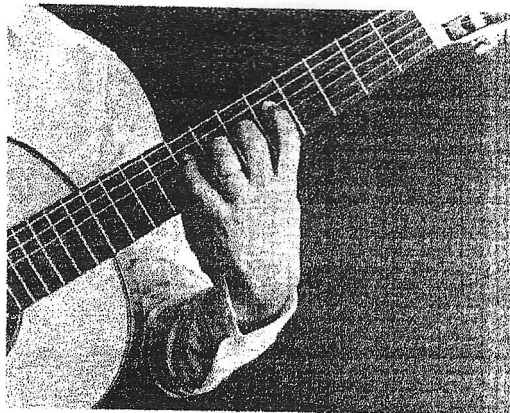
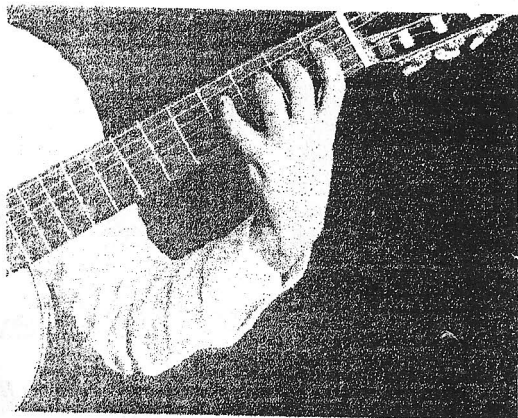
Staff 1 (2/4 time):

- Measure 1: Quarter rest, eighth notes (p) and (a) beamed together, eighth notes (m) and (i) beamed together.
- Measure 2: Quarter rest, eighth notes (4) and (4#) beamed together, eighth notes (1) and (1#) beamed together.
- Measure 3: Quarter rest, eighth notes (2) and (2#) beamed together, eighth notes (1) and (1#) beamed together.
- Measure 4: Quarter rest, eighth notes (2) and (2#) beamed together, eighth notes (1) and (1#) beamed together.
- Measure 5: Quarter rest, eighth notes (2) and (2#) beamed together, eighth notes (1) and (1#) beamed together.
- Measure 6: Quarter rest, eighth notes (2) and (2#) beamed together, eighth notes (1) and (1#) beamed together.
- Measure 7: Quarter rest, eighth notes (2) and (2#) beamed together, eighth notes (1) and (1#) beamed together.
- Measure 8: Quarter rest, eighth notes (2) and (2#) beamed together, eighth notes (1) and (1#) beamed together.

Staff 2 (2/4 time):

- Measure 1: Quarter rest, eighth notes (4) and (4#) beamed together, eighth notes (1) and (1#) beamed together.
- Measure 2: Quarter rest, eighth notes (2) and (2#) beamed together, eighth notes (1) and (1#) beamed together.
- Measure 3: Quarter rest, eighth notes (2) and (2#) beamed together, eighth notes (1) and (1#) beamed together.
- Measure 4: Quarter rest, eighth notes (2) and (2#) beamed together, eighth notes (1) and (1#) beamed together.
- Measure 5: Quarter rest, eighth notes (2) and (2#) beamed together, eighth notes (1) and (1#) beamed together.
- Measure 6: Quarter rest, eighth notes (2) and (2#) beamed together, eighth notes (1) and (1#) beamed together.
- Measure 7: Quarter rest, eighth notes (2) and (2#) beamed together, eighth notes (1) and (1#) beamed together.
- Measure 8: Quarter rest, eighth notes (2) and (2#) beamed together, eighth notes (1) and (1#) beamed together.

(4) Quando há um deslocamento de posição, os dedos 1, 2, 3 e 4 devem permanecer com a mesma abertura. O polegar deve caminhar junto com os dedos 1, 2, 3 e 4, mantendo uma posição de equilíbrio.



(5) O polegar não deve tomar uma posição prênsl, mas deve servir como guia de direcionamento dos dedos 1, 2, 3 e 4.

MÃO DIREITA: (1) O ângulo de ataque deve permanecer o mesmo ao tocarmos da 6.^a à 1.^a cordas ou da 1.^a à 6.^a cordas. A condução da mão deve ser feita pelo movimento do antebraço.

(2) Não se deve usar a atitude de "tocar com força" mas sim tocar dentro dos limites sonoros do violão. Isto é, tocar naturalmente.

(3) Deve-se usar principalmente o "toque sem apoio", buscando-se a robustez do som através do formato da unha, perfeição do lixamento e ângulo de ataque.

O toque com apoio é também uma das formas de ataque (ver explicação em "Generalidades da Mão Direita").

FASES PARA O ESTUDO DAS ESCALAS

- I — Estudar lentamente, procurando equilíbrio da movimentação da mão esquerda "postura e deslocamento".
- II — Procurar o toque que dê igualdade de intensidade entre todas as notas.
- III — Somente acelerar quando houver um controle total quanto aos movimentos e intensidade.

Por Breno Chaves

16 VIOLÃO

Sonoridade

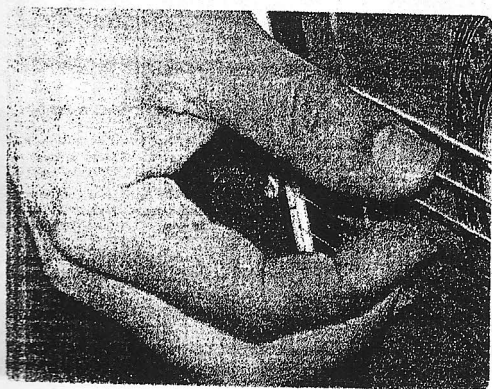


Fig. 4

Finalm, as questões são diversas e as respostas muitas vezes pouco satisfatórias. Apresentaremos, a seguir, os pontos que serão trabalhados no decorrer desta lição.



CORPO X INSTRUMENTO

A adequação desses dois elementos (corpo e instrumento) deve acontecer de forma que o instrumento se adapte ao corpo e não o contrário. Ao sentar-se numa cadeira sem braços, plana e com aproximadamente 45 cm de altura), o apoio deve acontecer sobre os isquios, com a planta dos pés apoiadas no chão (principalmente quando se utiliza um suporte). Os ombros devem estar relaxados e a cabeça ereta e alinhada aos isquios. Mentalize e interiorize essa posição. A colocação do instrumento deve acontecer de forma que esta posição não sofra alteração, como na **fig. 1**.

No posicionamento da mão direita, os critérios serão os mesmos. A posição do corpo sentar sobre isquios, pés apoiados, etc.) permanece inalterada. Na verdade, o que acontece é que a posição do braço estará subordinada à posição da mão, ou seja, devemos primeiro posicionar a mão e depois o braço. Coloque os dedos indicador, médio e anular na mes-

ma corda (de preferência a 3ª - Sol), depois o polegar (de preferência na 5ª - Lá), sem encostar o antebraço no instrumento, como nas **fig. 2** e **fig. 3**. Uma vez que os dedos estejam acomodados nessa posição, o passo seguinte é relaxar o antebraço no aro superior do violão. Mantenha o indicador na corda Sol, coloque o dedo médio na corda Si e o anular na corda Mi, como na **fig. 4**. Nesse momento, você deve mentalizar essa sensação. Esse seria um critério,

a meu ver satisfatório, para o posicionamento inicial da mão direita. É importante destacar que essa posição não é estática, pois o braço e, conseqüentemente, a mão direita, são elementos móveis e dinâmicos na execução de uma obra em função da mudança de timbres, toques e intensidade sonora.



MÃO DIREITA

CRITÉRIOS PARA OS TOQUES DOS DEDOS DA MÃO DIREITA

As **fig. 5** e **fig. 6** são dois exemplos clássicos de toques da mão direita. No seu método, Abel Carlevaro faz uma série de considerações sobre a fixação de determinadas falanges para obtenção de diversos timbres e intensidades. São questões complexas, na maioria das vezes, como já citei, mal interpretadas e que na prática a sua aplicação se torna um quebra-cabeça difícil de resolver. Se considerarmos que o toque tem origem no metacarpo falangeal (articulação da base do dedo), tanto para o toque com apoio como sem apoio,

obteremos um resultado bem diferente. Concentre-se nessa articulação, mentalize que o movimento do dedo se inicia nesse ponto e toque uma corda (escolha entre as primas Mi, Si, Sol) com apoio ou sem apoio. A tendência será a obtenção de uma sonoridade limpa, brilhante, repleta de harmônicos, sem chiados e esbarros na corda posterior, independente da posição da mão, porque nesse tipo de toque (com origem nessa articulação), o dedo realiza o movimento correto e de forma natural.



Fig. 5 - Com apoio

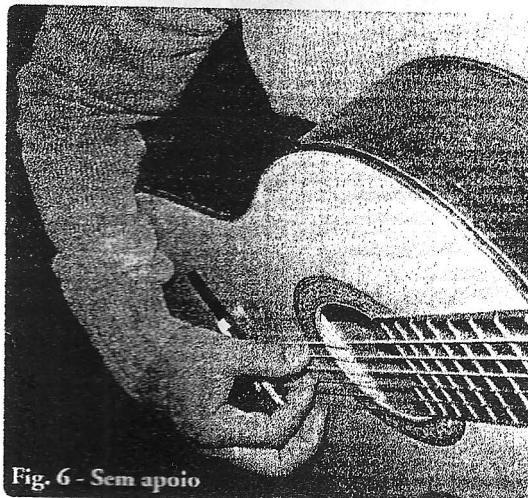
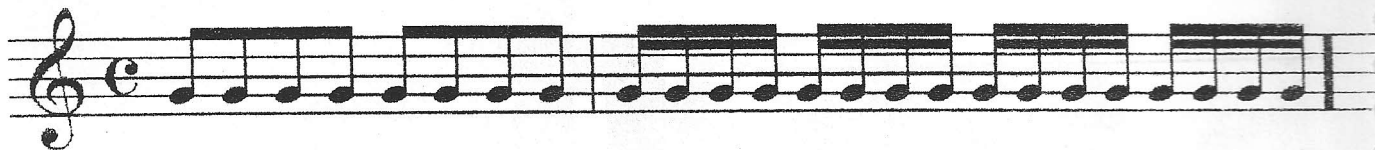


Fig. 6 - Sem apoio

i m



Exercício para a mão direita — aplicação do exposto

Nesse processo, os tendões envolvidos são os flexores (palma da mão). É muito importante, após o toque, relaxar o dedo (extensores) para que ele volte à sua posição naturalmente.

**MÃO ESQUERDA**

Os critérios de posição da mão esquerda obedecem a outras diretrizes.

Enquanto que na mão direita a posição do braço direito estará subordinada à posição da mão direita, na mão esquerda acontece o contrário, salvo algumas exceções. Ex.: acordes com apresentações transversais (acorde de Lá maior), como da **fig. 7** ou com apresentações mistas (Si maior na segunda posição), **fig. 8**. É impossível deixar o braço esquerdo absolutamente relaxado, pois, nessa condição, ele ficaria pendente e perderia a sua função. O relaxamento, nesse caso, será parcial, ou seja, até o braço o relaxamento acontecerá quase que na totalidade; já o antebraço ficará flexionado para que a mão fique próxima à escala do instrumento.



Fig. 7 - Lá maior



Fig. 8 - Si maior



O antebraço tem uma função importantíssima na dinâmica do movimento da mão esquerda. É por meio dele que a 'pressão' dos

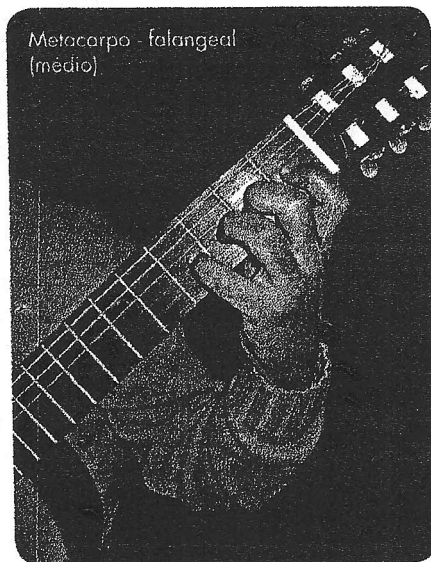


Fig. 9

dedos nas cordas acontecerá. Um erro muito comum, principalmente no caso das pestanas, é fazer essa 'pressão' através do polegar em oposição aos dedos, gerando uma tensão nos mesmos e 'travando' os movimentos longitudinais na escala. Uma 'pressão' muito maior e infinitamente mais eficaz é obtida pela flexão do antebraço, como podemos observar na **fig. 9**.

Alguns métodos defendem, além da flexão do antebraço, a utilização do seu peso para um resultado ainda mais eficaz, principalmente nas pestanas. Na minha experiência prática como professor e performer, não indico esse procedimento, pois o braço nessa situação faz com que os dedos fiquem tensos (numa atitude de pinça para sustentar o conjunto braço e mão), o dedo mínimo trabalha encolhido com movimentos limitados e o posicionamento da mão como um todo fica comprometido.

Exemplo de posicionamento incorreto das mãos gerado pela utilização do peso do braço pode ser conferido na **fig. 10**.

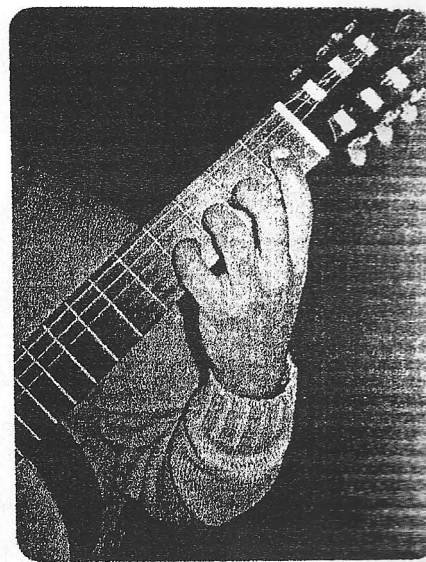


Fig. 10

CRITÉRIOS PARA O MOVIMENTO DOS DEDOS

MÃO ESQUERDA
Com relação ao movimento dos dedos da mão esquerda, devemos considerar que o movimento tem origem no metacarpo falangeal (articulação da base do dedo). Esse procedimento faz com que os dedos trabalhem na sua totalidade. Nos casos de acordes com apresentações transversais ou mistas, o antebraço funciona como coadjuvante, favorecendo a posição da mão de forma que os dedos não esbarrem nas cordas inferiores que por ventura tiverem que vibrar. Esse tipo de abordagem também favorece a destreza e a precisão nos movimentos.

**SINCRONISMO**

Além do posicionamento correto da mão esquerda, é fundamental o sincronismo entre a mão direita e a mão esquerda.

Os dedos da mão esquerda devem pressionar as cordas exatamente no mesmo instante em que os dedos da mão direita puxam as cordas.

A seguir, sete exercícios para sincronismo de mão esquerda e mão direita.

The seven exercises are as follows:

- Exercise 1: *i m* | *i m*. Below the staff: 1 2 3 4 .
- Exercise 2: *i m* | *i i i m*. Below the staff: 1 2 3 4
- Exercise 3: *i m*. Below the staff: 1 2 3 4
- Exercise 4: *i m* | *i i i m*. Below the staff: 1 2 3 4
- Exercise 5: *i m* | *i m*. Below the staff: 1 2 3 4
- Exercise 6: *i m* | *i i m i m*. Below the staff: 1 2 3 4
- Exercise 7: *i m*.

Alguns anos atrás, tive dúvidas a respeito dessa forma de tocar, já que existem métodos que explicam justamente o contrário: "...É fundamental que se coloquem os dedos da mão esquerda antes de tocar as cordas com a mão direita para ter certeza de que eles estarão lá...". Esse é um procedimento que não recomendo, pois dessa forma o som não ficará bem ligado,

prejudicando o resultado musical. Escrevi uma carta para o violonista e luthier Sergio Abreu pedindo uma orientação a respeito. Segue abaixo a resposta à minha carta:

"É uma impropriedade muito comum os dedos da mão esquerda apertarem antecipadamente as notas a serem tocadas, para a pessoa ter certeza de que estarão lá quando a mão di-

reita for tocar as notas. Há muito mais eficiência quando as duas mãos tocam exatamente ao mesmo tempo, o que se consegue pensando no ritmo com as duas mãos — como acontece num teclado — e não apenas com a mão direita (observe-se que, quando as duas mãos encostam na corda ao mesmo tempo, ainda assim a pulsação propriamente dita ocorre uma fração mínima de segundo mais tarde). Dessa maneira, é possível reduzir muito a pressão a ser feita pelos dedos da mão esquerda, já que uma leve martelada do dedo na corda (conseguida com a velocidade do impulso e não com a força) produz uma pressão enorme momentaneamente, pressão essa que é necessária apenas no momento da pulsação da corda pela mão direita. Após essa ligeira martelada, basta que o dedo da mão esquerda continue apenas levemente encostado na corda, o suficiente para manter a sustentação do som pelo tempo que for necessário. Não é difícil perceber a economia de esforço que se consegue quando as duas mãos tocam em sincronia absoluta, usando-se, em vez da pressão contínua dos dedos da mão esquerda sobre as cordas, apenas uma decidida, porém leve martelada no momento exato da nota ser tocada. Sem exagero algum, e a mesma diferença que há entre bater um prego com o martelo da maneira que normalmente se usa a ferramenta e tentar empurrar o prego com o martelo sem bater, aplicando a força bruta. No entanto, essa técnica só funciona se o polegar da mão esquerda estiver completamente solto. Infelizmente, é muito comum a mão esquerda agarrar o braço do violão numa atitude semelhante à de uma pessoa agarrando o corrimão de uma escada quando está com medo de cair. Na verdade, quanto menos o polegar da mão esquerda interferir, melhor, já que tocar ele não toca nada, e não deve nunca trancar a mão fazendo como se essa fosse um alicate prendendo o braço do violão. Aliás, isso vale também para pestanas (para as quais evidentemente a técnica do martelo não funciona): o indicador consegue muito mais pressão quando se usa somente o antebraço para puxar esse dedo, ficando assim o polegar, bem como o médio, o anular e o mínimo, soltos e relaxados, e a mão como um todo igualmente solta quando for a hora de largar a pestana para mudar rapidamente de posição."

(Sergio Abreu)

Ex. 1

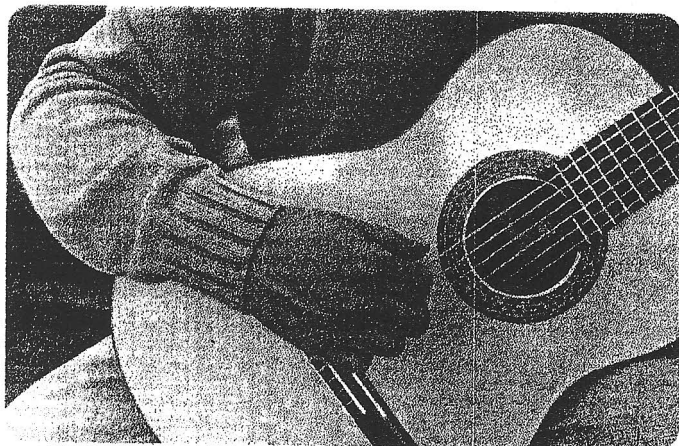
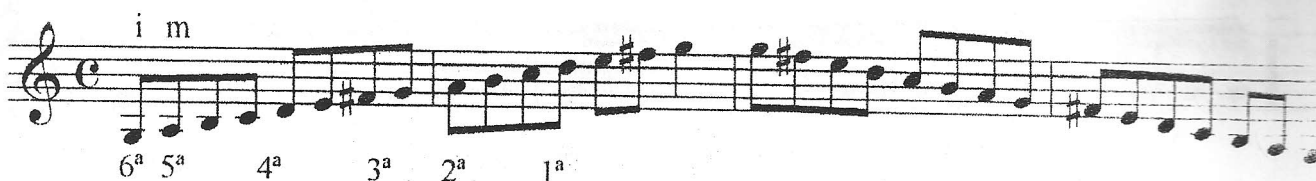


Fig. 11

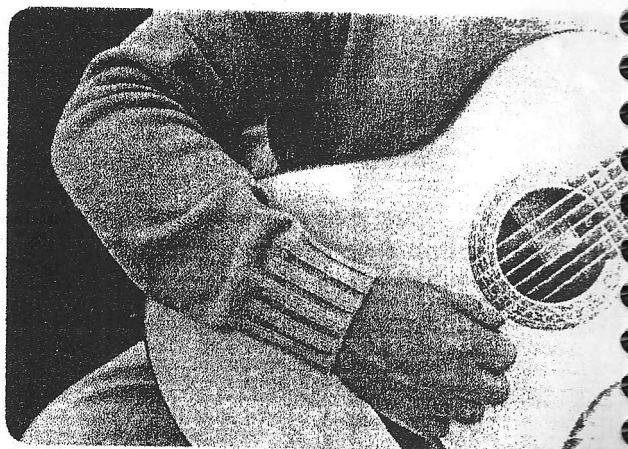
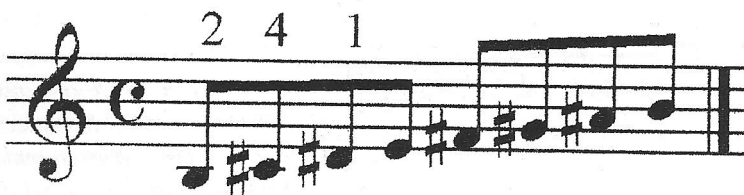


Fig. 12

Ex. 2



TRASLADO DE MÃO DIREITA

É o movimento que a mão direita faz no sentido da sexta corda (Mi) para a primeira corda (Mi) e vice-versa. A situação em que esse movimento ocorre de forma mais evidente são nas escalas ascendentes ou descendentes, como do Ex. 1.

Movimento: Para que esse movimento aconteça da forma mais natural possível (sem entorse do pulso e mudança do ângulo de ataque nas cordas), é necessário que o braço faça o movimento. Nesse caso, a mão fica subordinada ao movimento do braço sem modificar o ângulo de ataque nas cordas, como observamos nas fig. 11 e fig. 12.



TRASLADO LONGITUDINAL DE MÃO ESQUERDA

Esse movimento é mais complexo que o da mão direita em função da assimetria da escala do violão. À medida que a mão esquerda 'caminha' para a região aguda, as casas ficam cada vez menores. Dessa forma, o ideal é trabalhar por posição. As posições são determinadas pela localização do dedo indicador, independentemente de estar sendo usado ou não, como no Ex. 2.

A escala do Ex. 2 começa com a nota Si (dedo 2) e a terceira nota da escala, Ré sustenido, é tocada na primeira casa (dedo 1), ou seja, essa escala está em primeira posição.



TRASLADO TRANSVERSAL DE MÃO ESQUERDA

O traslado transverso da mão esquerda obedece a critérios de movimentação diferentes do traslado longitudinal: o conjunto braço-mão funciona simultaneamente formando uma unidade. Enquanto que no traslado longitudinal o movimento do braço e da mão são nulos, salvo os casos de acordes transpostos, no movimento transversal os dois elementos trabalham em conjunto para a escala cromática descendente imediata.

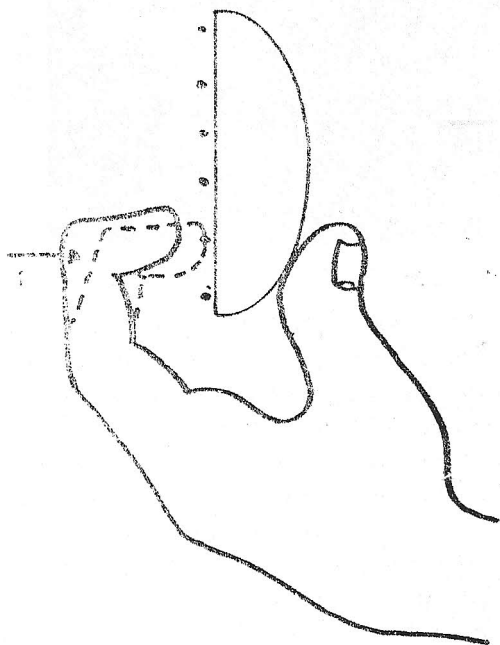
SEGUNDA FASE

- Nesta segunda fase, quero agregar novos elementos, sempre evitando objetivamente a técnica pura (escalas, arpejos, ligados, etc.) como fórmula única para a evolução instrumental.
- Todo elemento novo, deve visar, principalmente, o interesse do aluno em executá-lo. Sabemos através da experiência, que exercícios áridos (sob o ponto de vista do aluno), formam blocos de execução.
- Quando a energia mental do aluno é totalmente voltada a algo que lhe desperte interesse melódico, a assimilação técnica de determinada peça é feita de uma forma tranquila e agradável.
- Os próximos exercícios melódicos trarão novos conhecimentos, como a ligadura, a pestana e o uso de novas notas na escala do violão.
- Através deste novo assunto, visto sempre a naturalidade e o progresso, sem esbarrar em problemas de ordem técnica, como o forçar estudos sobre a pestana e velocidades descaídas.

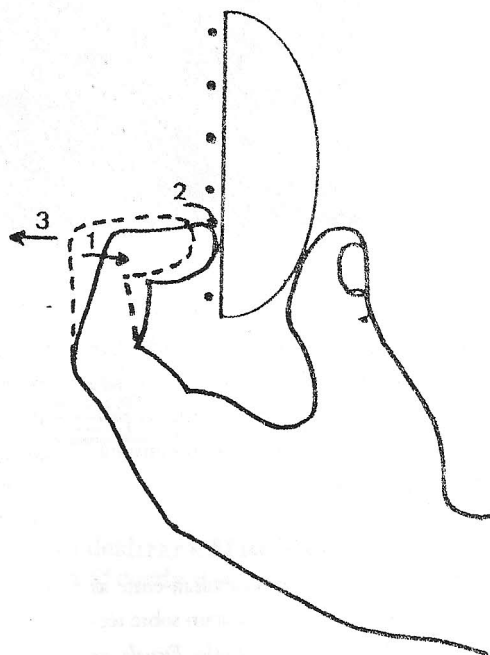
O LIGADO

O ligado instrumental, no violão, é realizado através de um processo, que ao ferirmos determinada nota, se obterá o som da outra, sem haver a necessidade de feri-la novamente.

Pode-se ligar, ascendente ou descendente, duas, três ou quatro notas.



LIGADO ASCENDENTE



LIGADO DESCENDENTE

Ex. 3

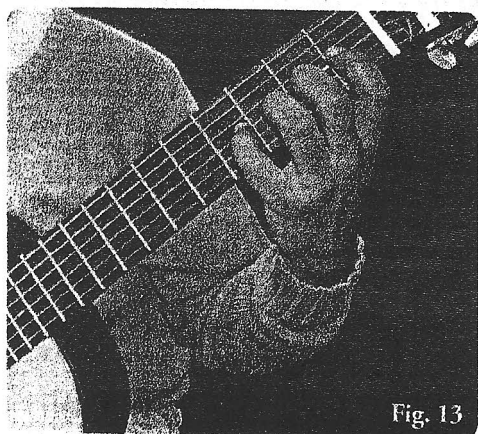
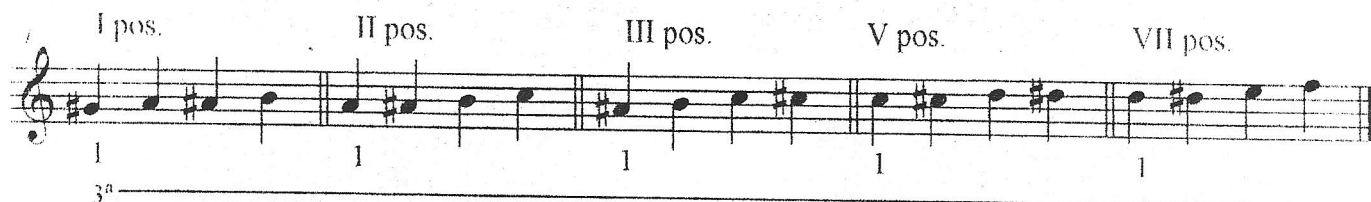


Fig. 13

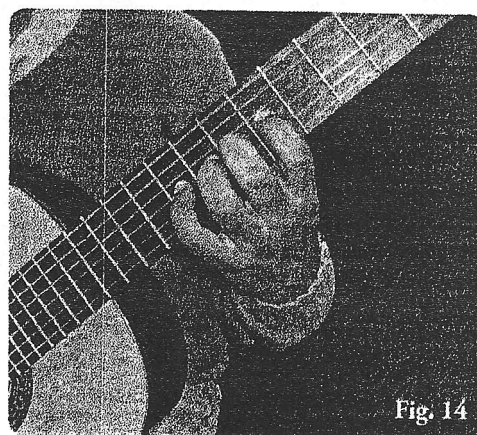


Fig. 14

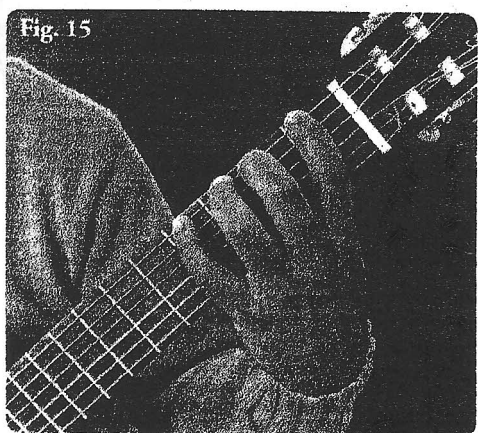


Fig. 15

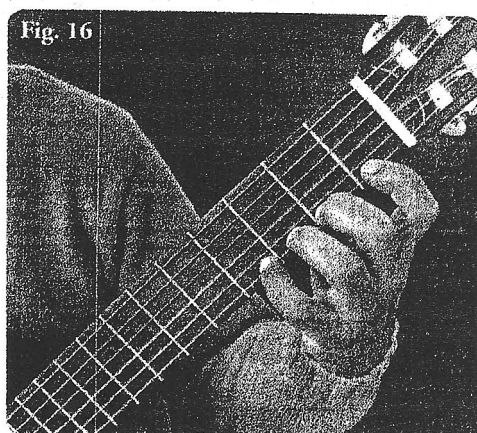
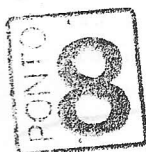


Fig. 16

benol (1ª corda – dedo 4) até o Fá (sexta corda – dedo 1) a posição da mão esquerda deve permanecer a mesma desde o início da escala até o final. Todo o movimento é feito pelo conjunto braço e antebraço, como constatamos nas fig. 15 e fig. 16.



CONSULTA

Podemos destacar, entre as obras que tratam sobre técnica, o método *Escuela de la Guitarra – Exposición de la Teoría Instrumental*, de Abel Carlevaro, que aborda a técnica de uma forma muito particular

e, ao mesmo tempo, academicamente falando, foi um método concebido com a finalidade de formalizar a técnica do violonista espanhol Andrés Segovia, com quem Carlevaro estudou. O que acontece é que para alguns funciona maravilhosamente bem e para outros o resultado é no mínimo equivocados.

Alguns métodos interessantes também merecem destaque por saírem do lugar-comum e tratarem o assunto sob outro olhar. Um deles é o *Pumping Nylon*, de Scott Tennant, que aborda o tema técnico como uma 'brincadeira séria', acompanhado de uma série de dicas sobre a forma de se tocar bem o violão. Ele faz um

apanhado técnico desde Giuliani, passando por Tárrega, chegando com alguns exemplos próprios e dicas valiosas sobre o posicionamento das mãos e do instrumento.

Outra proposta bem interessante é o método *Técnica Mecanismo y Aprendizaje*, do violonista uruguaio Eduardo Fernández, no qual ele propõe uma abordagem sensorial da técnica, muito coerente e precisa, com uma série de exercícios sem o instrumento. Ele chama o leitor a uma sensibilização e conscientização neuromotoras fora do instrumento e depois, gradativamente, o indivíduo passa a aplicá-las no violão.

LIGADOS

LIGADO é o nome que se dá ao caso de duas ou mais notas diferentes que deverão ser executadas ligadas, isto é, evitando ao máximo o destaque na passagem de uma nota para outra.

Execução: — A primeira nota é produzida com o auxílio da mão direita e as demais serão feitas com o bater ou o puxar dos dedos da mão esquerda nas cordas.

NOTA: — Os exercícios, dos números de 1 a 12, deverão ser praticados em todas as cordas, conservando-se o mesmo dedilhado para ambas as mãos.

Cada exemplo escrito na 1ª corda servirá como modelo para as outras cordas.

Exercícios

The exercises are written on a single staff in 2/4 time. Exercises 1-12 are in the key of D major (one sharp). Exercises 13-15 are in the key of A major (two sharps). Fingerings are indicated by numbers 1-4 below the notes. Dynamics like *p* (piano) and *m* (mezzo-forte) are marked. Specific techniques like 'bater' (strike) and 'puxar' (pull) are noted above notes in exercise 1. Exercise 15 includes a long slide from the 6th string to the 4th.

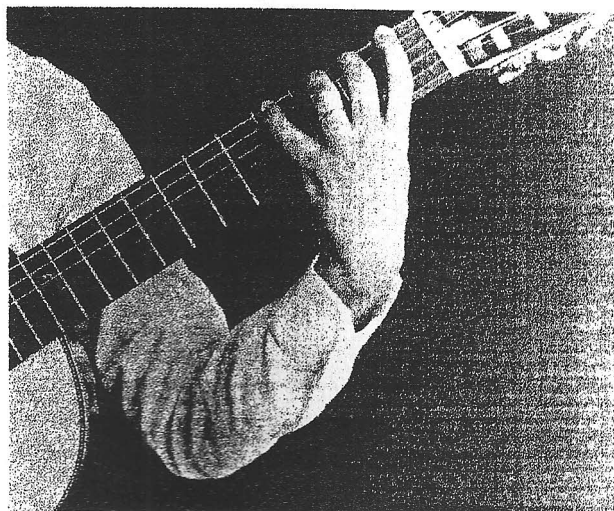
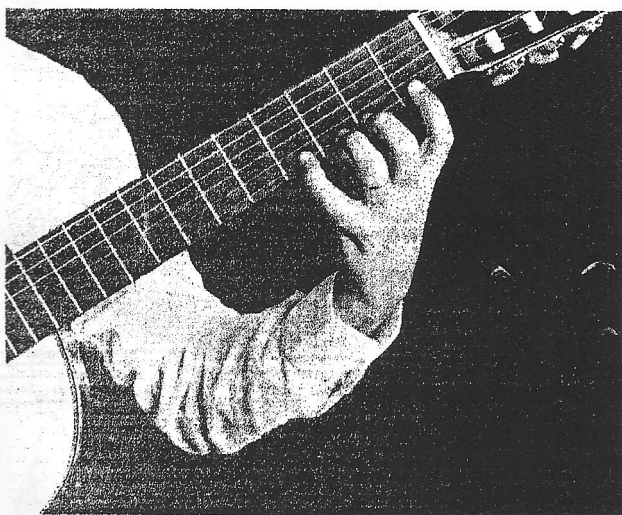
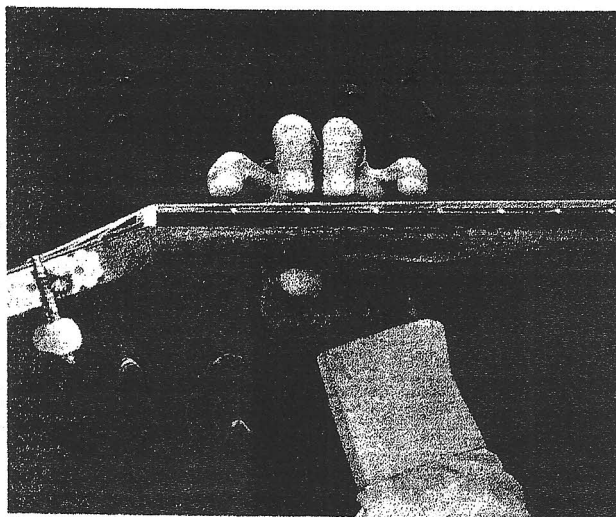
No exercício nº 15, o polegar ao tocar a 1ª nota da 6ª corda deverá deslizar e apoiar-se sobre a 5ª corda, enquanto completa-se a execução do primeiro ligado; depois tocará a 5ª corda deslizando-se para a 4ª, e assim sucessivamente até que a última corda seja tocada.

LIGADOS

Os exercícios de ligados somente terão o efeito desejado, se a postura da mão esquerda estiver preparada para executá-los.

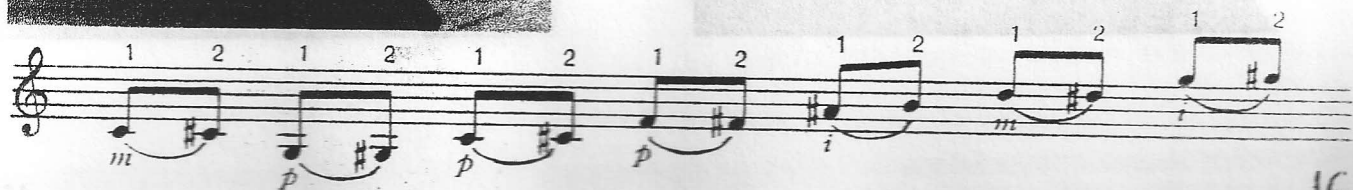
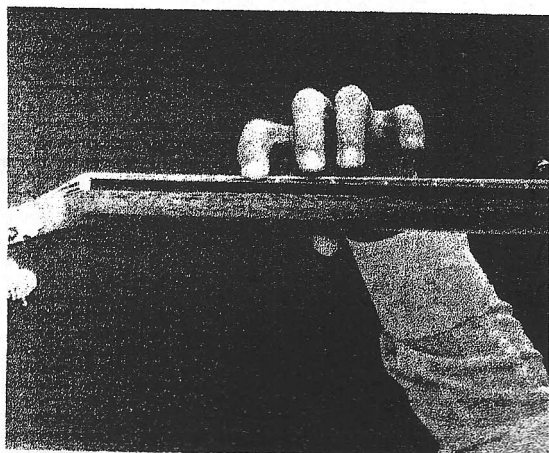
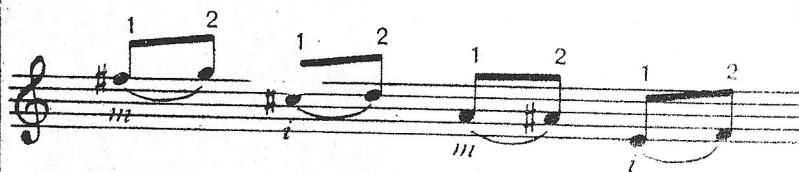
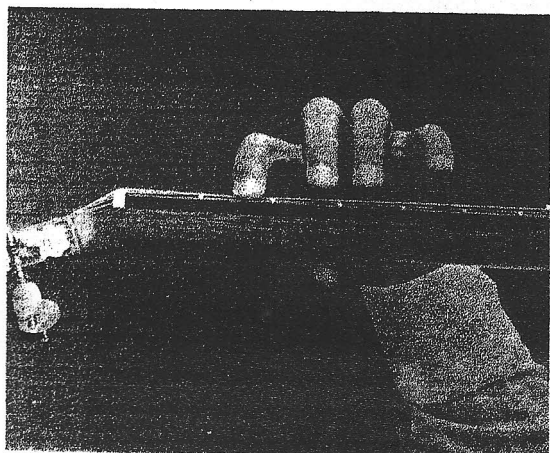
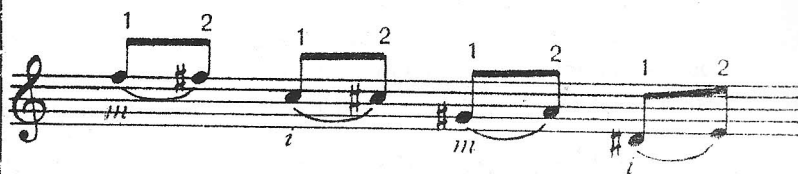
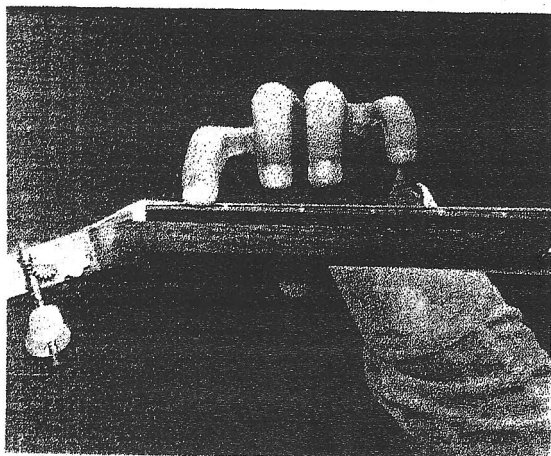
Os dedos deverão estar colocados frontalmente com relação ao braço do violão. Desta forma, os ligados ascendentes ou descendentes serão produzidos com um mínimo de esforço, pois a direção do movimento estará condizente com a postura natural da musculatura da mão.

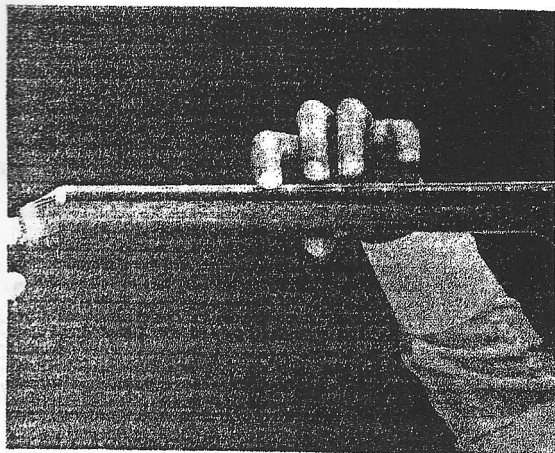
No ligado ascendente ou descendente, o dedo que deve exercer uma pressão maior, é aquele que permanece sem movimentação, isto é, no ascendente é o dedo que precede o ligado e no descendente é o que fica na nota ligada.



LIGADOS ASCENDENTES

I
dedo 1 e 2





Handwritten musical notation on a single staff, consisting of seven lines of music. The notation is written in treble clef and includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings. The notes are primarily eighth and sixteenth notes, often beamed together in pairs. The dynamic markings include *m* (mezzo), *p* (piano), and *i* (pianissimo). The notation is written in a fluid, handwritten style, with some corrections and erasures visible. The first line begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The notation continues across seven lines, ending with a double bar line. The overall impression is that of a personal musical sketch or a practice exercise.

II

dedo 2 e 3

Subir e descer cromaticamente, como o exercício de ligados com os dedos 1 e 2, até o dedo 2 chegar à 4.^a casa.



III

dedo 3 e 4



IV

dedo 1 e 3



V

dedo 1 e 4



VI

dedo 2 e 4



VII

dedo 1, 2 e 3



VIII

dedo 2, 3 e 4



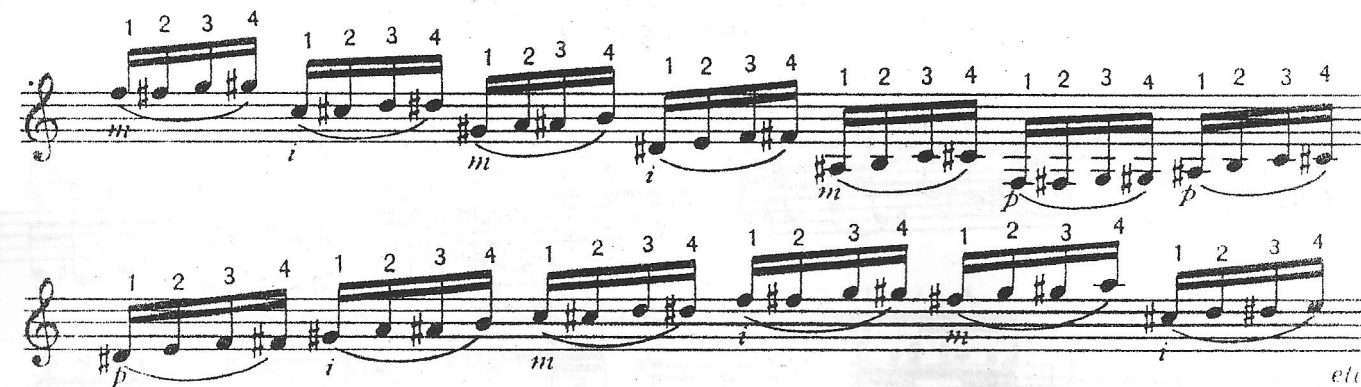
IX

dedo 1, 3 e 4

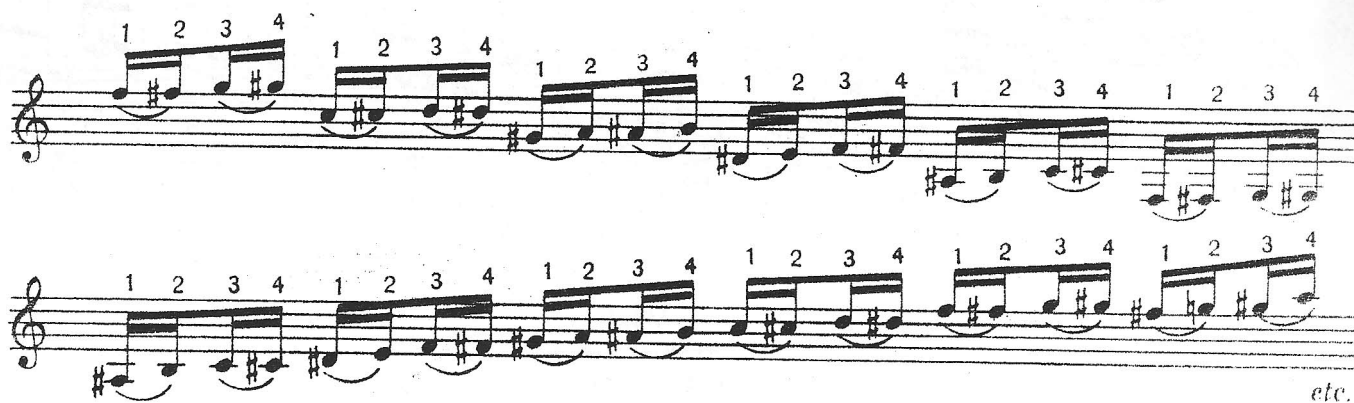


X

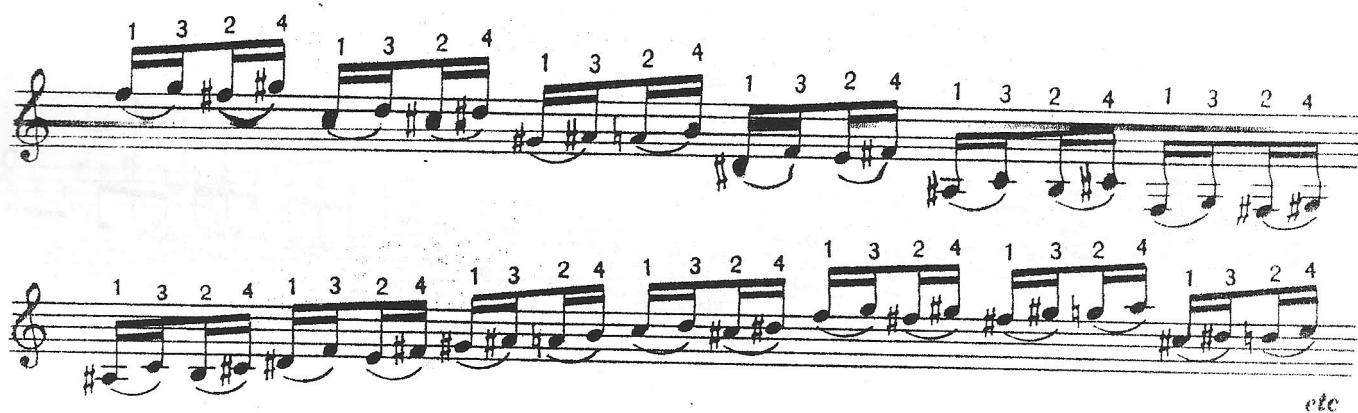
dedo 1, 2, 3 e 4



XI
dedo 1, 2 e 3, 4



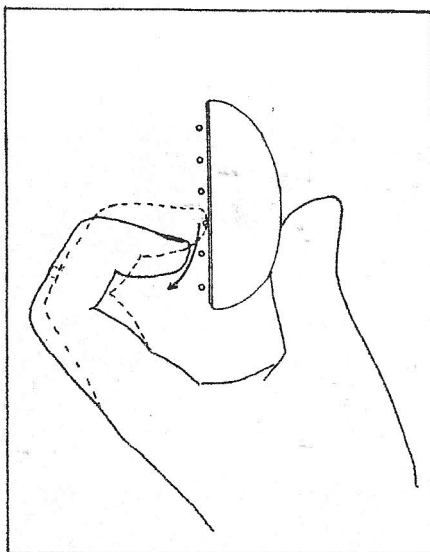
XII
dedo 1, 3 e 2, 4



XIII
dedo 1, 4 e 2, 3



LIGADOS DESCENDENTES



Ligado Descendente

Subir e descer cromaticamente como os exercícios de ligados ascendentes.

Exercises I through XIII for Ligados Descendentes, showing chromatic ascending and descending patterns on a staff.

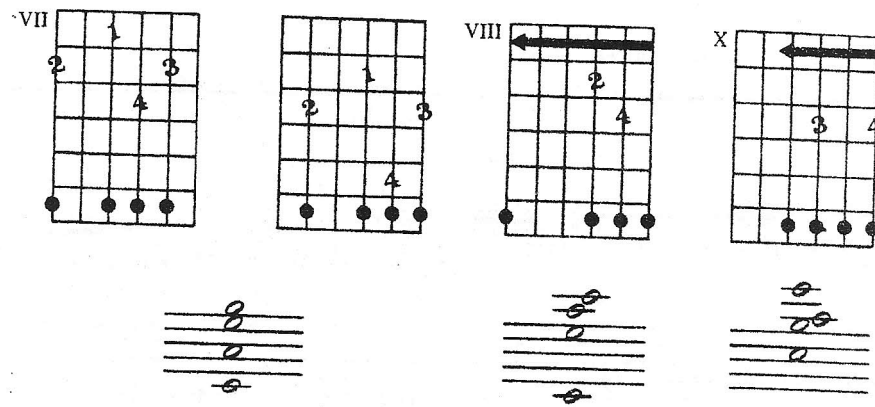
I: 2 1
II: 3 1
III: 4 1
IV: 3 2
V: 4 3
VI: 4 2
VII: 3 1 4 2
VIII: 2 1 4 3
IX: 4 1 3 2
X: 3 2 1
XI: 4 3 2
XII: 4 2 1
XIII: 4 3 2 1

LIGADOS MISTOS

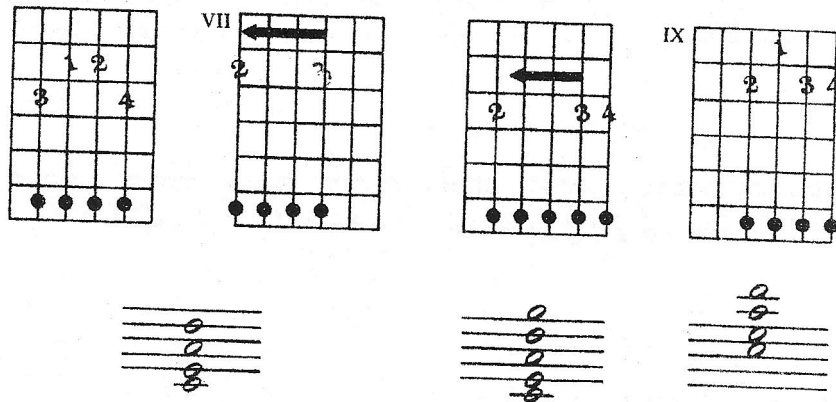
Exercises I through XIV for Ligados Mistos, showing mixed chromatic patterns on a staff.

I: 1 2 4 3
II: 1 3 4 2
III: 1 4 3 2
IV: 2 3 4 1
V: 2 4 3 1
VI: 3 4 2 1
VII: 2 1 3 4
VIII: 3 1 2 4
IX: 4 1 2 3
X: 1 2 1 2 1 2
XI: 1 3 1 3 1 3
XII: 1 4 1 4 1 4
XIII: 1 3 1 2 4 2
XIV: 2 1 2 3 4 3

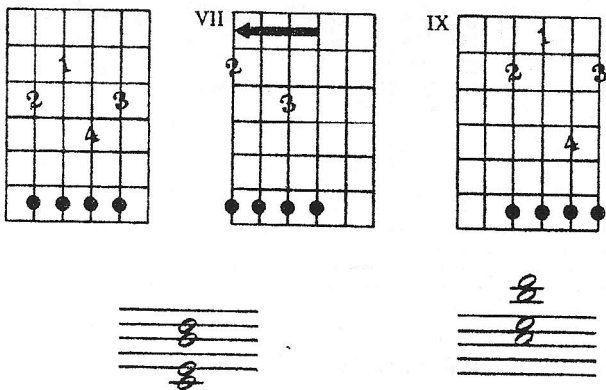
Acorde com sexta C6



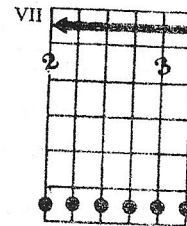
com sexta e nona C₉⁶



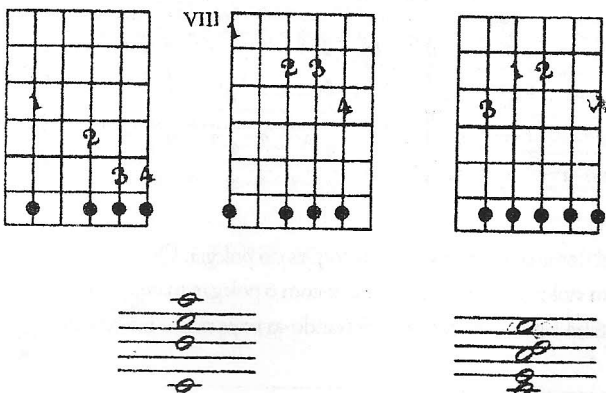
com sétima maior e nona C7M(9)



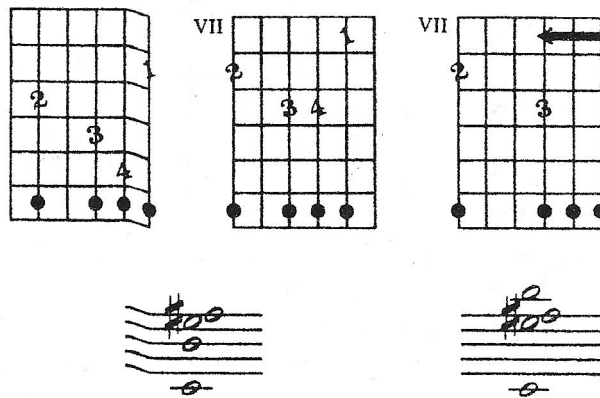
com sétima maior, sexta e nona C7M(9)⁶



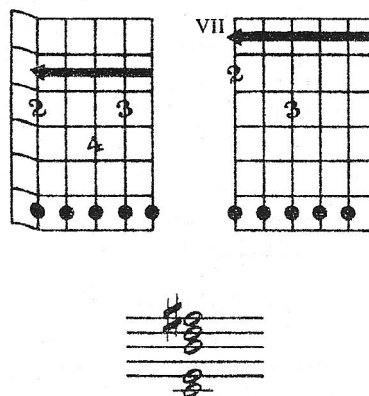
com sétima maior e sexta C7M(6)



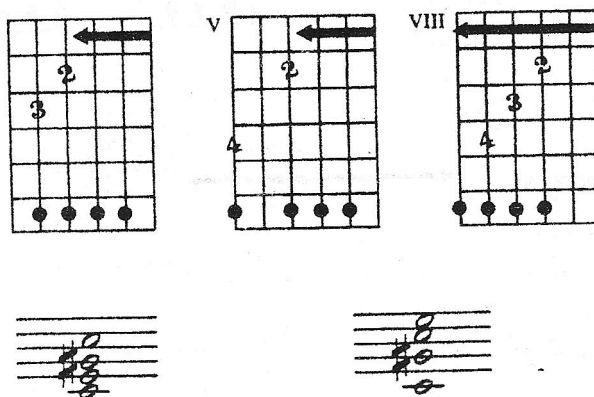
com sétima maior e décima primeira aumentada C7M(#11)



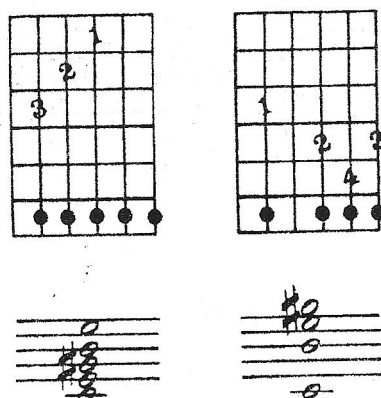
com sétima maior, nona e décima primeira aumentada C7M(⁹#11)



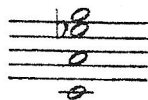
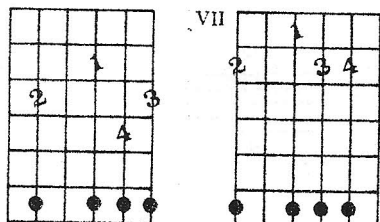
com quinta aumentada C(#5)



com sétima maior e quinta aumentada C7M(#5)

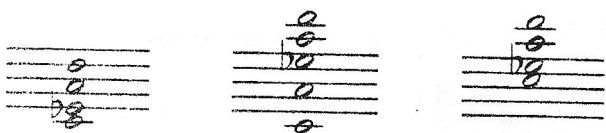
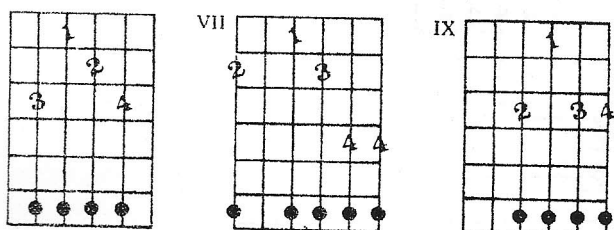


menor com sexta Cm6

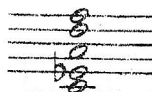
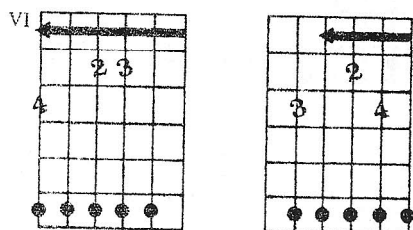


• O Cm6 tem as mesmas notas que o Am7(b5).

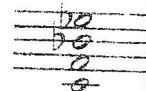
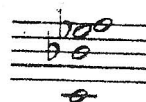
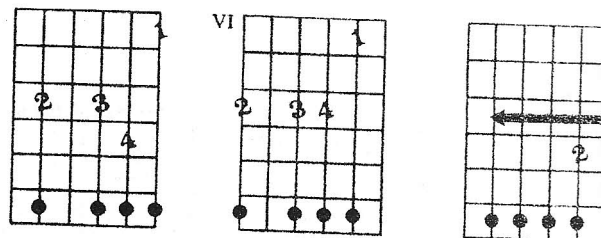
menor com sexta e nona Cm⁶₉



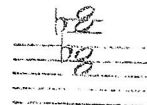
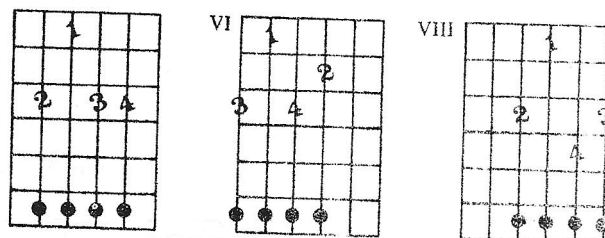
menor com sexta, nona e décima primeira Cm⁶₉(11)



menor com sétima e décima primeira Cm7(11)



menor com sétima e nona Cm7(9)



sétima com nona C7(9)

Diagram showing three fretboard positions (VII, IX, V) for the C7(9) chord. Each position includes a grid with fingerings and a corresponding musical staff notation below it.

Position VII: Fretboard grid with fingerings 1, 2, 3, 4. Musical staff notation shows a C7(9) chord.

Position IX: Fretboard grid with fingerings 1, 2, 3, 4. Musical staff notation shows a C7(9) chord.

Position V: Fretboard grid with fingerings 1, 2, 3, 4. Musical staff notation shows a C7(9) chord.

sétima com décima terceira C7(13)

Diagram showing two fretboard positions (VIII, V) for the C7(13) chord. Each position includes a grid with fingerings and a corresponding musical staff notation below it.

Position VIII: Fretboard grid with fingerings 1, 2, 3, 4. Musical staff notation shows a C7(13) chord.

Position V: Fretboard grid with fingerings 1, 2, 3, 4. Musical staff notation shows a C7(13) chord.

sétima com nona menor C7(b9)

Diagram showing four fretboard positions (VI, V, IX, V) for the C7(b9) chord. Each position includes a grid with fingerings and a corresponding musical staff notation below it.

Position VI: Fretboard grid with fingerings 1, 2, 3, 4. Musical staff notation shows a C7(b9) chord.

Position V: Fretboard grid with fingerings 1, 2, 3, 4. Musical staff notation shows a C7(b9) chord.

Position IX: Fretboard grid with fingerings 1, 2, 3, 4. Musical staff notation shows a C7(b9) chord.

Position V: Fretboard grid with fingerings 1, 2, 3, 4. Musical staff notation shows a C7(b9) chord.

sétima com nona e décima terceira C7(⁹₁₃)

Diagram showing four fretboard positions (VIII, V, VIII, V) for the C7(⁹₁₃) chord. Each position includes a grid with fingerings and a corresponding musical staff notation below it.

Position VIII: Fretboard grid with fingerings 1, 2, 3, 4. Musical staff notation shows a C7(⁹₁₃) chord.

Position V: Fretboard grid with fingerings 1, 2, 3, 4. Musical staff notation shows a C7(⁹₁₃) chord.

Position VIII: Fretboard grid with fingerings 1, 2, 3, 4. Musical staff notation shows a C7(⁹₁₃) chord.

Position V: Fretboard grid with fingerings 1, 2, 3, 4. Musical staff notation shows a C7(⁹₁₃) chord.

sétima com quarta C₄⁷

Diagram showing four fretboard positions (III, VIII, X, V) for the C₄⁷ chord. Each position includes a grid with fingerings and a corresponding musical staff notation below it.

Position III: Fretboard grid with fingerings 1, 2, 3, 4. Musical staff notation shows a C₄⁷ chord.

Position VIII: Fretboard grid with fingerings 1, 2, 3, 4. Musical staff notation shows a C₄⁷ chord.

Position X: Fretboard grid with fingerings 1, 2, 3, 4. Musical staff notation shows a C₄⁷ chord.

Position V: Fretboard grid with fingerings 1, 2, 3, 4. Musical staff notation shows a C₄⁷ chord.

sétima com décima terceira menor C7(b13)

Diagram showing two fretboard positions (VIII, V) for the C7(b13) chord. Each position includes a grid with fingerings and a corresponding musical staff notation below it.

Position VIII: Fretboard grid with fingerings 1, 2, 3, 4. Musical staff notation shows a C7(b13) chord.

Position V: Fretboard grid with fingerings 1, 2, 3, 4. Musical staff notation shows a C7(b13) chord.

menor com sétima maior Cm(7M)

Diagram showing three fretboard positions (VIII, X, and X) for the Cm(7M) chord. Each position includes a fretboard grid with fingerings and a corresponding musical staff notation below it.

Position VIII: Fretboard grid shows fingers 2, 3, 4 on strings 2, 3, 4 respectively. Musical staff shows a C major triad with a flat on the 7th degree (F).

Position X: Fretboard grid shows fingers 2, 3, 4 on strings 2, 3, 4 respectively. Musical staff shows a C major triad with a flat on the 7th degree (F).

Position X: Fretboard grid shows fingers 1, 3, 4 on strings 1, 3, 4 respectively. Musical staff shows a C major triad with a flat on the 7th degree (F).

menor com sétima maior e nona Cm(^{7M}₉)

Diagram showing three fretboard positions (VI, VIII, and VIII) for the Cm(^{7M}₉) chord. Each position includes a fretboard grid with fingerings and a corresponding musical staff notation below it.

Position VI: Fretboard grid shows fingers 1, 2, 3, 4 on strings 1, 2, 3, 4 respectively. Musical staff shows a C major triad with a flat on the 7th degree (F) and a natural on the 9th degree (G).

Position VIII: Fretboard grid shows fingers 1, 2, 3, 4 on strings 1, 2, 3, 4 respectively. Musical staff shows a C major triad with a flat on the 7th degree (F) and a natural on the 9th degree (G).

Position VIII: Fretboard grid shows fingers 1, 2, 3, 4 on strings 1, 2, 3, 4 respectively. Musical staff shows a C major triad with a flat on the 7th degree (F) and a natural on the 9th degree (G).

menor com sétima maior e sexta Cm(^{7M}₆)

Diagram showing two fretboard positions (VI and VII) for the Cm(^{7M}₆) chord. Each position includes a fretboard grid with fingerings and a corresponding musical staff notation below it.

Position VI: Fretboard grid shows fingers 2, 3, 4 on strings 2, 3, 4 respectively. Musical staff shows a C major triad with a flat on the 7th degree (F) and a natural on the 6th degree (E).

Position VII: Fretboard grid shows fingers 2, 3, 4 on strings 2, 3, 4 respectively. Musical staff shows a C major triad with a flat on the 7th degree (F) and a natural on the 6th degree (E).

menor com sétima maior, nona e décima primeira Cm(^{7M}₉¹¹)

Diagram showing two fretboard positions (VI and VI) for the Cm(^{7M}₉¹¹) chord. Each position includes a fretboard grid with fingerings and a corresponding musical staff notation below it.

Position VI: Fretboard grid shows fingers 2, 3, 4 on strings 2, 3, 4 respectively. Musical staff shows a C major triad with a flat on the 7th degree (F), a natural on the 9th degree (G), and a natural on the 11th degree (B).

Position VI: Fretboard grid shows fingers 2, 3, 4 on strings 2, 3, 4 respectively. Musical staff shows a C major triad with a flat on the 7th degree (F), a natural on the 9th degree (G), and a natural on the 11th degree (B).

menor com sétima e quinta diminuta (meio diminuta) Cm7(b5)

Four fretboard diagrams illustrating fingerings for the Cm7(b5) chord. The first diagram shows a 1-2-3-4 fingering on the first four frets. The second diagram shows a 1-2-3-4 fingering on the first four frets. The third diagram shows a 1-2-3-4 fingering on the first four frets. The fourth diagram shows a 1-2-3-4 fingering on the first four frets. Below the diagrams are two musical staves showing the notes C, Eb, Gb, and Bb.

sétima diminuta C^o ou Cdim

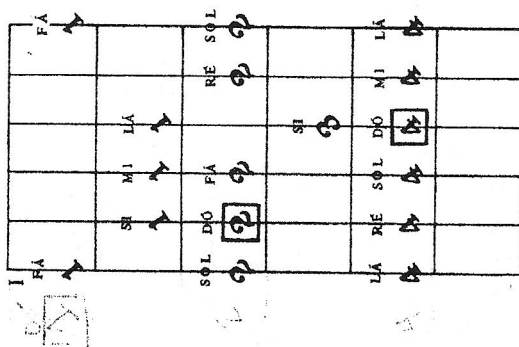
Four fretboard diagrams illustrating fingerings for the Cdim chord. The first diagram shows a 1-2-3-4 fingering on the first four frets. The second diagram shows a 1-2-3-4 fingering on the first four frets. The third diagram shows a 1-2-3-4 fingering on the first four frets. The fourth diagram shows a 1-2-3-4 fingering on the first four frets. Below the diagrams are four musical staves showing the notes C, Eb, Gb, and Bb.

1 Desenhos das escalas dos acordes

A seguir serão mostrados os desenhos das escalas dos acordes já estudados.

a) Escala do modo iônico

Desenho 1



- Os números correspondem aos dedos da mão esquerda (digitação). Um mesmo desenho da escala pode ser digitado de diferentes maneiras, cabendo ao executante a escolha da melhor digitação, já que se devem levar em consideração, também, as possibilidades anatômicas de cada um.
- O quadrado "□" indica a fundamental do acorde ou da escala.
- As escalas dos acordes podem começar e terminar com qualquer nota da escala. No desenho 1, por exemplo, a escala começa pela nota F4 (IV grau) e termina na nota L4 (VI grau).

Para melhor assimilação de como tocar a escala do gráfico, será mostrada, também, esta mesma escala na pauta e na tablatura (sistema de notação musical para instrumentos de corda).

• Tablatura (TAB) sistema de notação sobre as cordas.

- Na representação da escala na pauta os números ao lado das notas indicam a digitação da mão esquerda, e os números dentro de círculo, as cordas.
- Na representação da escala na tablatura os números indicam as casas sobre as cordas, que os dedos devem apertar.

A seguir, os demais desenhos da escala iônica.

Desenho 2

Desenho 3

Desenho 4

Desenho 5

Desenho 6

Desenho 7

- Os demais modos (dórico, frígio, lídio, mixolídio, mixolídio com quarta, eólio e lícrio) serão associados aos mesmos desenhos da escala do modo iônico, já que as notas são sempre as mesmas mudando apenas a tônica.

Como exercício devem ser estudados todos os desenhos. Em termos práticos, porém, usam-se mais os desenhos 1, 3, 4, 6 e 7, já que neles a sequência das notas da escala proporciona uma digitação mais fácil de se tocar.

Exercício:

- Estude todos os desenhos ligando um ao outro pela sexta corda, subindo e descendo. Faça o mesmo ligando pela primeira corda.
- Crie você mesmo, exercícios, ligando os desenhos pelas demais cordas.
- Exercícios em terças.

- Exercícios em segundas.

etc.

Continue o exercício indo até a última nota da escala e volte até a primeira.

● Faça os exercícios dados, em todas as escalas.

80 • Amir Chediak

[illegible]

Desenho 1

Desenhos

Desenho 6

b) Escala menor harmônica 5 \downarrow (quinta abaixo da fundamental do acorde G7^{b9}_{b13}) que corresponde à escala de Dó menor harmônica)

[illegible]

Desenho 1

Desenho 2

Desenho 3

VIOLÃO QUE CHORA

VALSA

MÚSICA DE
OTHON G.R. FILHO

Lento

242-III

1. 2. *FIM.* *pouco mais movimentado*

C 2

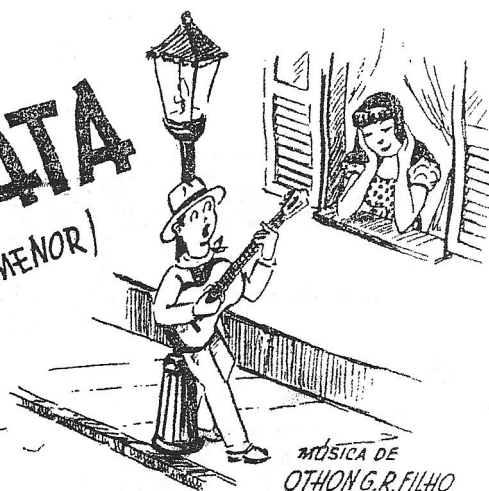
retardando *a tempo (lento)*

C 2

1. 2. *Do S ao FIM*

(*) - As notinhas em miniatura constituem um ornamento chamado "Mordente". Sua execução nesta música será facultativa.

**VALSA
SERENATA**
(EM LÁ MENOR)



(Uso do #, b e q)

OTHONG R. FILHO

FIM.

Do ao FIM

(*) C1 — Sinal de *Grande pestana* na 1ª casa - indica que se deve estender o primeiro dedo da mão esquerda na 1ª casa e sobre todas as cordas. Com a ajuda do polegar esquerdo que fica na parte posterior do braço do Violão, comprimir-se as cordas para baixo. A pestana é um útil recurso para facilitar certas posições, principalmente quando tivermos que fazer mais de uma nota na mesma casa. O número depois da letra C indica a casa que se deve fazer a pestana. A grande pestana pode ser sobre quatro, cinco ou seis cordas.

GREEN - SLEEVES

53

ANÓNIMO

This musical score is for the piece "Green - Sleeves" by Anónimo. It is written for a single melodic line on a treble clef staff in 6/8 time. The score consists of six staves of music. The notation includes eighth and sixteenth notes, rests, and various fingerings indicated by numbers 1 through 4. There are also some slurs and ties. The key signature has one sharp (F#). The piece ends with a double bar line and a circled 'C' symbol. The page number 41 is written in the bottom right corner.

CAIXA DE FÓSFORO

CHORINHO

MÚSICA DE
OTHON G.R. FILHO



Handwritten musical notation for guitar, featuring treble clef, 2/4 time signature, and various chords and fingerings. The notation includes notes, rests, and dynamic markings such as *p* (piano) and *f* (forte). The piece is titled "CAIXA DE FÓSFORO" and is a "CHORINHO" (short piece) by OTHON G.R. FILHO.

The notation is written on three staves. The first staff begins with a treble clef and a 2/4 time signature. The second staff continues the melody with various chords and fingerings. The third staff concludes the piece with a final chord and a double bar line.

The musical score consists of six systems of music, each on a single staff. The notation includes various musical symbols such as treble clef, key signature of one sharp (F#), time signature of 2/4, and dynamic markings like 'p' (piano). Fingerings are indicated by numbers 1-4. Slurs and accents are used throughout. The first system starts with a treble clef and a key signature of one sharp. The second system includes a 'm' (mezzo) marking. The third system includes an 'a' (accent) marking. The fourth system includes an 'i' (accrescendo) marking. The fifth system includes an 'a' (accent) marking. The sixth system includes an 'i' (accrescendo) marking. The score concludes with a double bar line and the word 'FIM.' (Fim).

(*) Do Σ ao Φ — indica que se deve repetir do Σ até Φ e saltar ao sinal idêntico a este para terminar.

ESTUDO EM DO

Andante

F. TARREGA

The musical score is written for guitar in G major (one sharp). It consists of eight staves of music. The tempo is marked 'Andante'. The score includes various guitar techniques and fingerings:

- Staff 1: Features triplets of eighth notes and slurs. Fingerings 1, 2, 3, 4 are indicated.
- Staff 2: Continues the melodic line with slurs and fingerings.
- Staff 3: Includes a circled '5' above the staff, possibly indicating a fifth fret or a specific fingering.
- Staff 4: Features slurs and fingerings, with a circled '1' below the staff.
- Staff 5: Includes slurs and fingerings, with a circled '1' below the staff.
- Staff 6: Features slurs and fingerings, with a circled '1' below the staff.
- Staff 7: Includes slurs and fingerings, with a circled '1' below the staff.
- Staff 8: Concludes the piece with a double bar line and the instruction 'D.C.' (Da Capo).

LÁGRIMA

Andante

F. LARSEN.

1

PRELÚDIO

(PARA ALAÚDE)

J. S. BACH
(1685 - 1750)

$\text{♩} = 80 \text{ (M.M.)}$

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

56

This page contains eight staves of musical notation for guitar, written in G major (one sharp). The notation includes various guitar-specific techniques such as triplets, slurs, and fingering numbers (1-4). The measures are numbered as follows:

- Staff 1: Measures 9 and 8.
- Staff 2: Measure 5.
- Staff 3: Measure 1.
- Staff 4: Measure 2.
- Staff 5: Measure 2.
- Staff 6: Measure 5.
- Staff 7: Measure 1.
- Staff 8: Measure 2.

ALLEMANDE

(DA SUÍTE I PARA ALAÚDE)

J. S. BACH
(1685 - 1750)

$\text{♩} = 72 \text{ (M.M.)}$

The musical score for the Allemande from the Notebook for Anna Bach, BWV 999, is presented in a single system. The key signature is G major (one sharp). The tempo is marked as 72 beats per minute (M.M.). The score includes various musical notations such as eighth and sixteenth notes, rests, and fingerings. There are several slurs and ties. The piece ends with a repeat sign and a double bar line. The page number 58 is in the bottom right corner.

This page contains ten staves of musical notation, likely for guitar, written in G major (one sharp). The notation includes various fret numbers (1, 2, 3, 4, 5) and articulation marks (accents, slurs). The music is organized into measures, with some measures containing multiple notes and others being rests. The notation is written in a standard musical staff with a treble clef and a key signature of one sharp (F#).

Staff 1: Measures 1-4. Measure 1: G4 (fret 4), A4 (fret 4), B4 (fret 4), C5 (fret 5). Measure 2: D5 (fret 5), E5 (fret 5), F#5 (fret 5), G5 (fret 5). Measure 3: A4 (fret 4), B4 (fret 4), C5 (fret 5), D5 (fret 5). Measure 4: E5 (fret 5), F#5 (fret 5), G5 (fret 5), A5 (fret 5).

Staff 2: Measures 5-8. Measure 5: B4 (fret 4), C5 (fret 5), D5 (fret 5), E5 (fret 5). Measure 6: F#5 (fret 5), G5 (fret 5), A5 (fret 5), B5 (fret 5). Measure 7: C6 (fret 6), D6 (fret 6), E6 (fret 6), F#6 (fret 6). Measure 8: G6 (fret 6), A6 (fret 6), B6 (fret 6), C7 (fret 7).

Staff 3: Measures 9-12. Measure 9: D6 (fret 6), E6 (fret 6), F#6 (fret 6), G6 (fret 6). Measure 10: A6 (fret 6), B6 (fret 6), C7 (fret 7), D7 (fret 7). Measure 11: E7 (fret 7), F#7 (fret 7), G7 (fret 7), A7 (fret 7). Measure 12: B7 (fret 7), C8 (fret 8), D8 (fret 8), E8 (fret 8).

Staff 4: Measures 13-16. Measure 13: F#7 (fret 7), G7 (fret 7), A7 (fret 7), B7 (fret 7). Measure 14: C8 (fret 8), D8 (fret 8), E8 (fret 8), F#8 (fret 8). Measure 15: G8 (fret 8), A8 (fret 8), B8 (fret 8), C9 (fret 9). Measure 16: D9 (fret 9), E9 (fret 9), F#9 (fret 9), G9 (fret 9).

Staff 5: Measures 17-20. Measure 17: A9 (fret 9), B9 (fret 9), C10 (fret 10), D10 (fret 10). Measure 18: E10 (fret 10), F#10 (fret 10), G10 (fret 10), A10 (fret 10). Measure 19: B10 (fret 10), C11 (fret 11), D11 (fret 11), E11 (fret 11). Measure 20: F#11 (fret 11), G11 (fret 11), A11 (fret 11), B11 (fret 11).

Staff 6: Measures 21-24. Measure 21: C12 (fret 12), D12 (fret 12), E12 (fret 12), F#12 (fret 12). Measure 22: G12 (fret 12), A12 (fret 12), B12 (fret 12), C13 (fret 13). Measure 23: D13 (fret 13), E13 (fret 13), F#13 (fret 13), G13 (fret 13). Measure 24: A13 (fret 13), B13 (fret 13), C14 (fret 14), D14 (fret 14).

Staff 7: Measures 25-28. Measure 25: E14 (fret 14), F#14 (fret 14), G14 (fret 14), A14 (fret 14). Measure 26: B14 (fret 14), C15 (fret 15), D15 (fret 15), E15 (fret 15). Measure 27: F#15 (fret 15), G15 (fret 15), A15 (fret 15), B15 (fret 15). Measure 28: C16 (fret 16), D16 (fret 16), E16 (fret 16), F#16 (fret 16).

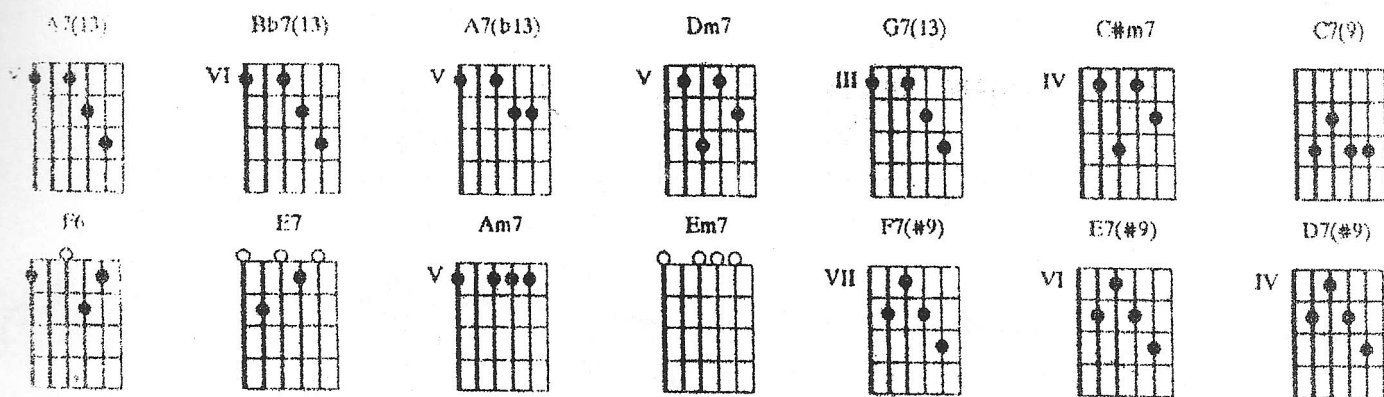
Staff 8: Measures 29-32. Measure 29: G16 (fret 16), A16 (fret 16), B16 (fret 16), C17 (fret 17). Measure 30: D17 (fret 17), E17 (fret 17), F#17 (fret 17), G17 (fret 17). Measure 31: A17 (fret 17), B17 (fret 17), C18 (fret 18), D18 (fret 18). Measure 32: E18 (fret 18), F#18 (fret 18), G18 (fret 18), A18 (fret 18).

Staff 9: Measures 33-36. Measure 33: B18 (fret 18), C19 (fret 19), D19 (fret 19), E19 (fret 19). Measure 34: F#19 (fret 19), G19 (fret 19), A19 (fret 19), B19 (fret 19). Measure 35: C20 (fret 20), D20 (fret 20), E20 (fret 20), F#20 (fret 20). Measure 36: G20 (fret 20), A20 (fret 20), B20 (fret 20), C21 (fret 21).

Staff 10: Measures 37-40. Measure 37: D21 (fret 21), E21 (fret 21), F#21 (fret 21), G21 (fret 21). Measure 38: A21 (fret 21), B21 (fret 21), C22 (fret 22), D22 (fret 22). Measure 39: E22 (fret 22), F#22 (fret 22), G22 (fret 22), A22 (fret 22). Measure 40: B22 (fret 22), C23 (fret 23), D23 (fret 23), E23 (fret 23).

O morro não tem vez

TOM JOBIM E VINÍCIUS DE MORAES



/ A7(13) / / / Bb7(13) / / / A7(13) / / / Bb7(13) / / / A7(13) / / /
 O mor—ro não tem vez E o que e—le fez já foi demais
 / / / A7(b13) / / / Dm7 / / / G7(13) / / / C#m7 / / / C7(9) / / / F6 / E7 /
 Mas o—lhem bem vocês Quando de—rem vez ao morro Toda a
 Am7 / Em7 / Am7 / / / A7(b13) / / / Dm7 / / / Am7 / / / Dm7 / / / Am7 / / /
 cida—de vai cantar Mor—ro pe—de passagem Mor—ro quer se mostrar
 Dm7 / / / Am7 / / / F7(#9) / E7(#9) / D7(#9) / / / A7(13) / / / Bb7(13) / / / A7(13) / / /
 A—bram a—las pro morro Tam—bo—rim vai falar É um, é dois, é três É
 Bb7(13) / / / A7(13) / / / Bb7(13) / / / A7(13) / / / A7(b13) / / / Dm7 / / / G7(13) / / / C#m7 / / /
 com, é mil a ba—lucar O mor—ro não tem vez
 / C7(9) / / / F6 / E7 / Am7 / Em7 / Am7 / / /
 Mas se de—rem vez ao morro Toda a cida—de vai cantar

A7(13) Bb7(13) A7(13) Bb7(13) A7(13)
 Bb7(13) A7(13) A7(b13) Dm7 G7(13) C#m7
 C7(9) F6 E7 Am7 Em7 Am7 A7(b13)
 Dm7 Am7 Dm7 Am7 FIM Dm7
 Am7 F7(#9) E7(#9) D7(#9)
 Ao e FIM

Copyright by JOHIM MUSIC.

Rua Visconde de Pirajá, 414/614 - Rio de Janeiro - Brasil.

Copyright by TONGA EDITORA MUSICAL LTDA

Av. Rebouças, 1700, conj. 3 - São Paulo - Brasil. Todos os direitos reservados.