

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS**  
**ESCOLA DE MÚSICA E ARTES CÊNICAS**

**CELSO JÚNIOR SILVA FERREIRA**

**LEITURA MUSICAL AO VIOLÃO: EVOLUÇÃO DA GRAFIA,  
IDIOMATISMO INSTRUMENTAL E CONSEQUENTE REFLEXO NO  
DESENVOLVIMENTO TÉCNICO-MUSICAL DO VIOLONISTA.**

**GOIÂNIA**

**2024**

CELSO JÚNIOR SILVA FERREIRA

**LEITURA MUSICAL AO VIOLÃO: EVOLUÇÃO DA GRAFIA,  
IDIOMATISMO INSTRUMENTAL E CONSEQUENTE REFLEXO NO  
DESENVOLVIMENTO TÉCNICO-MUSICAL DO VIOLONISTA.**

Projeto de pesquisa apresentado ao Curso de Música Licenciatura – Instrumento Musical Violão da Escola de Música e Artes Cênicas da Universidade Federal de Goiás como requisito para aprovação na disciplina Trabalho de Conclusão de Curso 3.

Orientador: Prof. Ms. Pedro Martelli

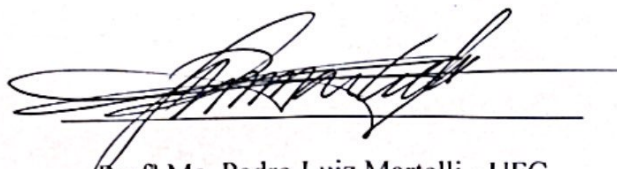
**GOIÂNIA**

**2024**

**CELSO JUNIOR SILVA FERREIRA**

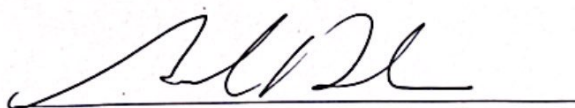
**LEITURA MUSICAL AO VIOLÃO: EVOLUÇÃO DA GRAFIA,  
IDIOMATISMO INSTRUMENTAL E CONSEQUENTE REFLEXO NO  
DESENVOLVIMENTO TÉCNICO-MUSICAL DO VIOLONISTA.**

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Curso de Música, Habilitação em instrumento musical - violão, da Escola de Música e Artes Cênicas da Universidade Federal de Goiás, para obtenção do título de licenciatura em Música, aprovado em **05 de fevereiro de 2024**, pela Banca Examinadora constituída pelos seguintes professores:

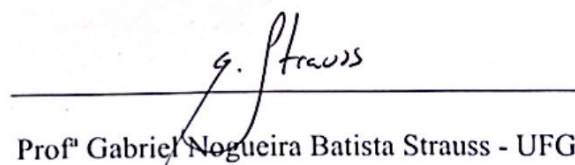


Prof<sup>o</sup> Ms. Pedro Luiz Martelli - UFG

Presidente da Banca



Prof<sup>o</sup> Dr. Anderson Rocha - UFG



Prof<sup>o</sup> Gabriel Nogueira Batista Strauss - UFG

Goiânia, 05 de fevereiro de 2024.

## **AGRADECIMENTOS**

Agradeço primeiramente a Deus pelo dom da vida.

À minha família por todo apoio, incentivo e confiança.

Ao prof. Pedro Martelli pela orientação.

Ao prof. Werner Aguiar pela pelas aulas de instrumento.

Aos professores e colegas da EMAC-UFG.

## RESUMO

Este trabalho procura investigar a relação entre o idiomatismo e o desenvolvimento técnico-musical da leitura ao violão. Tal reflexão é necessária devido à recorrente dificuldade de leitura musical de alguns violonistas, pois isso espaça seu desenvolvimento técnico causando dificuldades na preparação do repertório, na performance e na sua compreensão musical. Sendo assim, este trabalho visa gerar reflexões e apontar estratégias para que os violonistas possam desenvolver com consciência sua habilidade de leitura e compreensão do código musical. A metodologia utilizada será revisão de literatura, levantamento de dados com fontes primárias e secundárias como: métodos, partituras, artigos, livros, dissertações, teses etc.

**Palavra Chave:** Leitura musical; Violão; Desenvolvimento técnico-musical; Preparação do repertório.

## **ABSTRACT**

This study seeks to investigate the relationship between idiomaticism and the technical-musical development of guitar reading. Such reflection is necessary due to the notable difficulty guitarists face in musical reading, as it hinders their technical development, causing difficulties in repertoire preparation, performance, and musical comprehension. Therefore, this study aims to generate reflections and propose strategies for guitarists to consciously develop their reading ability and understanding of musical code. The methodology used will involve literature review, data collection from primary and secondary sources such as methods, scores, articles, books, dissertations, theses, etc.

**Key words:** Musical reading, Guitar, Technical-musical development, Repertoire preparation.

## LISTA DE IMAGENS

Imagem 1 - (1546) Fantasia - Alonso Mudarra (1510-1570)-----	10
Imagem 2 - (1648) Francisco Corbeta - “Varii Scherzi Di Sonate Per La Chitarra Spagnola”-----	11
Imagem 3 - (1606) Girolamo Montersado-----	12
Imagem 4 - Método de Juan Carlos Amat (1572-1642)-----	13
Imagem 5 - (1773) BAILEUX, Antoine - <i>Méthode de Guitarre par Musique et tablature</i> (1740-1816)-----	14
Imagem 6 - (1799) “Arte de tocar la guitarra espanhola por música” Fernando Ferandière (1740-1816)-----	15
Imagem 7 - (1799) “Arte de tocar la guitarra espanhola por música” Fernando Ferandière (1740-1816)-----	15
Imagem 8 - MED, Bohumil, <b>Teoria da Música</b> . 4 ed. Brasília, Brasil, MusiMed, 1996.-----	27
Imagem 9 - MED, Bohumil, <b>Teoria da Música</b> . 4 ed. Brasília, Brasil, MusiMed, 1996.-----	27
Imagem 10 - MED, Bohumil, <b>Teoria da Música</b> . 4 ed. Brasília, Brasil, MusiMed, 1996.---	28
Imagem 11 - MED, Bohumil, <b>Teoria da Música</b> . 4 ed. Brasília, Brasil, MusiMed, 1996.---	28
Imagem 12 - MED, Bohumil, <b>Teoria da Música</b> . 4 ed. Brasília, Brasil, MusiMed, 1996.---	28
Imagem 13 - MED, Bohumil, <b>Teoria da Música</b> . 4 ed. Brasília, Brasil, MusiMed, 1996.---	29
Imagem 14 - MED, Bohumil, <b>Teoria da Música</b> . 4 ed. Brasília, Brasil, MusiMed, 1996.---	29
Imagem 15 - MED, Bohumil, <b>Teoria da Música</b> . 4 ed. Brasília, Brasil, MusiMed, 1996.---	29
Imagem 16 - MED, Bohumil, <b>Teoria da Música</b> . 4 ed. Brasília, Brasil, MusiMed, 1996.---	29
Imagem 17 - MED, Bohumil, <b>Teoria da Música</b> . 4 ed. Brasília, Brasil, MusiMed, 1996.---	30

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO.....</b>	<b>8</b>
<b>1. LEITURA MUSICAL AO VIOLÃO.....</b>	<b>10</b>
1.1. Aspectos históricos da escrita musical para violão.....	10
1.2. Escrita musical, leitura e idiomatismo do instrumento.....	16
1.3. Leitura à primeira vista no violão.....	17
<b>2. FATORES QUE INFLUENCIAM A LEITURA MUSICAL.....</b>	<b>19</b>
<b>2.1. Conhecimento Musical.....</b>	<b>19</b>
2.1.1. Símbolos Musicais.....	19
2.1.2. Solfejo.....	20
2.1.3. Ritmo.....	21
<b>2.2. Mecânica.....</b>	<b>21</b>
2.2.1. Escalas.....	21
2.2.2. Acordes.....	22
2.2.3. Ditação.....	22
<b>2.2.3.1. Mão esquerda.....</b>	<b>24</b>
<b>2.2.3.2. Mão direita.....</b>	<b>24</b>
2.2.4. Mudança de posição.....	26
2.2.5. Ornamentos.....	26
2.2.6. Técnica estendida.....	30
<b>3. ESTRATÉGIAS PARA O DESENVOLVIMENTO DA LEITURA MUSICAL AO VIOLÃO.....</b>	<b>32</b>
<b>4. CONSIDERAÇÕES FINAIS.....</b>	<b>35</b>
<b>5. REFERÊNCIAS.....</b>	<b>36</b>



## INTRODUÇÃO

A leitura musical pode ser uma ferramenta fundamental no aprendizado do violão. O desenvolvimento desta habilidade dará ao estudante do instrumento uma gama de possibilidades, pois a escrita musical é uma fonte de registro do repertório e de exercícios direcionados ao instrumento. Ter a capacidade de ler música colocará o violonista em contato com a literatura tradicional violonística e possibilitará o conhecimento de ferramentas que o auxiliará na resolução de problemas recorrentes na execução do repertório. Arôxa (2012) assim discute:

Com uma boa leitura, é possível ter um acesso maior e mais ágil à literatura musical, selecionar obra(s) de interesse para um estudo aprofundado, e atingir os estágios mais avançados de concepção da interpretação da obra, antes do que se dependesse apenas da memorização de fragmentos, através de inúmeras e cansativas repetições. (ARÔXA, 2012)

No violão, a leitura musical é acompanhada de problemas resultantes do idiomatismo do instrumento como: digitação, duplicação de notas em diferentes regiões, mudanças de posição etc; e pela disposição das representações gráficas na pauta como: a textura, a quantidade significativa de linhas suplementares, sinais de expressão, sinais de técnica estendida etc. Estes dois aspectos precisam ser considerados na busca de soluções para o desenvolvimento da leitura, a fim de que o violonista possa tomar consciência de quais são os pontos cruciais da sua técnica instrumental e do seu conhecimento musical que precisam ser trabalhados.

Devido a problemas na formação musical inicial dos alunos de violão, como a musicalização tardia, o autodidatismo, a desorganização metodológica etc, o processo de leitura musical muitas vezes é acompanhado por diversas lacunas, tal fato atrasa o desenvolvimento geral do instrumento. Por isso, muitos alunos ficam privados de certos repertórios ou percorrem um caminho longo e desgastante a fim de chegar ao resultado esperado. Desenvolver esta habilidade torna o estudo mais objetivo, onde o aluno poderá identificar com consciência os trechos problemáticos da peça, compreender a forma musical e assim, dividir o estudo em seções, identificar os aspectos contrapontísticos, harmônicos e melódicos do repertório, percebendo as convenções idiomáticas do violão e utilizá-las como ferramenta para o desenvolvimento do repertório.

O violão é um instrumento bastante versátil e atua como acompanhador ou solista. O ensino deste instrumento musical caminha por dois principais contextos, um ensino voltado para o violão solo, onde geralmente as músicas estão registradas através do código musical; e o ensino do violão acompanhador, trabalhando acordes, batidas, rasgueios, dedilhados padronizados etc. Tais características do instrumento, produzem diversas linhagens de ensino em diferentes contextos musicais, onde a utilização do código musical é variada. Fica evidente que a escrita musical poderá ser usada nestes dois cenários musicais, abrangendo toda a música tonal e auxiliando o aluno de violão, tornando seu estudo objetivo e facilitando a sua compreensão da música.

Sendo assim, o objetivo deste texto será investigar a relação entre aspectos idiomáticos e desenvolvimento musical na leitura musical. No primeiro momento será apresentada a leitura musical ao violão de maneira geral, elencando aspectos históricos, conceituais e práticos como leitura à primeira vista, escrita para o instrumento, leitura e preparação do repertório. No segundo capítulo o trabalho será dividido em dois polos: o aspecto musical e o aspecto técnico, aprofundando de maneira específica em elementos entendidos como importantes no desenvolvimento da leitura musical. Por fim, serão consideradas estratégias para o desenvolvimento da leitura musical a partir dos pontos levantados no trabalho.

## CAPÍTULO 1 - LEITURA MUSICAL AO VIOLÃO

### 1.1 Aspectos históricos da escrita musical para violão

A escrita para violão se estabeleceu através da história juntamente com o desenvolvimento técnico do instrumento. A forma de compreender o violão no contexto musical sofreu bastante influência de seus instrumentos antecessores: alaúde, vihuela<sup>1</sup>, guitarra de 4 ordens, guitarra de 5 ordens etc. Os compositores destes instrumentos utilizaram formas de escrita em tablatura para o registro do repertório. Nas publicações para guitarra renascentista em tablaturas de quatro linhas se destacam os compositores: Luis Milán (1500-1561), Luyz de Narváez (1500-1555), Alonso Mudarra (1510-1570), Diego Pisador (1510-1557), Melchior de Barberiis (15??), Scipione Cerreto (1551-1633), Guillaume Morlaye (1510-1558), Simon Gorlier (15??), Gregoire Brayssing (15??), Adrian Le Roy (1520-1598), Robert Ballard (1575-1650) e John Playford (1623-1686).

Exemplos de escrita em tablatura para guitarra renascentista:

1546 | Fantasia - Alonso Mudarra (1510-1570)

<sup>1</sup> A distinção entre a vihuela e a guitarra de quatro ordens é feita por vários autores já mencionados. Miguel de Fuenllana no seu *Orphenica Lyra* incluiu obras para a “vihuela de quatro ordens que é chamada guitarra”, Juan Bermudo por sua vez faz uma distinção mais detalhada entre a vihuela e a guitarra de quatro ordens. (Dudeque, 1994)

Segundo Dudeque (1994) os autores e o repertório para *guitarra de cinco ordens* são divididos em três escolas: escola italiana, escola francesa e escola espanhola.

A tablatura italiana é composta por cinco linhas onde os números indicam as casas a serem usadas e o ritmo é posto acima da tablatura. Os compositores que se destacaram nesta escola foram: Francisco Corbetta (1615-1688), Giovanni Battista Granata (1620-1687), Angelo Michele Bartolotti (16??), Gaspar Sanz (1640-1710), e Ludovico Roncalli (1654-1713).

Na tablatura francesa, ao contrário do sistema italiano, a primeira corda está na linha superior. São utilizadas letras para representar as casas que deverão ser tocadas. Os ritmos são colocados acima da tabela. Dentre os principais compositores estão: Robert de Visée (1660-1724) e François Campion (1680-1748).

Exemplo da tablatura italiana e francesa:



1648 | Francisco Corbetta - “Varii Scherzi Di Sonate Per La Chitara Spagnola”

Outro tipo de escrita utilizado foi chamado de “Sistema Alfabeto” que empregava cifras às tablaturas relacionando letras com os acordes, foi utilizado por Girolamo Montersado (1606), Francisco Corbetta (1615-1688), Gaspar Sanz (1640-1710), Robert de Visée (1650-1725), Santiago de Murcia (1673-1739). Este sistema utiliza letras para representar os acordes.

Sistema Alfabeto:

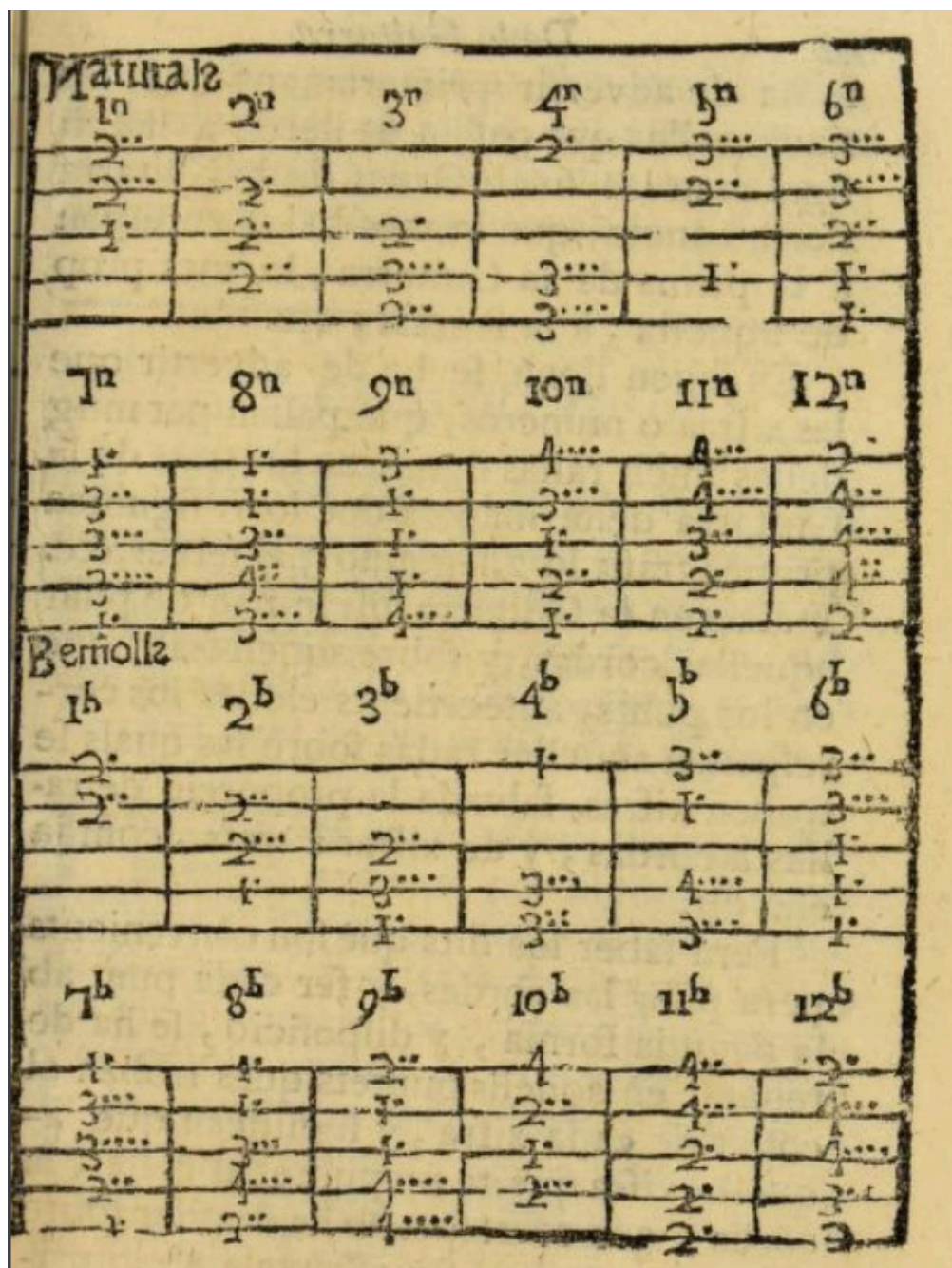


1606 | Girolamo Montersado

Neste repertório é também feito o uso de tablaturas mistas, assim definido por Dudeque (1994): “Estas tablaturas consistem no uso conjunto do sistema italiano ou francês com a utilização de símbolos do sistema “alfabeto”.

Na escola espanhola se destaca o uso do sistema catalão de tablatura, que segundo Dudeque é uma variação do sistema “alfabeto”, sendo a diferença consiste no uso de números para codificação dos acordes, em vez de letras do sistema italiano. Dentre os autores que se destacam estão: Juan Carlos Amat (1572-1642), Andres de Sotos (1719-1784), Pablo Minguet y Yrol (1733-1778) e Gaspar Sanz (1640-1710) que também fez publicações na Espanha.

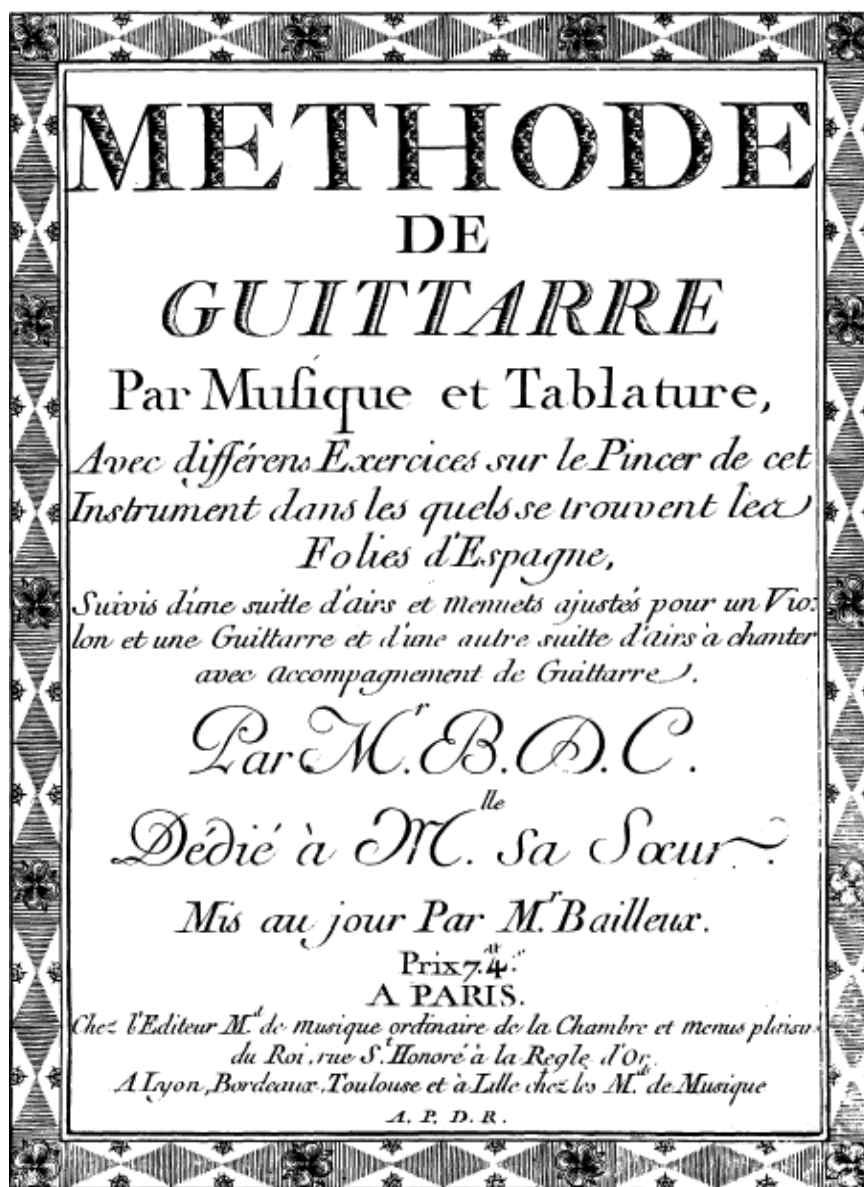
Sistema catalão:



Método de Juan Carlos Amat (1572-1642)

Em 1773, Antoine Bailleux faz a publicação do método “*Méthode de Guitarre par Musique et tablature*” que fazia a junção de tablatura e partitura, sendo um dos primeiros a utilizarem a partitura para guitarra.

O método:



1773 – BAILEUX, Antoine - *Méthode de Guitarre par Musique et tablature*

Segundo Dudeque (1994), o primeiro a ensinar partitura em método de guitarra foi o compositor Fernando Ferandière (1740-1816) através do seu livro “Arte de tocar la guitarra espanhola por música” publicado em 1799, assim cita:

O método de Fernando Ferandière, *Arte de tocar la guitarra española por música (1799)*, foi o primeiro tratado a ensinar o guitarrista a ler música no pentagrama em vez de ensinar-lhe a tablatura. Segundo Ferandière, algumas das vantagens deste método são: “A guitarra pode tocar com outros instrumentos da orquestra e pode facilmente imitar outros instrumentos,

como flautas, trompeta, ou oboés, e tem a possibilidade de acompanhar o canto como se fosse um pianoforte” A guitarra descrita no método de Ferandière era um instrumento com dezessete trastes e seis ordens, sendo cinco cordas duplas e a primeira simples. (DUDEQUE, 1994)

*Num. 1.*  
*Temple de la Guitarra Española.*

<i>cuerdas.</i>	<i>la prima.</i>	<i>la segunda.</i>	<i>la tercera.</i>
<i>nombres.</i>	mi	B	sol
<i>signos.</i>	E	B	sol
			G

<i>la quarta.</i>	<i>la quinta.</i>	<i>la sexta.</i>
<i>Cuerdas.</i>	la	mi
<i>nombres. re.</i>	A	E
<i>signos. D.</i>		

1799 | “Arte de tocar la guitarra espanhola por música” Fernando Ferandière (1740-1816)

*Num. 15.*  
*Leccion Sexta*  
*El Laberinto ó Circulo Armonico.*

1799 | “Arte de tocar la guitarra espanhola por música” Fernando Ferandière (1740-1816)



A partir deste período iniciou-se o desenvolvimento da escrita em pentagrama conforme as convenções estabelecidas para guitarra. Dentre os mais importantes compositores do século XIX que publicaram através da notação musical estão: Federico Moretti (1765-1838), Fernando Carulli (1770-1841), Francesco Molino (1775-1847), Fernando Sor (1778-1839), Mauro Giuliani (1780-1840), Anton Diabelli (1781-1858), Nicolo Paganini (1782-1840), Dionísio Aguado (1784-1849), Matteo Carcassi (1792-1853), Johann Kaspar Mertz (1805-1856), Napoleon Coste (1806-1883), Antonio Cano (1811-1897), Giulio Regondi (1822-1872).

O violão<sup>2</sup> moderno foi desenvolvido em meados do século XIX pelo luthier espanhol Antonio Torres (1817-1892) com a colaboração de Julian Arcas (1832-1882). Francisco Tárrega (1852-1909) foi um importante divulgador do violão de Torres e também contribuiu com o repertório violonístico através de suas composições e transcrições.

Através de Tárrega surgem outros nomes como Miguel Llobet (1878-1938), Emilio Pujol (1886-1984) e Josefina Robledo (1887-1931) que foram seus discípulos.

No século XX através do trabalho do violonista espanhol Andrés Segovia o repertório do instrumento continuou a ser expandido, desta vez por compositores não violonistas e assim também continuou-se o desenvolvimento da escrita para instrumento. Dentre estes compositores se destacam: Federico Moreno Torroba (1891-1982), Manuel Ponce (1882-1948), Alexander Tansman (1897-1986), Mario Castelnuovo Tedesco (1895-1968).

Na América se destacam violonistas que contribuíram para o repertório e consequentemente para a escrita do instrumento como: Augustin Barrios (1885-1944), Abel Carlevaro (1916-2001), Leo Brouwer (1939). No Brasil se destaca Villa Lobos (1887-1959) pela importante obra escrita para violão.

## **1.2 Escrita musical, leitura e o idiomatismo do instrumento**

A Escala do violão moderno é constituída por dezenove trastes separados por um semitom e oito cordas simples; as cordas estão na disposição de intervalos de quartas, exceto a terceira e a segunda corda separadas por um intervalo de terça.

A afinação padrão do violão gera a duplicidade de notas, ou seja, a localização de um mesmo som em diferentes posições e cordas do instrumento que são denominados de *equissonos*, gerando por exemplo a possibilidade de executar uma escala em diversos locais

---

<sup>2</sup> O termo violão é usado somente no Brasil.

pelo braço do instrumento. Este pode ser um grande desafio para o violonista especialmente na leitura à primeira vista e definição da digitação, por isso algumas edições sugerem digitações para a execução do repertório e outras ficam a critério do intérprete violonista. Compositores que conhecem bem o idiomatismo do instrumento são capazes de escrever obras que se encaixam nas características do instrumento, gerando assim uma melhor compreensão da digitação e execução do repertório.

Segundo Pujol (1952), a escrita para violão pode ser a uma, duas, três ou quatro vezes e estas podem ser reforçadas por acordes com cinco ou seis notas. Por conta da capacidade de reproduzir contraponto, melodia acompanhada, diversidade de timbres, o violão foi por muitas vezes chamado de pequena orquestra.

Outro fator da escrita que influencia a leitura musical no violão é a tonalidade. Algumas tonalidades, especialmente aquelas que impossibilitam o uso de cordas soltas, podem gerar diversas digitações para o mesmo trecho. Do contrário, tonalidades que possuem naturalmente cordas soltas, especialmente nos bordões, possibilitando principalmente o uso dos baixos nos graus da tônica, subdominante e dominante, por exemplo a tonalidade de Lá Maior, geram mais facilidade no momento da leitura.

Todos estes fatores produzem dificuldades na leitura musical ao violão. E ter uma leitura musical fluente pode proporcionar ao violonista uma preparação mais consciente do repertório. Pois muitas vezes os violonistas passam a maioria do tempo de estudo do repertório em atividades puramente direcionadas a leitura musical, deixando assim a resolução de problemas, o estudo interpretativo e a fluência musical em segundo plano.

### **1.3 Leitura à primeira vista no violão**

A leitura à primeira vista no violão é uma habilidade que pode contribuir para a performance do músico. Desenvolver esta capacidade dará ao intérprete a condição de ler em menos tempo uma quantidade considerável de repertório, ter melhor aproveitamento em atividades como música de câmara, e com a leitura à primeira vista bem desenvolvida ter a possibilidade de executar repertório sem ensaio prévio.

A leitura musical à primeira vista pode ser definida como a habilidade de tocar um repertório sem conhecimento ou contato prévio com a partitura. Com esta habilidade desenvolvida entende-se que o músico será capaz de executar um música com todas suas características prescritas como melodia, harmonia, ritmo, dinâmica, articulação etc. Tal tarefa requer bastante experiência.

Outra possibilidade de interpretação para o termo é colocada por Pastorini (2011) ao comentar Thompson e Lehmann (2004):

Thompson e Lehmann (2004) acreditam que qualquer execução musical pela leitura direta da partitura pode ser considerada como sendo 'leitura à primeira vista'. Em termos práticos, podemos interpretar que essa definição atribui à habilidade uma função de ferramenta através da qual o músico norteia o reestudo, ou a reinterpretação de uma obra, sendo que esta já é conhecida pelo intérprete.

Nesta perspectiva a leitura à primeira vista integra toda a preparação do repertório do violonista, acompanhando-o desde o primeiro contato com a peça até a performance. Este é um recurso bastante necessário para músicos que têm uma carga grande de repertório e exigências profissionais que encurtam o tempo de preparo e memorização da peça. Isto é bem comum em coros e orquestras, onde os músicos necessitam da partitura durante sua performance, mesmo já tendo um contato prévio com a música, mas que não foi suficiente para memorizá-las. Pode-se se dizer que é mais comum entre os violonistas a performance memorizada, o que em alguns casos minimizam o contato do violonista com a partitura, colocando-o em desvantagem comparado a outros instrumentos que naturalmente necessitam e utilizam a partitura em suas performances.

## **CAPÍTULO 2 - FATORES QUE INFLUENCIAM A LEITURA MUSICAL**

A leitura musical é realizada através da junção de duas habilidades que são pré requisito para que todo violonista desenvolva com fluidez a sua atividade musical, seja ela profissional ou de estudo. Estas duas habilidades são: o conhecimento musical e a capacidade técnica. Sendo assim, este capítulo fará o apontamento de como estes conhecimentos podem ser fatores determinantes no ato da leitura musical, e através destes apontamentos gerar reflexões acerca de melhores soluções para os problemas recorrentes na leitura musical dos violonistas.

### **2.1 Conhecimento Musical**

O Conhecimento musical do violonista influencia diretamente a capacidade de leitura, pois muitos atributos como tonalidade, escalas, formação de acordes, vozes e articulação podem ser identificados no ato de leitura, e quanto mais cedo forem reconhecidos, mais consciência terá o violonista na sua execução. Tais conhecimentos são referentes à capacidade do músico de identificar os símbolos na partitura, e quanto mais familiaridades ele tiver com estes símbolos, mais precisa será sua leitura.

O conhecimento musical está relacionado também à percepção musical, pois ela dá a capacidade aos músicos de diferenciar texturas, de reconhecer e executar alturas, a dominar o ritmo etc. Neste sentido se destaca o estudo do solfejo, pelo fato de ser uma atividade que compreende os elementos fundamentais do conhecimento musical como altura e ritmo, e sendo bem desenvolvido, auxiliará diretamente no desenvolvimento da leitura musical.

#### **2.1.1 Símbolos Musicais**

A imediata e correta identificação dos símbolos musicais pode ser um conhecimento essencial para o desenvolvimento da leitura musical. Muitas vezes os problemas relacionados à leitura musical são puramente problemas de identificação de símbolos por falta de conhecimento ou simplesmente por falta de uma leitura mais atenta.

Os símbolos musicais serão capazes de representar desde os elementos mais fundamentais da música como armadura de clave, fórmulas de compasso, figuras rítmicas, acordes, melodias etc; bem como representar informações relacionadas com a interpretação

como dinâmicas, articulações e andamento. A leitura dos símbolos muitas vezes é adiada ou negligenciada no processo de preparação do repertório, acarretando em uma performance incompleta, resumida simplesmente a execução de notas. Muitas das intenções do compositor estão imprimidas nestes aspectos, e estas são maneiras de expressão e interpretação que devem ser precisamente observadas pelo intérprete.

O conhecimento dos símbolos é pré-requisito para a realização de uma boa leitura musical, alguns desses são parte integrante da obra musical como por exemplo a Dinâmica, definida como “ o grau de intensidade que o som é emitido ou articulado” - MED (1995). O violão é um instrumento que oferece uma gama de possibilidades dinâmicas reduzido comparado a outros instrumentos, logo a execução de dinâmicas torna-se um trabalho complexo exige um bom condicionamento técnico e capacidade interpretativa. Por isso muitos violonistas não chegam a este nível de polimento ou adiam excessivamente o estudo das dinâmicas na peça, o que resulta em uma leitura incompleta.

Outro aspecto importante é o reconhecimento da tonalidade, pois através dela são definidas as escalas, acordes e acidentes do repertório tonal. Ter este conhecimento dará ao músico uma rápida e consciente identificação dos acontecimentos musicais no seu repertório, facilitando assim a transição das informações teórico-musicais para a prática instrumental.

### 2.1.2 Solfejo

O solfejo é uma atividade que está diretamente ligada à percepção musical, que possibilita ao músico internalizar a música de forma eficaz. Enfatizando a importância do solfejo no estudo do instrumento diz PUJOL (1934) em um de seus conselhos: “Solfejar a parte melódica medindo o valor das notas que integram cada compasso, tentando concretizar na imaginação antes que atuem os dedos no estudo que a ser executado”.

A capacidade de desenvolver o chamado “ouvido interno” dá ao músico a habilidade de pensar a música antes mesmo de executá-la no instrumento. O bom músico, especialmente o violonista, não é um mero repetidor de notas de forma mecânica, mas sim aquele que é capaz de fazer música através de seu instrumento. Desse modo o solfejo colabora a capacidade para o violonista de pensar a música além do instrumento, de imaginá-la, de escutá-la e de reproduzi-la.

### 2.1.3 Ritmo

O conhecimento ritmo é uma aptidão fundamental no processo de leitura e compreensão do texto musical, pois o ritmo está diretamente ligado com o estilo e caráter da peça. Por isso é de importante que tais aspectos elementares estejam precisamente internalizados. A ausência de fluência de leitura rítmica atrasa o processo de escuta correta da melodia da música, das conduções rítmicas de baixos e acordes, e de convenções rítmicas de cada gênero musical.

## 2.2 Mecânica<sup>3</sup>

O desenvolvimento da mecânica pode ser um fator fundamental na execução do repertório, através dele o violonista será capaz de exprimir as informações processadas no ato de leitura da partitura. Sendo assim, esta capacidade do instrumentista precisará estar previamente resolvida para que ela não atrase seu processo de leitura. A mecânica influencia diretamente a leitura musical e poderá ser um dos fundamentos da fluência de leitura do instrumentista.

Sendo assim, é indispensável fazer o levantamento de alguns elementos mecânicos que são imprescindíveis para o domínio técnico do instrumento como o conhecimento de escalas, acordes, a compreensão da digitação, o entendimento sobre anatomia do músico e de como ela influencia na execução, os ornamentos e técnicas estendidas.

### 2.2.1 Escalas

O estudo de escalas pode adiantar o processo de digitação de mão esquerda e dar ao violonista um amplo conhecimento e mapeamento do braço do instrumento. No ato de leitura, a identificação de trechos com escalas que foram isoladamente estudadas na trajetória do violonista, dará um arcabouço de pequenos elementos técnicos previamente resolvidos, tornando a execução do texto escrito mais próxima do resultado esperado.

O conhecimento de escalas está diretamente relacionado ao mapeamento do braço do violão. Com seu domínio, o violonista terá mais familiaridade com as convenções do instrumento possibilitando a identificação dos intervalos e a digitação de escalas que posteriormente poderão ser usadas na construção da digitação do repertório. A capacidade de

---

<sup>3</sup> “Conjuntos de reflexos adquiridos que tornam possível tocar violão.” (FERNANDEZ, Eduardo, 2000)

tocar escalas em diversas posições dará ao instrumentista o conhecimento das notas que se repetirão ao longo do braço do instrumento<sup>4</sup>.

### 2.2.2 Acordes

O violão é também um instrumento harmônico por excelência, não por acaso ele é um instrumento bastante utilizado como acompanhador, seja em música de concerto ou principalmente na música popular. Isto possibilita ao violonista um contato próximo com harmonia, formação de acordes e funções harmônicas. Muitos instrumentistas (geralmente acompanhadores) memorizam diversas formas de acordes, e este conhecimento potencializa o mapeamento do braço do instrumento, identificando as notas, os arpejos e as escalas. Toda esta gama de recursos idiomáticos do instrumento podem auxiliar de maneira efetiva na leitura musical, antecipando e resolvendo processos na digitação das peças.

O conhecimento teórico de formação de acordes juntamente com o conhecimento das convenções mecânicas de montagem de formas de acordes dará ao violonista um domínio considerável do instrumento no processo de execução da música escrita na partitura. A montagem de acordes é uma característica vital do idiomatismo do violão, ela sintetiza o funcionamento técnico do instrumento e ter o conhecimento das principais formas de acordes dará ao violonista uma gama de ferramentas técnicas no processo de leitura musical.

### 2.2.3 Digitação

A digitação pode ser considerada um dos aspectos que mais influenciam a leitura musical do violonista, o processo de digitação reflete diretamente na fluência da execução e por conta dela o desempenho na leitura pode ser lento e complicado. O conhecimento de digitação é desenvolvido com o acúmulo de experiência adquirido no estudo do repertório e no conhecimento idiomático do instrumento como: escalas, arpejos e acordes; fazendo considerações sobre a digitação, assim aborda BARCELÓ (1995):

É importante desde o começo estudar obras de diversos autores de diferentes épocas, e o que cada um deles escreveu de diferentes maneiras, o que nos obriga a dominar uma variedade de recursos técnicos (relacionados com o

---

<sup>4</sup> Equissonos

estilo particular de cada época) desde o princípio. (BARCELÓ, Ricardo, 1995).

O processo de digitação pode ser lento e minucioso, mas este trabalho resultará em um melhor aproveitamento técnico e musical do instrumento. Para uma boa digitação, é louvável pensar a disposição dos dedos de mão esquerda e direita, buscando uma melhor sincronia de movimentos. Este processo dificulta a leitura musical ágil, especialmente a leitura à primeira vista, mas como já foi mencionado, o acúmulo de conhecimento acerca do material técnico desenvolvido no arcabouço histórico do instrumento dará ao intérprete uma gama de ferramentas que poderão ser utilizadas no momento da leitura, especialmente na digitação, possibilitando uma solução mais precisa de problemas.

É importante que no ato de leitura e preparação do repertório que o violonista anote suas digitações e soluções. É certo que a digitação pode ser previamente escrita na partitura pelo próprio compositor ou editora e ser acatada pelo músico, mas cada músico e instrumento tem suas particularidades gerando demandas diferentes, assim aponta Barceló (1995):

É evidente que não há uma digitação que seja válida para todo o mundo, já que anatomicamente cada pessoa é diferente (embora haja certas normas básicas gerais) e cada instrumento responde de forma distinta. A melhor digitação que um músico “independente” pode criar para si é uma que seja incontestável tanto no ponto de vista musical como no técnico e que esteja de acordo com sua aspiração interpretativa. (BARCELÓ, Ricardo, 1995).

Para uma boa digitação deve ser considerada a anatomia do instrumentista, pois muitas vezes as digitações previamente escritas na partitura não estão de acordo com a realidade do violonista, sendo assim, o processo de leitura será complexo pelo fato de ser preciso ler as sugestões de digitação sugeridas pelo compositor ou pela edição, e muitas vezes ser preciso digitá-las novamente por questões particulares do intérprete. Estes são os pontos de partida para uma digitação que atenda a mecânica do instrumento e a anatomia do músico.



### **2.2.3.1 Mão Esquerda**

Para uma digitação eficiente da mão esquerda é necessário levar em consideração as características de cada dedo, nesta mão os dedos não são iguais e a digitação deve favorecer a postura mais natural de cada dedo. As qualidades de cada dedo são assim definidas segundo Barceló (1995): (Dedo 1) Possui grande agilidade e segura orientação. Entre o dedo 1 e 2 pode-se ter a maior abertura; (Dedo 2) É o dedo mais forte e de fácil domínio da mão esquerda depois do polegar; (Dedo 3) É menos ágil que os anteriores, não possui tanta independência de movimentos por razões anatômicas e seu máximo rendimento é pela combinação com o dedo 1; (Dedo 4) É o dedo mais fraco da mão esquerda, embora pode ser bastante ágil se não combinado com o dedo 3. Possui bastante rendimento junto com o dedo 1 e um pouco menos com o dedo 2.

Os dedos serão distribuídos de três formas possíveis no braço do violão segundo Carlevaro (1979): (1) Apresentação longitudinal: onde os dedos seguirão a direção da corda e cada dedo se encontrará em um espaço (casa) diferente; (2) Apresentação transversal: os dedos seguem a direção das divisões semitoniais, se apresentado simultaneamente dois ou mais dedos em um mesmo espaço em diferentes cordas; (3) Apresentação mista: é uma apresentação intermediária não necessariamente longitudinal e tampouco transversal, mas que comporta toda uma gama de transições entre as apresentações já definidas.

Toda a digitação deveria levar em consideração estes quesitos apresentados, pois assim ela será construída de acordo com a disposição natural da mão esquerda, favorecendo a fluência na execução.

### **2.2.3.2 Mão Direita**

Assim como na mão esquerda, a digitação de mão direita pode ser sugerida nas edições de partitura ou deverá ser planejada pelo violonista. Ter este aspecto técnico previamente resolvido dará ao violonista melhor fluência na leitura musical. A digitação de mão direita pode mudar de acordo com as escolhas feitas para a mão esquerda por questões mecânicas, timbrísticas ou estilísticas-musicais, por exemplo para manter a condução de vozes; e também por questões próprias da mão direita, como: timbres, harmônicos, rasgueios, sons percussivos etc.

Os dedos da mão direita utilizados, possuem também particularidades que precisam ser levadas em consideração no momento de escolha da digitação. Barceló (1995) aponta algumas características mecânicas de cada dedo:

- a) **Polegar** - É o dedo mais forte e mais fácil de controlar da mão direita. Por muito tempo ele foi usado para tocar unicamente as cordas 4, 5 e 6, e esporadicamente a corda 3, geralmente tocando as notas do baixo. Mas este dedo deveria ser mais usado com frequência, pois suas possibilidades anatômicas permitem;
- b) **Indicador** - É um dedo muito ágil e fácil de localizar, combina perfeitamente com os demais dedos (i-p; i-m; i-a), e é bem conhecida a destreza que ele possui alternado com o “m” na execução de escalas ou similares.
- c) **Médio** - É o dedo que está mais próximo em força e peso ao polegar e também é muito confiável. Devemos levar em conta que os dedos médio e polegar são mais fortes e pesados que o restante e podem produzir acentos com mais facilidade (que podemos controlar ou evitar, é claro), isto deve ser levado em consideração quando quisermos acentuar uma nota ou dedilhar partes fortes da música.
- d) **Anular** - É um dos dedos desfavorecidos anatomicamente da mão direita (junto com o dedo mínimo, embora por diferentes razões), mas muito importante pela sua localização, pois em grande parte do tempo toca na primeira e segunda corda, nas quais se tocam muitas vezes partes melódicas.
- e) **Mínimo** - Ao contrário do que acreditava Villa Lobos, grande conhecedor do violão, ele ainda não é habitualmente utilizado, salvo em rasgueis ou raras exceções. Através do treino é possível obter bons resultados, apesar do seu curto comprimento, pelo fato de ter bastante independência nos movimentos graças a sua dotação natural, como se pode ver no funcionamento deste dedo na mão esquerda.

#### 2.2.4 Mudança de posição

A mudança de posição de mão esquerda está diretamente relacionada com a digitação escolhida pelo violonista. É importante que este tópico esteja previamente resolvido a fim de que o músico possa experimentar possibilidades que favoreçam a execução técnica e a fluência musical.

O termo posição é definido por Carlevaro (1979) através da posição do dedo 1 da mão esquerda, sendo assim, a casa que este dedo estiver localizado será a posição da mão. Por exemplo, se em uma digitação o dedo 1 estiver localizado na 2ª casa do violão, entende-se que a mão esquerda está na 2ª posição; se o dedo 1 estiver localizado na 5ª casa, logo a mão estará na 5ª posição. (A posição é definida independente se o dedo estiver pressionado ou não)

A mudança de posição ocorre quando a digitação faz com que a mão percorra o braço do violão por meio de traslados, que segundo Carlevaro podem ocorrer de três formas diferentes: (1) por substituição: quando um dedo é substituído por outro em um mesmo espaço; (2) por deslocamento: quando um mesmo dedo, ao deslocar-se, determina a nova posição; (3) por salto: quando a mão salta totalmente da posição inicial para a uma nova posição.

Na leitura musical a mudança de posição pode ser um fator decisivo na fluência musical. Por causa de escolhas timbrísticas, técnicas (mecânicas) e musicais a digitação que gera mudanças de posição pode ser diversa no momento da leitura, neste caso ficará a critério do instrumentista procurar (definir) a digitação que favoreça a execução mais natural da peça, ou seja aquela que considera a mecânica básica do instrumento, a anatomia do instrumentista e a fluência musical.

#### 2.2.5 Ornamentos

O ornamento é assim definido por Med (1996): “notas ou grupos de notas acrescentadas a uma melodia. Sua finalidade é adornar as notas reais da melodia. *Notas reais* são todas aquelas que fazem parte integrante da melodia - desenhos musicais que enfeitam e embelezam a melodia”. A princípio, os ornamentos musicais não eram grafados e poderiam ser realizados como forma de improvisação e posteriormente os compositores passaram a anotar os ornamentos com símbolos específicos a fim de evitar distorções no texto musical. Na pauta, os ornamentos são indicados por símbolos ou notas pequenas acrescentadas na parte inferior ou superior da nota real. Os ornamentos possuem diversos sinais como:

apojatura, arpejo, glissando, trinado, mordente, floreio, grupeto, portamento, cadência melódica etc.

Cada sinal precisa ser entendido de maneira específica para que seja executado da forma correta, e a sua compreensão engloba o caráter musical, que portanto indicará as notas musicais a serem tocadas, e o caráter técnico que resultará na forma correta de execução dos ornamentos indicados na partitura.

Exemplos:

a) Apogiatura longa:

Notação



Execução



MED, Bohumil, **Teoria da Música**. 4 ed. Brasília, Brasil, MusiMed, 1996.

b) Apogiatura breve:

Notação



Execução



MED, Bohumil, **Teoria da Música**. 4 ed. Brasília, Brasil, MusiMed, 1996.

c) Mordente superior:



MED, Bohumil, **Teoria da Música**. 4 ed. Brasília, Brasil, MusiMed, 1996.

d) Mordente inferior:



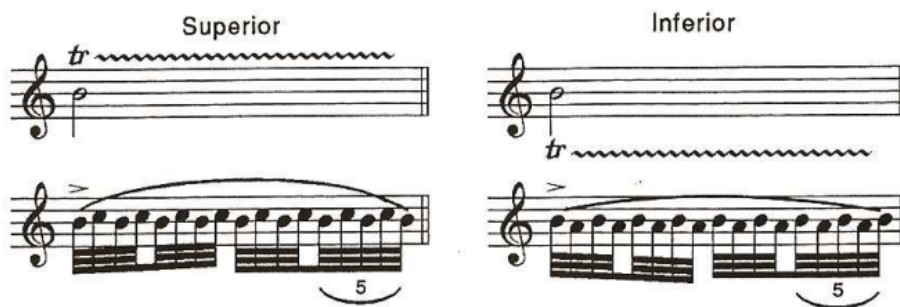
MED, Bohumil, **Teoria da Música**. 4 ed. Brasília, Brasil, MusiMed, 1996.

e) Mordente duplo:



MED, Bohumil, **Teoria da Música**. 4 ed. Brasília, Brasil, MusiMed, 1996.

f) Trinado:



MED, Bohumil, **Teoria da Música**. 4 ed. Brasília, Brasil, MusiMed, 1996.

g) Grupeto superior:



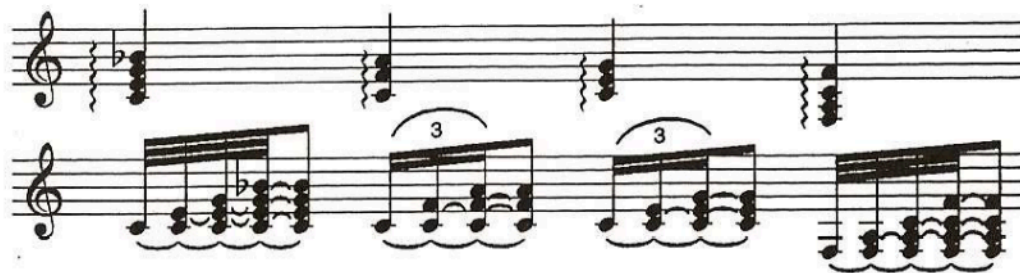
MED, Bohumil, **Teoria da Música**. 4 ed. Brasília, Brasil, MusiMed, 1996.

h) Grupeto inferior:



MED, Bohumil, **Teoria da Música**. 4 ed. Brasília, Brasil, MusiMed, 1996.

i) Arpejo:



MED, Bohumil, **Teoria da Música**. 4 ed. Brasília, Brasil, MusiMed, 1996.

j) Glissando:

Notação

Execução

MED, Bohumil, **Teoria da Música**. 4 ed. Brasília, Brasil, MusiMed, 1996.

### 2.2.6 Técnica Estendida

A técnica estendida pode ser definida como um conjunto de movimentos que ultrapassam o arcabouço técnico tradicional do violão, formada por recursos que expandem o conceito técnico padrão do violão e da sua forma tradicional de escrita. Buscando uma definição precisa do termo assim apresenta Fernandes (2019):

“Parece, entretanto, haver um consenso no fato de serem estendidas ou expandidas as técnicas (ou gestos, ou sonoridades) instrumentais que fogem dos padrões clássico-românticos definidos nos conservatórios do século XIX e que ainda não fazem parte do arcabouço comum frequentemente utilizado na escrita para um instrumento, a ponto de necessitarem, na partitura, de explicações verbais, geralmente na forma de uma bula (VASCONCELLOS, 2013: 1. FERRAZ, 2018a).

A técnica estendida muitas vezes pode ser um assunto técnico novo para o instrumentista, trazendo novas formas de tocar o instrumento como uso de sons percussivos, pizzicatos e etc. E na maioria dos casos será necessária a utilização de bulas a fim de que tais sons sejam representados e compreendidos. Os sinais de técnica estendida se diferem da escrita convencional da partitura, tornando-se um desafio para a leitura do violonista.

Neste contexto aparece um novo problema ao músico violonista, pois além do domínio técnico-musical padrão do violão, será preciso recorrer a novos recursos musicais e mecânicos para realizar a execução destes trechos do repertório que exigem técnicas inéditas. Será preciso observar cada nova demanda técnica ou musical e trabalhar a assimilação dos conceitos, internalizando os movimentos e gerando então uma leitura musical mais fluente.



### **CAPÍTULO 3 - ESTRATÉGIAS PARA O DESENVOLVIMENTO DA LEITURA MUSICAL AO VIOLÃO**

Como foi apresentado, o desenvolvimento de leitura musical está diretamente ligado ao desenvolvimento musical amplo do violonista, ou seja, um acúmulo de diversas ferramentas úteis ao desenvolvimento da performance musical. Neste sentido é fundamental que o violonista tenha todos fundamentos da música previamente conhecidos e internalizados; também o desenvolvimento técnico em equilíbrio com o repertório estudado; e esteja trabalhando para o desenvolvimento da percepção musical, especialmente do solfejo rítmico e melódico.

Pujol (1952) levanta sete conselhos direcionados ao estudo do instrumento que podem ser facilmente ligados ao desenvolvimento e estudo da leitura musical ao violão, são eles:

- a) Leia mentalmente a parte musical e tente imaginar as casas onde estão localizadas as notas que a compõem e quais dedos devem tocá-las.
- b) Solfeje a parte melódica medindo o valor das notas que integram cada compasso, tentando especificar na imaginação, antes dos dedos agirem, como o estudo deve ser executado.
- c) Leia praticamente no instrumento, tendo o cuidado de usar os dedos indicados de cada mão para todas as notas.
- d) Aprenda de memória por compassos os trechos curtos, até sabê-lo completamente.
- e) Observar quais são as dificuldades e insistir em cada uma delas repetidamente até poder realizá-las com a mesma naturalidade que o restante do estudo.
- f) Trabalhar desde o princípio até o fim, procurando sustentar rigorosamente o tempo.
- g) Uma vez dominado de maneira que as notas estejam claras, cuide da acentuação rítmica e das dinâmicas indicadas.

Estes conselhos sugerem um estudo consciente focado na resolução de problemas técnicos, especialmente da digitação; também o estudo para fluência da execução enfatizando a questão rítmica; outro aspecto que pode ser óbvio, mas não menos importante de ser

mencionado, é a atenção na leitura correta de todas as notas, que não pode ser negligenciado. Por fim, após a leitura das notas Pujol aconselha o emprego das dinâmicas e articulações.

Tratando especificamente de leitura à primeira vista, o que também pode servir para a leitura na preparação do repertório, ARÔXA (2013) aponta algumas estratégias para o desenvolvimento da leitura à primeira vista, primeiro para aperfeiçoar o “Percepção da notação”: (1) não desviar o olhar da partitura; (2) fazer uma análise do material; (3) procurar padrões; (4) praticar transcrições; (5) antecipar a visão durante a leitura. Segundo, para aperfeiçoar o “Processamento da notação”: (1) escolher material simples e familiar; (2) bater o ritmo; (3) fazer ensaio mental. Terceiro, para aperfeiçoar a “Execução do resultado motor”: (1) praticar escalas e arpejos na tonalidade; (2) praticar música de câmara; (3) imprimir expressão na leitura.

Por fim, após observar todos os temas citados neste trabalho, é possível elencar algumas estratégias para o desenvolvimento da leitura musical que abrange tanto a leitura à primeira vista, a leitura na preparação e estudo do repertório e a leitura no momento da performance:

- a) Desenvolver a percepção musical: Este estudo dará ao violonista a capacidade de potencializar sua leitura rítmica, melódica, harmônica e principalmente desenvolverá sua habilidade auditiva. Neste sentido se destaca o estudo do solfejo, que coloca o músico em contato direto com a partitura e a música (recomenda-se a prática coral, onde se vivenciará uma quantidade considerável de leitura à primeira vista através do solfejo).
- b) Estudo de Escalas: Este estudo potencializará o reconhecimento das notas no braço do instrumento e possibilitará a elaboração de digitações que são mais naturais à mecânica do violão.
- c) Estudo de Acordes: o conhecimento de diversas formas de acordes sintetiza o funcionamento mecânico do instrumento. A junção do conhecimento de escalas e cifras dará um ponto de partida para a uma digitação mais ágil. Vale ressaltar que nem sempre as formas usuais de acordes serão a melhor opção de digitação para um trecho específico, mas como já dito, podem ser um ponto de partida.

- d) Leitura à primeira vista com peças simples: O desenvolvimento da leitura musical requer bastante contato com a partitura, assim como o estudo do instrumento, o estudo da leitura necessita de constância e prática. Sendo assim, é recomendável que o violonista pratique sua leitura à primeira vista, se ainda não foi bastante desenvolvida, através de estudos e peças simples, pois por um momento direciona o seu foco simplesmente à prática da leitura e não estará distraído por questões técnicas ou digitação de textos complexos.
- e) Leitura à primeira vista de trechos de outros instrumentos: A leitura de trechos de outros instrumentos, seja a parte de violino de uma orquestração ou o tenor de uma obra coral, dará ao violonista a possibilidade de percorrer caminhos musicais que comumente não se obteria no repertório cotidiano do instrumento. Nesse sentido, outro ponto excelente para o desenvolvimento da leitura musical será a análise de obras musicais. A capacidade de visualizar acordes em grandes de composições/arranjos instrumentais e vocais juntamente com a leitura de outras claves contribuirá para formação integral do violonista.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

A leitura musical ao violão é um desafio constante e que deve ser sempre observado pelo músico. É preciso considerar que quem toca este instrumento, está em desvantagem em relação a outros instrumentistas que continuamente praticam a leitura, especialmente à primeira vista, e a tem como parte intrínseca da sua atividade artística. O violonista, pelo contrário, segue operando isoladamente seus estudos, dependendo exclusivamente de sua memória no momento da performance. É de grande valor que o músico violonista busque atividades que complementam sua atuação profissional, por exemplo a prática de música de câmara.

Após as reflexões obtidas neste trabalho, vale mencionar que o desenvolvimento da leitura musical do violonista implica uma necessidade de reflexão sobre sua formação integral: seja da parte musical - conhecimento do código musical, percepção musical; e seja na parte instrumental - desenvolvimento mecânico e técnico, conhecimento do repertório etc. A atividade artística requer muito mais do que a simples repetição mecânica de notas, ela exige uma formação musical ampla que percorra os conhecimentos acerca da história da música, da percepção musical, e da performance; para que o músico desenvolva sua capacidade interpretativa.

Por fim, a reflexão sobre a leitura musical no violão é indispensável para todo músico que procura obter uma formação completa e busca a excelência na sua atividade musical. Vale ressaltar que a leitura musical é parte integrante da performance, onde os elementos extra código musical deverão também ser trabalhados. Assim, com o desenvolvimento da leitura musical, o violão com seu vasto repertório e tradição serão divulgados e acatados pelas novas gerações.

## REFERÊNCIAS

ARÔXA, R. A. M. *Leitura à primeira vista: perspectivas na formação do violonista*. 2013. 194 f. Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa.

BARCELÓ, Ricardo. *La digitación guitarrística*. Real Musical. Madrid, 1995.

CARLEVARO, Abel. **Escuela de la guitarra. Exposición de la teoría instrumental**. Buenos Aires: Barry Editorial, Com., Ind. S.L.R., 1979.

DUDEQUE, Norton. **História do Violão**. Curitiba: UFPR, 1994.

FERNANDES, Eduardo. **Técnica, Mecanismo, Aprendizaje**. Ediciones ART - Montevideo, Uruguay, 2000.

FERNANDES, Ledice. **Compreender a técnica estendida no violão: um elogio ao gesto**. Opus, v. 25, n. 3, p. 224-255, set./dez. 2019. <http://dx.doi.org/10.20504/opus2019c2511>

MCPHERSON, G. E. **Five aspects of musical performance and their correlates**. Bulletin of the Council for Research in Music Education, n. 127, p. 115 – 121, 1995.

MED, Bohumil, **Teoria da Música**. 4 ed. Brasília, Brasil, MusiMed, 1996.

PASTORINI, E. V. S. **Leitura à primeira vista ao violão: três estudos de caso em diferentes contextos acadêmicos com estudantes e violonistas profissionais**. Tese (Doutorado em música). Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, 2016.

PASTORINI, E. V. S. **Leitura à primeira vista no violão: um estudo com alunos de graduação**. Dissertação (Mestrado em música). Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, 2011.

PUJOL, Emílio. **Escuela razonada de la guitarra – Libro II**. Buenos Aires: Ricordi Americana, 1952.