

Hugo Leonardo Ribeiro

O Estudo da Técnica da Guitarra Elétrica

Hugo L. Ribeiro
1º versão iniciada em Agosto de 2008

Hugo Ribeiro iniciou seus estudos de guitarra elétrica em 1991. Em 1995 entrou para o curso de Composição e Regência na Escola de Música da UFBA, graduando-se no ano de 2000. Em seguida cursa o mestrado e logo após o doutorado em Etnomusicologia na mesma instituição. Desde 2008 é professor adjunto nas disciplinas de Estruturação Musical do curso de Licenciatura em Música da UFS. Desde 1993 participa de grupos musicais diversos (Blues, MPB, Heavy Metal, Pop-Rock, Forró, orquestra de câmara e orquestras sinfônicas) tanto em Aracaju-SE, quanto em Salvador-BA. Em 2010 mudou-se para Brasília, onde leciona no Departamento de Música da UnB.

Sumário

1	Uma corda	1
1.1	Explicações Iniciais	1
1.2	Exercícios sobre uma corda com posição fixa	3
1.3	Exercícios sobre uma corda com mudança de posição	5
1.4	Estudos sobre uma corda	7
2	Duas cordas	11
2.1	Explicações Iniciais	11
2.1.1	Palhetada	11
2.1.2	Sobreposição de sons indesejáveis	11
2.2	Exercícios sobre duas cordas com posição fixa	12
2.3	Exercícios sobre duas cordas com mudança de posição	12
2.4	Estudos sobre duas cordas	12
3	Escalas	17
3.1	Quais escalas estudar?	17
3.2	Como estudar?	18
3.3	Unitar	18
3.4	Revisão dos padrões para Unitar	20
3.5	Mini Posições móveis	22

Prefácio

Esse livro sobre o “Estudo da Técnica da Guitarra Elétrica” surgiu a partir de minha experiência de mais de quinze anos como professor de guitarra. Gostaria de iniciar comentando minha experiência no aprendizado de diversos instrumentos, e como cada contato com um novo professor foi transformando minha visão sobre o ensino técnico-instrumental, o que culminou nesse livro.

Minha experiência de aprendizado instrumental

Comecei a aprender o chamado “violão popular” numa pequena escola de música perto da minha casa com um famoso compositor-violonista-cantor local no segundo semestre de 1990. Aprendi dois acordes simples e em duas semanas já tocava uma música (Pra não dizer que não falei das flores, de Geraldo Vandré). Aprendi mais dois acordes seguidos de mais duas músicas. Alguns padrões de dedilhados, depois mais acordes e mais músicas.

Não demorei mais que quatro meses nessa escola pois meu objetivo era aprender a tocar guitarra elétrica. Mais especificamente, músicas de bandas de Heavy Metal como Iron Maiden e Judas Priest. Foi quando descobri um guitarrista local que dava aulas. Vendi todos os meus discos, comprei uma guitarra bem barata e comecei a estudar guitarra com ele. Ele me ensinou alguns riffs das músicas que eu gostava e alguns licks de solos de guitarra famosos. Também fotocopiava trechos de lições de guitarra de revistas importadas (*Guitar Player*, por exemplo). Todavia, a única vez que ele me falou algo sobre técnica guitarrista foi a respeito da palhetada *sweep* em arpejos ou em escalas a lá Frank Gambale.

Dois anos depois entrei para o Conservatório de Música de Sergipe para estudar violino, pois não havia vagas para violão (na época não existia a opção de guitarra elétrica). Essa foi a primeira vez que tive contato com algum método de ensino técnico-instrumental. Nesse primeiro contato com o violino, tudo se resumia ao controle da técnica de arco. A afinação da mão esquerda veio rápido devido ao estudo anterior de violão e guitarra, o que teria desenvolvido não só a habilidade nos dedos da mão esquerda, como uma boa percepção auditiva. As aulas de violino não duraram mais que um ano pois, meu objetivo naquele momento era aprender a ler partitura e poder tocar os músicas instrumentais no violão.

Em 1994 meu antigo professor de guitarra organizou um curso de guitarra e harmonia durante três noites, ministrado por um guitarrista de Salvador-BA. Esse curso foi seminal para minha formação e futuro musical. Nele eu aprendi o que era uma tríade e uma téttrade, o que era campo harmônico, e como utilizar esse conhecimento na construção de solos de guitarra. Nesse curso também aprendi alguns licks de guitarra, mas nada sistematizado ou explicado. Mas, principalmente, fiquei sabendo de um curso superior em música em Salvador no qual esse guitarrista estudava Licenciatura em Música. Foi o tempo de me preparar para a prova de conhecimentos específicos e ingressar no curso de Composição e Regência.

Durante a graduação em música tive a oportunidade de estudar violão durante três anos, dois anos de piano e um ano de violino. Foi durante esse período que tive maior contato com métodos técnico-instrumentais, e pude analisar como eles estavam sistematizados e sob quais princípios tal sistematização era baseada. Ao assistir *masterclass* de diversos instrumentistas nacionais e internacionais de grande reputação que iam se apresentar em Salvador, aprendi muito sobre a importância do relaxamento e da importância da busca por uma melhor qualidade sonora.

Foi em meados de 1998 que comecei a me interessar mais pelas questões do processo de ensino/aprendizagem da técnica instrumental da guitarra elétrica. Foi nesse período que comecei a me dar conta que meu aprendizado da técnica de guitarra elétrica tinha sido, até então, muito esparso e não sistematizado, no sentido de não ter uma lógica progressiva de aquisição de uma habilidade específica. Eu sabia tocar muitas músicas e muitos solos de guitarristas famosos, mas não sabia como

cheguei até aquele estágio. Ao mesmo tempo, determinadas passagens musicais eram mais difíceis para mim do que outras passagens. E eu não sabia como resolver o problema.

A maior parte do meu aprendizado técnico vinha da pura imitação gestual de vídeo-aulas importadas de guitarristas como Vinnie Moore, Paul Gilbert e Frank Gambale. Tal imitação sem reflexão, ou orientação, levou-me a desenvolver uma péssima técnica de palhetada, no sentido de tocar tenso e com muito mais movimento do que o necessário, resultando numa limitação na velocidade, clareza e fluência melódica.

Ao mesmo tempo me chamou a atenção o preconceito que rondava a palavra “técnica” no meio guitarrístico. Frases como “esse é um guitarrista muito técnico”, significava tanto que tal instrumentista é muito bom quanto que esse instrumentista não possuía *feeling*. Ser um guitarrista com uma técnica apurada parece não ser algo bem visto no meio popular. Isso provavelmente se deve por dois motivos presentes entre músicos populares: 1) ao próprio conceito de música como dom divino ou como expressão de sentimentos; 2) à relação entre ser instrumentista e ser compositor. Logo, desenvolver uma técnica bem apurada seria menos importante do que ser um bom compositor.

Tal situação se inverte quando percorremos círculos da chamada música clássica. Entre esses há uma separação bem definida, pelo menos nos últimos 150 anos, entre compositores e intérpretes. Nesse sentido, tais intérpretes passam anos de suas vidas se dedicando ao estudo da técnica instrumental, na tentativa de tocar determinadas músicas de forma mais clara e com uma interpretação mais limpa.

Essa dicotomia também está presente nas palestras e encontros entre músicos mais experientes e músicos aprendizes. Na música popular existem os *workshops*, nos quais os músicos convidados tocam músicas para uma platéia passiva que posteriormente, em geral, faz perguntas sobre a técnica pessoal daquele instrumentista, esperando, dessa forma, entender como ele consegue compor e executar suas músicas daquela forma específica. Na música clássica existem os *masterclass*, no qual a platéia participa ativamente, tocando trechos de músicas conhecidas para que o professor possa dar conselhos sobre como melhorar a interpretação daquele trecho, enfatizando algumas notas, ou dando conselhos sobre a técnica do aprendiz. Num *workshop* a atenção está voltada para a capacidade musical do instrumentista convidado. Num *masterclass* a atenção está voltada para o desenvolvimento e melhora da capacidade técnica dos estudantes. Num *workshop* é o convidado quem executa as músicas e a platéia assiste sem comentar. Num *masterclass* são os estudantes que executam as músicas e o professor assiste, fazendo comentários sobre a execução. Por fim, nos *workshops*, pelo menos os de guitarra, o ponto principal, em geral, está na capacidade criadora do convidado, levantando pontos sobre harmonia e improvisação, enquanto que nos *masterclass* a atenção está voltada para problemas técnicos que vão gerar limitações interpretativas.

Ter uma técnica invejável é o ponto máximo que um intérprete de música clássica pode almejar. Ser reconhecido como um bom compositor, com uma característica pessoal inconfundível parece ser o principal objetivo dos músicos populares. Mas será que uma coisa realmente anula a outra?

Qual o significado e objetivo da técnica

A palavra se origina do grego *techné*, cuja tradução é *arte*. Apesar de terem sido sinônimos, seus conceitos têm-se diferenciado ao longo dos anos. Técnica pode ser definida como o procedimento ou conjunto de procedimentos que têm como objetivo um determinado resultado. Toda ação que objetive um resultado exige uma técnica. Desde o mais simples varrer de chão à mais complexa arte marcial oriental.

Dessa forma, a técnica não é um fim em si próprio, mas somente um meio de se chegar à um resultado. Dessa forma, quando dizemos que determinado artesão tem uma técnica refinada, queremos dizer que ele desenvolveu um procedimento que o possibilitou à alcançar determinado resultado.

Em música, a técnica está relacionada com a capacidade de se alcançar uma melhor qualidade com o mínimo de esforço. Desde o fato de não precisar levantar muito os dedos para se executar uma nota, até o melhor posicionamento da guitarra para evitar tensões e possíveis lesões futuras.

Por fim, preciso deixar claro que esse não é um método tradicional no sentido de apresentar exercícios de forma progressiva. Eu diria que está mais para um livro baseado que questionamentos sobre a prática da guitarra elétrica. Ideias são levantadas, e possibilidades de exercícios. Mas não há uma intenção de ser uma abordagem exaustiva, procurando cobrir todos os exercícios possíveis.

A intenção é incentivar a autosuficiência do instrumentista, fazendo com que ele entenda o objetivo de cada exercício, e como ele mesmo poderá desenvolver outros similares para evitar a monotonia de sempre executar as mesmas coisas.

Por isso, esse livro não foi pensado para iniciantes no instrumento, apesar de que possa funcionar para alguns. Pensei nesse livro para instrumentistas que já tocam há algum tempo mas que tiveram um aprendizado deficitário durante sua formação instrumental. Por isso, elementos básicos como postura serão abordados, mas sempre procurando uma postura plural. Ou seja, não pretendo dizer como *deve* ser feito, mas como *pode* ser feito. Se houver outras possibilidades, elas também estarão presentes.

Todavia, antes que começar, devo alertá-los de que, um conhecimento prévio sobre a teoria e a gramática da música ocidental, apesar de não essencial para a leitura desse livro, será importante para a compreensão de determinados termos que serão utilizados ao longo do texto.

Espero que gostem desse livro e que seja de alguma ajuda.

Capítulo 1

Uma corda

1.1 Explicações Iniciais

Esse capítulo inicial irá abordar diversos exercícios e exemplos musicais sobre uma única corda. Essa abordagem está baseada no conceito do *Unitar* desenvolvido por Mick Goodrick¹. O uso da tablatura será feito para melhor explicitar qual corda deve ser usada sobre determinada nota, assim como a digitação da mão esquerda sobre a partitura, quando se fizer necessário. Os exemplos irão explorar diferentes cordas e, para uma melhor aproveitamento desse método é de extrema importância que tais exemplos sejam:

1. transportados para outras cordas.
 - (a) cromaticamente², como padrões mecânicos (desenhos), cujo objetivo maior é o desenvolvimento da habilidade de determinados dedos da mão esquerda.
 - (b) diatonicamente, com o objetivo de desenvolver, juntamente com a habilidade mecânica, a capacidade de reconhecer as notas no braço do instrumento e de transpor um padrão melódico para outras notas da escala.
2. executados com a maior variação possível de ritmos, para um maior controle da palhetada para uma melhor clareza na interpretação de melodias com ritmos variados.

Para um melhor entendimento, o Exemplo 1 foi desdobrado em duas outras possibilidades.



Exemplo 1



Exemplo 2



Exemplo 3

O Exemplo 1 deverá ser executado na corda sol, usando somente os seguintes dedos da mão esquerda (destros): 1 - indicador; 3 - anular e 4 - mínimo.

O Exemplo 2 foi transposto “cromaticamente” uma segunda maior. Ou seja, os mesmos intervallos (dedos da mão esquerda) executados no Exemplo 1 estão sendo executados no Exemplo 2, com a diferença de que, no Exemplo 1 você inicia na nota lá (casa 2) e no Exemplo 2 você começa na nota si (casa 4), uma segunda maior acima.

O Exemplo 3 foi transposto “diatonicamente” (tendo como referência a escala de lá menor) uma segunda acima. Dessa forma, os intervallos executados no Exemplo 2 serão diferentes daqueles executados pelo Exemplo 2.

¹Em seu livro, *The Advancing Guitarist*, Goodrick faz algumas observações sobre o porquê de começar estudando a guitarra somente uma corda de cada vez, entre as quais destaco: “A forma mais simples de ver as notas é numa linha reta”; “Uma corda é uma linha reta”; “Esta abordagem auxilia no aprendizado da localização das notas porque você não pode se basear em padrões de digitação”; e “O problema da mudança de corda é eliminado. Isto simplifica a função da mão direita, e mostra os princípios da função da mão esquerda em sua forma mais pura”.

²Uma transposição cromática mantém os mesmos intervallos de uma melodia, enquanto que uma transposição diatônica adequa os intervallos à tonalidade utilizada.

A execução de cada um destes exercícios se dá pela repetição contínua dessas quatro notas escritas, na ordem escrita. Ao fim do padrão deve-se retornar ao início do mesmo. Além da repetição contínua do mesmo Exemplo, com um ritmo contínuo (por exemplo, Ritmo 1), é interessante estudar cada Exemplo dado neste livro com variações rítmicas, tais como as células transcritas abaixo.



Ritmo 1



Ritmo 2



Ritmo 3



Ritmo 4



Ritmo 5



Ritmo 6



Ritmo 7



Ritmo 8



Ritmo 9



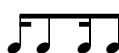
Ritmo 10



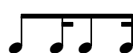
Ritmo 11



Ritmo 12



Ritmo 13



Ritmo 14



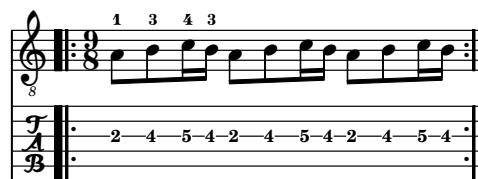
Ritmo 15

Essas quinze figuras rítmicas são somente algumas das possibilidades para execução, seja do Exemplo 1, 2 ou 3. Várias combinações são possíveis desde a repetição contínua de uma única célula rítmica, até a mudança contínua entre as células, seja na ordem escrita ou aleatória. Por exemplo, no caso de repetir o mesmo padrão rítmico, duas possibilidades podem surgir:

1. Se a quantidade de notas do Exemplo coincidir com a quantidade de notas do Ritmo, basta utilizar o Ritmo no Exemplo sem nenhum tipo de preocupação. Ver logo abaixo Combinações 1, 2, 3 e 4.
2. Se a quantidade de notas do Exemplo for diferente da quantidade de notas do Ritmo, haverá uma mudança de acento métrico a cada repetição, o que é interessante e deverá ser enfatizado. Ver logo abaixo Combinações 5, 6, 7 e 8. Nestes exemplos, sinais de acento foram escritos para enfatizar a nota a ser acentuada.



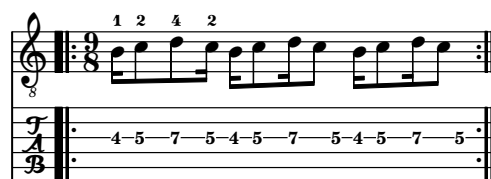
Combinação 1
Exemplo 1 com Ritmo 1



Combinação 2
Exemplo 1 com Ritmo 7



Combinação 3
Exemplo 2 com Ritmo 13

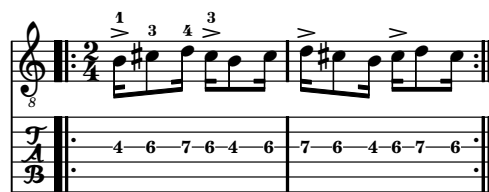


Combinação 4
Exemplo 3 com Ritmo 15

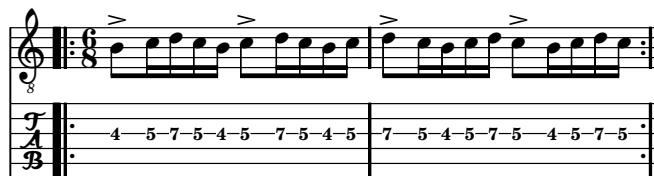
Além de repetir o mesmo padrão rítmico, podemos combinar vários padrões rítmicos sobre o mesmo Exemplo, tal como na Combinação 9.



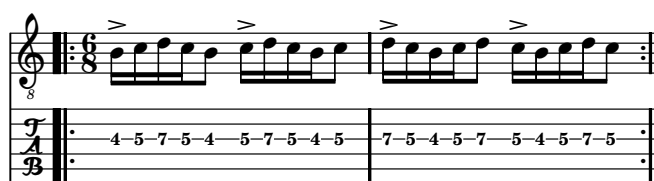
Combinação 5
Exemplo 1 com Ritmo 2



Combinação 6
Exemplo 2 com Ritmo 4



Combinação 7
Exemplo 3 com Ritmo 10



Combinação 8
Exemplo 3 com Ritmo 11



Combinação 9
Exemplo 2 com Ritmos 1, 2, 3 e 4

1.2 Exercícios sobre uma corda com posição fixa

Creio que a aplicação dos Exemplos sobre os Ritmos já foi bem “esmiuçada”, todavia, é importante observar que, até o momento, estamos aplicando variações rítmicas sobre um mesmo Exemplo, sempre em uma única corda. Isso significa:

1. Que estamos limitando o uso da mão direita à palhetadas sobre uma mesma corda. Não há forma mais fácil e simples de se tocar uma guitarra do que ficar palhetando sobre uma mesma corda. Porém, devemos aproveitar essa “limitação” para melhorar ao máximo nossa técnica de palhetada. Sugiro que, em todos os exercícios utilize-se sempre palhetadas alternadas, procurando não repetir o mesmo movimento duas vezes (duas palhetadas para baixo, por exemplo). Observe o movimento mínimo necessário para se conseguir tocar a corda com a palheta na fig. 1.1. Neste exemplo, só é necessário o uso do movimento da articulação entre as falanges do polegar e do dedo indicador. O movimento do indicador é semelhante ao movimento de puxar freio de uma bicicleta. Esse movimento contrai o polegar e é utilizado para executar a palhetada para cima. Ao “relaxar” o polegar, nós realizamos o movimento de palhetada para baixo. Procure limitar seus movimentos às falanges citadas, e lembre-se sempre de relaxar os demais músculos do braço direito, principalmente o ombro.
2. Após a técnica de Mão Direita (MD) for bem trabalhada, você não se preocupa mais com a MD e passa a prestar mais atenção aos movimentos da Mão Esquerda (ME). Como estes exercícios envolvem uma única posição de ME, sem nenhum movimento horizontal, isto é, troca de posição,



Figura 1.1: Mão direita segurando a palheta.

tais exercícios irão trabalhar, principalmente, a independência de dedos da ME, assim como a coordenação entre os movimentos da MD e ME. A coordenação entre as mãos parece algo muito simples e trivial no início, mas uma execução clara e fluente é dependente da perfeita sincronia entre as mãos. Não se apresse e procure dedicar alguns minutos de sua prática diária a tais exercícios. O resultado será recompensador.

Segue, então, uma série de Exercícios Sobre 1 Corda. Os Exercícios serão exemplificados sempre na corda sol e iniciando na nota lá (casa 2). Cabe a você a tarefa de transportá-los para todas as cordas e diversas posições do braço, assim como, ao utilizar a maior variedade de Ritmos possíveis.



Exercício 1



Exercício 2



Exercício 3



Exercício 4



Exercício 5



Exercício 6



Exercício 7



Exercício 8



Exercício 9



Exercício 10



Exercício 11



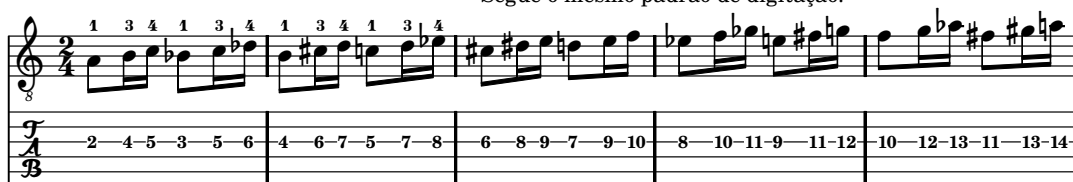
Exercício 12

Após o estudo individual de cada Exercício, uma boa alternativa é a combinação de dois ou mais Exercícios, ainda em posição fixa. E porquê não aproveitar e combinar Ritmos diferentes, tais como nas Combinações 10 e 11.

Exercícios 5, 7 e 8 com Ritmos 1 e 5

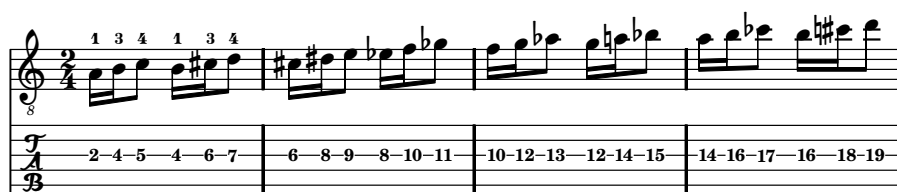
Voltando aos Exercícios, tal como demonstrado nos Exemplos 1, 2 e 3 (página 1), a mudança de posição pode ser pensada a partir de um desenvolvimento cromático ou diatônico da idéia inicial. É possível, dessa forma, desenvolver o Exercício 1 (página 4) cromaticamente, a cada semitom (Exercício 19), ou a cada tom inteiro (Exercício 20). Obviamente, se você se movimenta ascendentemente, pode voltar utilizando o mesmo pensamento (Exercícios 21 e 22). Para cada Exercício foi escolhido um padrão rítmico diferente.

Segue o mesmo padrão de digitação.



Exercício 19

Cromático, ascendente, semitom (segunda menor)



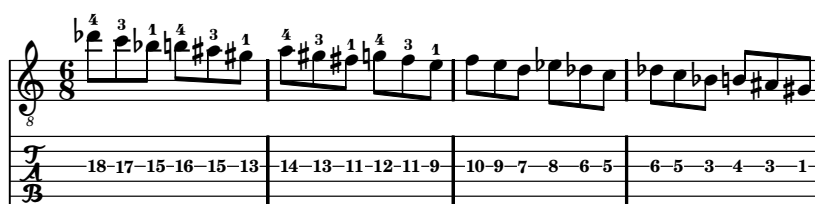
Exercício 20

Cromático, ascendente, tom inteiro (segunda maior)



Exercício 21

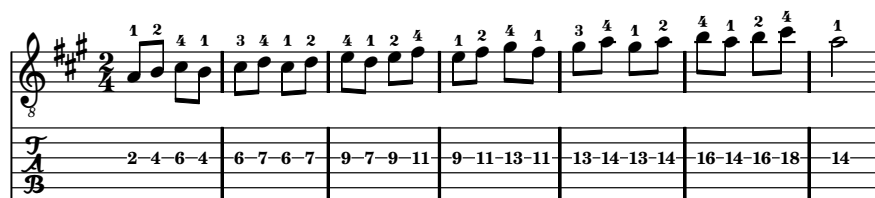
Cromático, descendente, semitom (segunda menor)



Exercício 22

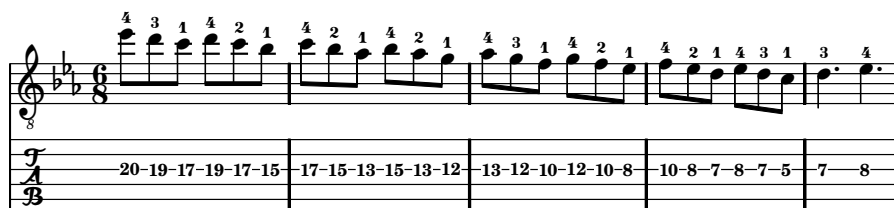
Cromático, descendente, tom inteiro (segunda maior)

Para o desenvolvimento diatônico de cada Exercício, é preciso definir a tonalidade a ser utilizada. Abaixo exemplificamos o desenvolvimento diatônico do Exercício 1, utilizando a tonalidade de Lá Maior em sua forma ascendente (Exercício 23), e descendente utilizando a tonalidade de Mi bemol Maior (Exercício 24).



Exercício 23

Diatônico (Lá Maior), ascendente



Exercício 24

Diatônico (Mi bemol Maior), descendente

1.4 Estudos sobre uma corda

Agora que possibilidades para criação de novos exercícios foram dadas, está na hora de partir para algo mais musical. Para isso eu criei quatro pequenos estudos sobre uma corda, cada qual numa corda diferente, baseados em diversas tonalidades. E para motivar ainda mais, existem diversos playbacks para cada um desses estudos, que começam num andamento lento e vão acelerando até determinada velocidade, de forma a desenvolver a fluidez no fraseado. Divirtam-se.

Estudo 1 sobre a primeira corda

Hugo Ribeiro

12/8

8

3

8

5

8x

8x

8x

Transição

7

8

10

8x

Estudo 2

sobre a segunda corda

Hugo Ribeiro

8x 4x 8x 4x 8x 4x

transição

8x 8x Coda

12

Estudo 3

sobre a terceira corda

Hugo Ribeiro

8x 16x 16x 16x 16x

Transição

8x 8va 8x 8x Coda

16

20

Estudo 4

Ligaduras sobre a quarta corda

Hugo Ribeiro

usar somente ligaduras

4x

3

4x

5

4x

4x

4x

8

4x

4x

4x

11

13

Capítulo 2

Duas cordas

2.1 Explicações Iniciais

Tocar sobre duas cordas trará problemas novos, tais como a escolha de dedos da ME, ou o movimento de palhetada da MD. Vamos discutir mais detalhadamente cada uma dessas questões.

2.1.1 Palhetada

Ao usar somente uma corda, a palhetada é, na maior parte do tempo, alternada. Só deixaria de ser alternada se, digamos, você resolver utilizar ligadura/slide entre duas ou mais notas. Todavia, com a convocação de mais uma corda para entrar em campo, uma nova possibilidade de palhetada surge: a palhetada *sweep*. Esse tipo de palhetada é caracterizada pelo uso do mesmo movimento entre duas cordas diferentes. Por exemplo, se estamos tocando exercícios entre a primeira e a segunda cordas (Si e Mi), seria como tocar a corda Si com uma palhetada para baixo, seguida de outra palhetada para baixo na corda Mi (Ex. 22¹). Como não há troca de movimento na MD, não há gasto de energia ou atenção extra, e dessa forma o resultado é muito mais rápido do que tocar essas duas mesmas notas utilizando palhetada alternada (Ex. 23).



Exemplo 22



Exemplo 23

Todavia, a palhetada *sweep* tende a gerar problemas de sincronia entre ambas as mãos. É muito frequente perceber guitarristas (principalmente os iniciantes, mas alguns já experientes também incorrem no mesmo erro) executando uma frase com palhetada sweep na qual algumas notas não são possíveis de serem percebidas. Isso ocorre, geralmente, porque o movimento da MD acontece mais rápido que o da ME. Para resolver esse tipo de problema, alguns exercícios podem ajudar, mas o que realmente funciona é aumentar o nível de atenção à clareza de execução, desenvolver uma autocrítica apurada, e diminuir a velocidade dos exercícios.

Para deixar claro, se não houver indicação de palhetada, todo exercício deverá utilizar palhetada alternada. Dessa forma, indicações de palhetadas serão dadas somente se o movimento não for continuamente alternado.

2.1.2 Sobreposição de sons indesejáveis

Quando tocamos somente em uma corda, não é possível executar harmonias, ou seja, duas notas soando simultaneamente. Porém, ao usar duas cordas, nós temos a opção de executar duas notas

¹O símbolo ∨ significa palhetada para cima e ▣ significa palhetada para baixo

simultaneamente. Mas isso tem que ser intencional. Ou seja, se não há intenção de sonoridade de duas notas sobrepostas, Então ouvir isso pode ser considerado um erro de execução. Enfatizo nesse ponto a questão da intencionalidade. Alguns estilos musicais usam e abusam de solos com sons harmônicos (no sentido de duas ou mais notas soando juntas), seja no Blues, Rock’n’Roll, ou Indie Rock. Alguns guitarristas, inclusive, ficaram famosos por utilizar tal sonoridade para criar texturas especiais (entre os quais destaco o guitarrista David Howell Evans, mais conhecido pelo codinome “The Edge”, da banda U2).

Entretanto, diversos músicos não atentaram, ou não desenvolveram apropriadamente a técnica instrumental para evitar esse tipo de simultaneidade quando estão executando trecho melódico e não há intenção real de sobreposição sonora. E isso é de dificuldade especial ao se usar o efeito de distorção na guitarra.

Um dos movimentos melódicos mais comuns em causar tal efeito está na execução de um intervalo melódico de quarta justa entre cordas adjacentes. Como, em sua maioria, as cordas da guitarra são afinadas em quartas, executar um intervalo de quarta entre duas cordas adjacentes envolve o uso de somente um dedo da ME (com exceção entre as cordas Sol e Si, cujo intervalo que causa o mesmo efeito é o de terça maior). Ver exemplos 24 e 25.



Exemplo 24



Exemplo 25



Exemplo 26

Nesses casos, é usual que o instrumentista pense logo em executar tal melodia com o uso de uma pequena pestana sobre ambas as cordas. Mas, se a intenção é melódica, ou seja, primeiro executa-se a nota Ré, depois a nota Sol (Ex. 24), seria errado deixar a nota Ré soando ao mesmo tempo sobre a nota Sol.

Para resolver esse problema, alguns músicos optam por usar um dedo diferente para cada nota (Ex. 26). Isso pode funcionar em trechos lentos, contudo, fica inviável em trechos mais rápidos.

O ideal é desenvolver o movimento inverso ao de fechar os dedos da mão. Isto é, como se, por exemplo, distendesse o dedo indicador trazendo a unha em direção ao pulso. Nesse movimento antinatural o importante é o alongamento da articulação entre a falange distal² e a falange média dos dedos da ME. O objetivo é fazer com que a falange distal funcione como um “mata-borrão”, uma hora pressionando a corda Si com a ponta do dedo enquanto o meio dessa falange encosta na corda Mi sem pressioná-la, em seguida, o meio da falange desce, pressionando a corda Mi enquanto a ponta do dedo sobe e fica somente encostada na corda Si, sem pressioná-la mas abafando-a. Antes de seguir em frente, experimente esse movimento sobre os Exemplos 24 e 25.

Por fim, faz-se importante lembrar que, mesmo se escolhemos dois dedos diferentes (como nos Exemplos 23 e 26), é preciso levantar o dedo que está pressionando a primeira nota alguns milésimos antes de tocar a próxima nota.

2.2 Exercícios sobre duas cordas com posição fixa

2.3 Exercícios sobre duas cordas com mudança de posição

2.4 Estudos sobre duas cordas

Novos estudos, desta vez sobre duas cordas. Lembre-se que para cada estudo existem diversos playbacks, com andamento sempre crescente.x

²Estruturas ósseas que ficam nas extremidades dos dedos (último osso), tanto das mãos como dos pés.

Estudo 5**Ligaduras sobre duas cordas (Si e Mi)**

Tocar sempre uma oitava acima

Hugo Ribeiro

8x

8x

8x

4

transição

7

8x

10

7x

Coda

13

17

Estudo 6

Ligaduras sobre duas cordas (Si e Mi)

Hugo Ribeiro

The musical score is written for guitar on a single staff in treble clef, key of D major (one sharp). It consists of 16 measures. The notation includes various ligatures (beamed eighth and sixteenth notes) across two strings, indicated by the title and the specific note choices (Si and Mi). The score includes repeat signs and multi-measure rests (4x, 8x). The piece concludes with a Coda section in measures 14-16, ending on a whole note D4.

Measures 1-3: Initial melodic phrase with eighth-note ligatures.

Measure 4: Multi-measure rest of 4 measures, then continues with eighth-note ligatures.

Measure 6: Multi-measure rest of 4 measures, then continues with eighth-note ligatures.

Measure 8: Multi-measure rest of 8 measures, then continues with eighth-note ligatures.

Measure 10: Multi-measure rest of 8 measures, then continues with eighth-note ligatures.

Measure 12: Multi-measure rest of 8 measures, then continues with eighth-note ligatures.

Measure 14: Coda section begins with eighth-note ligatures.

Measure 16: Final measure of the Coda section, ending on a whole note D4.

Estudo 7

Sobre duas cordas (Sol e Si)

Hugo Ribeiro

The musical score for 'Estudo 7' consists of four staves, each representing a different fingering or position on the strings. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 4/4. The notation is as follows:

- Staff 1:** Starts with a treble clef and a sharp sign. The music begins with a double bar line and a repeat sign. The first measure contains a half note G4, followed by a half note A4, and then a half note B4. The second measure contains a half note C5, followed by a half note D5, and then a half note E5. The third measure contains a half note F#5, followed by a half note G5, and then a half note A5. The fourth measure contains a half note B5, followed by a half note C6, and then a half note D6. The fifth measure contains a half note E6, followed by a half note F#6, and then a half note G6. The sixth measure contains a half note A6, followed by a half note B6, and then a half note C7. The seventh measure contains a half note D7, followed by a half note E7, and then a half note F#7. The eighth measure contains a half note G7, followed by a half note A7, and then a half note B7. The piece ends with a double bar line and a repeat sign. The number '8x' is written above the final measure.
- Staff 2:** Starts with a treble clef and a sharp sign. The music begins with a double bar line and a repeat sign. The first measure contains a half note G4, followed by a half note A4, and then a half note B4. The second measure contains a half note C5, followed by a half note D5, and then a half note E5. The third measure contains a half note F#5, followed by a half note G5, and then a half note A5. The fourth measure contains a half note B5, followed by a half note C6, and then a half note D6. The fifth measure contains a half note E6, followed by a half note F#6, and then a half note G6. The sixth measure contains a half note A6, followed by a half note B6, and then a half note C7. The seventh measure contains a half note D7, followed by a half note E7, and then a half note F#7. The eighth measure contains a half note G7, followed by a half note A7, and then a half note B7. The piece ends with a double bar line and a repeat sign. The number '7x' is written above the final measure.
- Staff 3:** Starts with a treble clef and a sharp sign. The music begins with a double bar line and a repeat sign. The first measure contains a half note G4, followed by a half note A4, and then a half note B4. The second measure contains a half note C5, followed by a half note D5, and then a half note E5. The third measure contains a half note F#5, followed by a half note G5, and then a half note A5. The fourth measure contains a half note B5, followed by a half note C6, and then a half note D6. The fifth measure contains a half note E6, followed by a half note F#6, and then a half note G6. The sixth measure contains a half note A6, followed by a half note B6, and then a half note C7. The seventh measure contains a half note D7, followed by a half note E7, and then a half note F#7. The eighth measure contains a half note G7, followed by a half note A7, and then a half note B7. The piece ends with a double bar line and a repeat sign. The number '5' is written above the first measure.
- Staff 4:** Starts with a treble clef and a sharp sign. The music begins with a double bar line and a repeat sign. The first measure contains a half note G4, followed by a half note A4, and then a half note B4. The second measure contains a half note C5, followed by a half note D5, and then a half note E5. The third measure contains a half note F#5, followed by a half note G5, and then a half note A5. The fourth measure contains a half note B5, followed by a half note C6, and then a half note D6. The fifth measure contains a half note E6, followed by a half note F#6, and then a half note G6. The sixth measure contains a half note A6, followed by a half note B6, and then a half note C7. The seventh measure contains a half note D7, followed by a half note E7, and then a half note F#7. The eighth measure contains a half note G7, followed by a half note A7, and then a half note B7. The piece ends with a double bar line and a repeat sign. The number '8' is written above the first measure, and '8x' is written above the final measure.

Capítulo 3

Escalas

3.1 Quais escalas estudar?

Todas!

Obviamente que não são todas as escalas do mundo¹, nem todas as possíveis. Mas o máximo que puder.

Certamente algumas escalas são essenciais:

1. Todas as 12 escalas maiores (Dó maior, Dó sustenido maior, Ré maior etc.)
2. Todas as 12 escalas menor harmônica (Dó menor harmônica, Dó sustenido menor harmônica etc.)
3. Todas as 12 escalas menor melódica (Dó menor melódica, Dó sustenido menor melódica etc.)
4. Todas as 12 escalas pentatônicas (Pentatônica de Dó menor, Pentatônica de Dó sustenido menor etc.)
5. As 2 escalas de tons inteiros (começando em Dó ou em Dó sustenido)
6. As 2 escalas diminutas (Tom-Semitom ou Semitom-Tom)

Outras escalas existem e são muito interessantes, mas aplicação muito específica para determinado estilo de música. Mais adiante eu irei explicar detalhadamente cada uma dessas escalas listadas. Por enquanto vamos nos ater à organização dos estudos. Digamos que você disponha de pouco tempo por dia para estudar guitarra. Então é preciso muita disciplina para cobrir o vasto repertório de exercícios e estudos para poder dominar ao máximo seu instrumento.

Ao todo, foram listadas cinquenta e duas escalas. Se fosse só isso, seria fácil. O problema é que cada escala possui diversas inversões (atualmente conhecidos como modos), o que aumenta consideravelmente o número de exercícios a serem estudados. Por exemplo, a simples escala de Dó maior possui sete inversões (ou sete modos, se usarmos o princípio derivado²).

Logo, estudar a escala de Dó maior significa estudar, no mínimo, sete posições diferentes. Dessa forma, as doze escalas maiores significam oitenta e quatro exercícios diferentes. Tudo bem, alguns vão dizer que os padrões se repetem. Estão certos, se repetem, mas as notas são diferentes, e o ponto fraco da maioria dos guitarristas é estudar desenhos (*patterns*) e não prestar atenção às notas que estão tocando.

Irei dar dicas de como estudar padrões, todavia, penso que mais importante estudar a tonalidade como um todo. Isto é, se em determinado momento você quiser (ou precisar) tocar uma escala de Si bemol maior, creio que seja muito mais libertador olhar para todo o braço do instrumento e identificar todas as notas dessa tonalidade, sem necessariamente formarem um desenho específico. Dessa forma, você poderá tocar de forma horizontal, vertical, diagonal, pulando cordas, arpejando e o diabo a quatro.

¹Quem tiver curiosidade em conhecer novos padrões escalares, recomendo o livro de Nicolas Slonimsky, “Thesaurus Of Scales And Melodic Patterns”.

²Mick Goodrick fala em duas formas de se pensar os modos: 1) derivado de uma escala maior ou; 2) paralelo, a partir de uma mesma tônica. Voltarei a esse assunto mais a frente.

Estudar desenhos tem a vantagem de se conseguir uma maior velocidade de execução, pois o desenho já está “no dedo”, e você não precisa pensar muito. O dedo vai sozinho. E como os dedos foram treinados diversas vezes num mesmo padrão, esse padrão será executado com destreza e confiança. Todavia, corremos o risco de ficarmos repetitivos.

Como não sou dono da verdade, e prefiro abrir caminhos do que perpetuar preconceitos, tentarei abordar o estudo de escalas (ou tonalidades³) com a maior variedade ao meu alcance.

Voltando para nossas contas matemáticas, o que eram cinquenta e duas escalas, passaram para, pelo menos trezentos e quarenta “escalas diferentes”. É muito! Uma por dia durante quase um ano inteiro. Então vamos tentar agrupá-las para o estudo diário. Algumas ideias.

1. Cada dia escolha uma escala maior e sua relativa menor harmônica/melódica. Para definir a ordem, use o ciclo de quintas. Comece com a escala que não tem nenhuma alteração, depois vá para a que tem um sustenido, depois um bemol, dois sustenidos, dois bemóis etc. Estude cada uma delas por todo o braço do instrumento, com muita atenção aos padrões de cada inversão e, principalmente, às notas que está tocando. Escolha um dia na semana para se dedicar às pentatônicas, tons inteiros e diminutas. Nos finais de semana se concentre em se divertir. É preciso relaxar a cabeça para que o aprendizado de novas informações se solidifique. Por exemplo: Lá maior, Fá sustenido menor harmônica e Fá sustenido menor melódica.
2. Cada dia escolha uma nota, e sobre ela execute todos os padrões, desenhos, modos ou inversões estudadas. Por exemplo: Mi jônio, Mi dórico, Mi frígio [...] Mi eólio com sétima maior [...] pentatônica de Mi menor, escala de tons inteiros começando em Mi etc...
3. Escreva cada uma das trezentos e quarenta escalas num pedaço de papel, dobre-os e coloque-os dentro de uma caixa de sapato. A cada dia você sorteia cinco ou dez papelzinhos e toca.
4. Escreva um programa de computador que escolha aleatoriamente as escalas que você vai estudar. Essa é uma variação da opção anterior, com o agravante que você terá que entender de programação de computador.

Nesse ponto, você já deve ter percebido que não há nem caminhos mágicos, nem atalhos, nem regras a serem seguidas. Estudar a fundo um instrumento não é tarefa rápida. É preciso dedicação. Contudo será mesmo necessário estudar todas essas escalas? No fim das contas, a gente percebe que algumas escalas são mais utilizadas do que outras. E alguns estilos musicais são mais exigentes em termos de conhecimento de escala do que outros. Ou seja, se você quiser ser um jazzista, estude todas e algumas mais. Se só quiser tocar Blues, basta se contentar com as pentatônicas. Se for tocar Hard Rock, pentatônicas e escalas maiores está de bom tamanho. Se for tocar Heavy Metal, não esqueça de acrescentar as menores harmônicas.

Brincadeiras à parte, eu escolho a primeira opção de como organizar o estudo de escalas/tonalidades. Passemos Então a como estudá-las.

3.2 Como estudar?

Muitas das ideias aqui desenvolvidas podem ser encontradas em diversos outros livros. São tantos livros de guitarra que volta e meia falam sobre padrões de estudo que nem me darei ao trabalho de mencioná-los. Basta dizer que nada daqui é original.

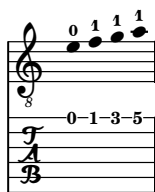
3.3 Unitar

Voltemos ao conceito do Unitar de Goodrick.

Uma das formas mais interessantes de se estudar escalas é tocá-las somente sobre uma corda. Escolha uma escala⁴ e toque-a somente em uma corda. Uma corda de cada vez. Inicie sempre a partir da corda solta ou com a nota mais grave possível naquela corda. Isso dará seis repetições de cada escala.

³Falo em tonalidade pois o conceito de escala me soa muito limitador. Escala seria um grupo de notas executadas de forma consecutiva. Tonalidade seria um grupo possível de notas. Dessa forma a execução não precisa ser linear, nem consecutiva, nem solo. Assim abre espaço para o estudo harmônico, mesmo que pensando em escalas.

⁴Para os exemplos usarei a escala de Dó maior, Lá menor harmônica, Lá menor melódica, Tons inteiros começando em Lá, e ambas escalas diminuta começando em Lá.



Exemplo 1



Exemplo 2



Exemplo 3

Uma das dicas que o Goodrick Dó, é a de executar as notas usando somente um dedo da ME (Exemplos 1, 2 e 3). Com esse tipo de limitação você será obrigado a repensar a forma de tocar seu instrumento ou, como diz o autor, “dessa forma você aprenderá coisas que não aprenderia de outra forma”. Escolha o dedo de forma aleatória.

Uma das grandes vantagens de se tocar escalas de forma horizontal (sobre uma única corda), e somente com um dedo, é que você é obrigado a visualizar as notas daquela escala/tonalidade. Dessa forma não tem como decorar desenhos.

Mas essa é somente uma das formas de se tocar sobre uma corda. Depois de tocar somente com um dedo, utilize dois, três ou todos os quatro dedos da ME.

Se você estiver tocando uma escala cujas notas você ainda não domina muito bem, use o recurso do trêmolo.

- Comece tocando com trêmolo de oito notas (Ex. 04);
- Diminua para trêmolo de seis notas (Ex. 05);
- Depois reduza para quatro notas (Ex. 06);
- três notas (Ex. 07);
- Diminua para trêmolo de duas notas (Ex. 08);
- Por fim, toque somente uma vez cada nota (Ex. 09).

Dessa forma você está não somente estudando as escalas como mantém sua palhetada alternada em dia. Lembrar de alternar o início do exercício: uma vez começa com palhetada para cima, outra vez começa com palhetada para baixo.



Exemplo 4



Exemplo 5



Exemplo 6



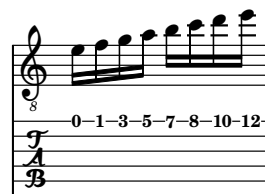
Exemplo 7

Outros padrões interessantes de estudo de escala, e que muitas vezes podem ser encontrados em trechos melódicos de músicas diversas, são:

De três em três notas (Ex. 10). começa com a tónica da escala e mais duas notas consecutivas. Volte para o segundo grau da escala e outras duas notas etc. A Lógica de se tocar cada nota da



Exemplo 8



Exemplo 9

escala consecutivamente permanece. Traduzindo em graus da escala⁵ seria o seguinte: (| $\hat{1}$, $\hat{2}$, $\hat{3}$ | $\hat{2}$, $\hat{3}$, $\hat{4}$ | $\hat{3}$, $\hat{4}$, $\hat{5}$ | etc.).

De quatro em quatro notas (Ex. 11). A mesma Lógica do exemplo anterior, substituindo três por quatro notas. Traduzindo em graus da escala seria o seguinte: (| $\hat{1}$, $\hat{2}$, $\hat{3}$, $\hat{4}$ | $\hat{2}$, $\hat{3}$, $\hat{4}$, $\hat{5}$ | $\hat{3}$, $\hat{4}$, $\hat{5}$, $\hat{6}$ | etc.).

Em terças (Ex. 12). Para cada nota da escala você toca sua terça diatônica. Traduzindo em graus da escala seria o seguinte: (| $\hat{1}$, $\hat{3}$ | $\hat{2}$, $\hat{4}$ | $\hat{3}$, $\hat{5}$ | $\hat{4}$, $\hat{6}$ | etc.).

Em quartas (Ex. 13). A mesma Lógica do exemplo anterior. Traduzindo em graus da escala seria o seguinte: (| $\hat{1}$, $\hat{4}$ | $\hat{2}$, $\hat{5}$ | $\hat{3}$, $\hat{6}$ | $\hat{4}$, $\hat{7}$ | etc.).



Exemplo 10



Exemplo 11



Exemplo 12

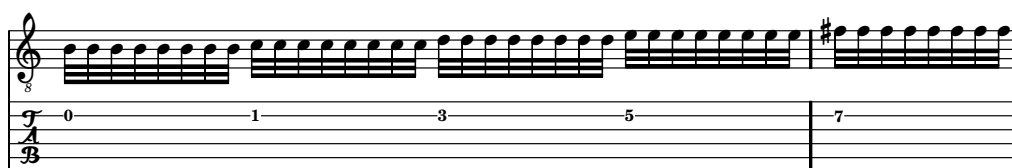


Exemplo 13

3.4 Revisão dos padrões para Unitar

Nesta seção irei revisar as possibilidades de estudo de escalas/tonalidades utilizando o conceito da Unitar e dos padrões sugeridos. Como exemplo usarei a escala de Lá menor melódica sobre a corda Si. Então ligue o metrônomo (ou a bateria eletrônica), arregace as mangas e vamos Lá!

1. Usar trêmolo de oito notas.



⁵Cada grau da escala é simbolizado pelo seu número arábico correspondente com um acento circunflexo sobre o mesmo. Dessa forma evita-se confundir com número do dedo ou casa do braço da guitarra. Na escala de Mi maior as notas têm a seguinte numeração: E - $\hat{1}$, F# - $\hat{2}$, G# - $\hat{3}$, A - $\hat{4}$, B - $\hat{5}$, C# - $\hat{6}$, D# - $\hat{7}$. É importante deixar claro que esse tipo de simbolismo (número arábico com circunflexo) serve para indicar somente o grau da escala. Quando falamos em termos harmônicos nós usamos números romanos (maiúsculos para acordes maiores e minúsculos para acordes menores). Ou seja, para indicar a qualidade do acorde sobre o grau da escala. Por exemplo, o campo harmônico de uma tonalidade maior terá os seguintes tipos de acordes sobre os seguintes graus da escala: I, ii, iii, IV, V, vi, vii^o.

Exemplo 14

2. Usar trêmolo de seis notas.



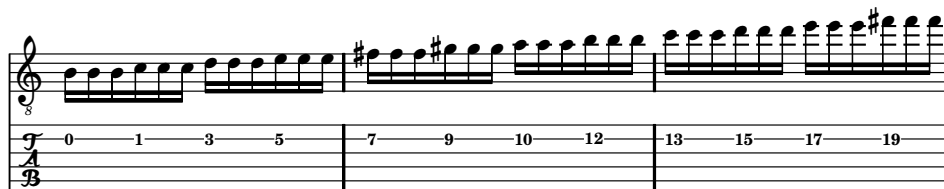
Exemplo 15

3. Usar trêmolo de quatro notas.



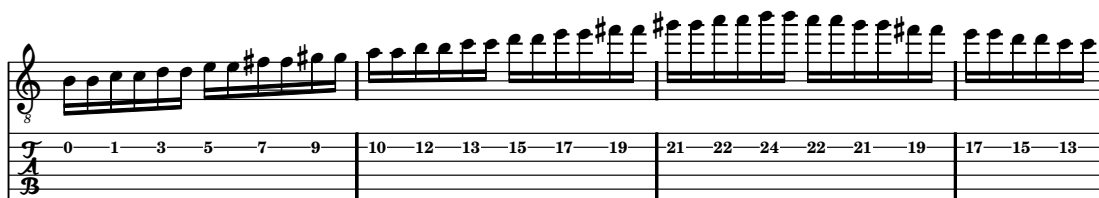
Exemplo 16

4. Usar trêmolo de três notas.



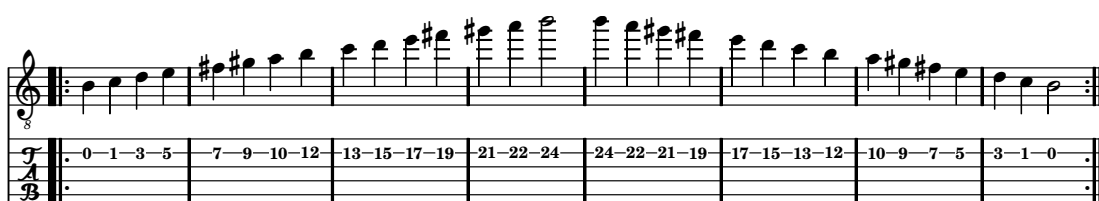
Exemplo 17

5. Usar trêmolo de duas notas.



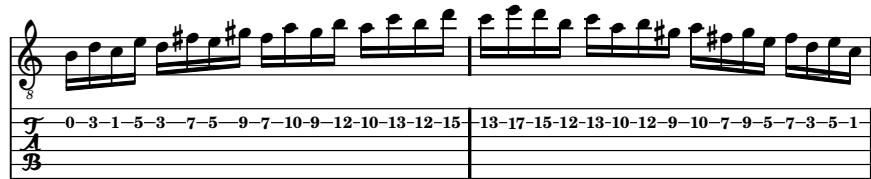
Exemplo 18

6. Tocar a escala da forma tradicional.



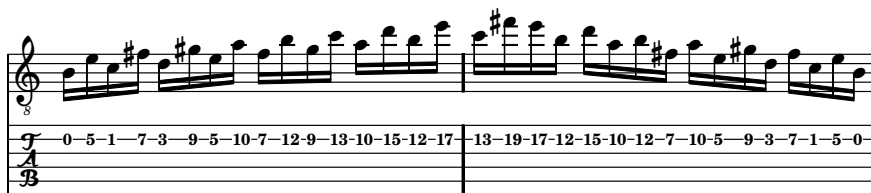
Exemplo 19

7. Em terças.



Exemplo 20

8. Em quartas.



Exemplo 21

3.5 Mini Posições móveis

Outra ideia pega de empréstimo de Goodrick. A ideia é simplesmente combinar duas cordas adjacentes e fazer o máximo possível com elas.