

Hugo Leonardo Ribeiro

O Estudo da Técnica da
Guitarra Elétrica

9 de março de 2010

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	Exercícios sobre 1 corda	1
1.1	Explicações Iniciais	1
1.2	Exercícios Sobre 1 Corda - posição fixa	4
1.3	Exercícios Sobre 1 Corda com mudança de posição	6

Lista de Figuras

1.1 Mão direita segurando a palheta.	4
--	---

Prefácio

Esse método 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 estu-

dantes. Num *workshop* é o convidado quem executa as músicas e a platéia assiste sem comentar. Num *masterclass* são os estudantes que executando 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.

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.

Capítulo 1

Exercícios sobre 1 corda

1.1 Explicações Iniciais

Esse capítulo inicial irá abordar diversos exercícios e exemplos musicais sobre uma única corda. 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) cromaticamente¹, 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.

¹Uma transposição cromática mantém os mesmos intervalos de uma melodia, enquanto que uma transposição diatônica adequa os intervalos à tonalidade utilizada.

O Exemplo 2 foi transposto “cromaticamente” uma segunda maior. Ou seja, os mesmos intervalos (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 intervalos executados no Exemplo 2 serão diferentes daqueles executados pelo Exemplo 2.

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

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

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



Combinação 9

Exemplo 2 com Ritmos 1, 2, 3 e 4

1.2 Exercícios Sobre 1 Corda - 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 das falanges do polegar e do dedo indicador. O movimento do indicador é semelhante ao movimento de puxar o gatilho de uma pistola. 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.



Figura 1.1: Mão direita segurando a palheta.

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, 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



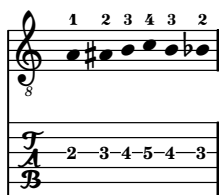
Exercício 7



Exercício 8



Exercício 9



Exercício 10



Exercício 11



Exercício 12



Exercício 13



Exercício 14



Exercício 15

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.



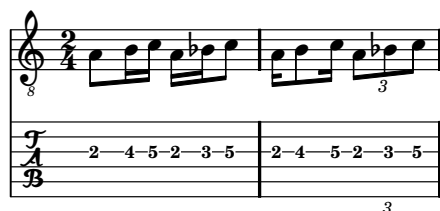
Exercício 16



Exercício 17



Exercício 18



Combinação 10

Exercícios 1 e 2 com Ritmos 2, 3, 4 e 6



Combinação 11

Exercícios 5, 7 e 8 com Ritmos 1 e 5

1.3 Exercícios Sobre 1 Corda com mudança de posição

Exercícios de independência e coordenação entre mãos em posição fixa, apesar de importantes, podem soar bastante monótonos e pouco musicais após muitas repetições devido à limitação da quantidade e variedade de notas possíveis de serem utilizadas (tessitura). Por sua vez, Exercícios com mudança de posição nos fornece uma maior variedade de notas e possibilita a criação de melodias mais interessantes.

Ao mesmo tempo, a mudança de posição gradual faz com com o iniciante acostume-se com o movimento horizontal e a posição das notas no braço do instrumento.

Entretanto, antes de iniciarmos os Exercícios com mudança de posição, é importante prestar muita atenção em dois aspectos da digitação utilizada pela ME. Em primeiro lugar está a troca de posição em si, ou seja, quando a ME se desloca horizontalmente. Esse movimento deve ser estudado com atenção nos detalhes, para não haver quebra na fluência melódica da frase. Em segundo lugar está a escolha do dedo da ME a ser utilizado. Via de regra, podemos sempre pensar da seguinte forma: sempre que a digitação envolver uma distância máxima de uma terça menor (quatro casas no braço da guitarra) cada dedo fica responsável por uma casa, tal como utilizamos do Exercício 01 ao 18. Contudo, se a distância entre o dedo 1 e o dedo 4 for maior do que uma terça menor, como no caso de uma terça maior ou 5 casas, será necessário fazer uma abertura entre algum dos dedos da ME. Em geral, deve-se realizar essa abertura entre os dedos 1 e 2, pois são os mais fortes e ágeis. A abertura entre os dedos 3 e 4 também é possível, mas deve ser evitado, se a primeira opção for viável. Em último caso deve-se escolher a abertura entre os dedos 2 e 3 por questões fisiológicas. Os dedos 2 e 3 compartilham um mesmo músculo, e isso os torna pouco independentes, o que influenciará nas destreza, velocidade e fluência melódica.

A maioria dos Exercícios neste livro trarão digitações que eu julgo serem mais interessantes para a execução musical, por razões diversas, e que serão abordadas sempre que forem necessárias. Todavia, alguns Estudos não terão digitação, nem sequer tablaturas, para que o estudante procure aplicar os idéias abordadas ao longo do livro. Por isso, reflita bastante sobre a escolha dos dedos da ME, e o momento da mudança de posições.

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 5) 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 descendentemente utilizando a tonalidade de Mi bemol Maior (Exercício 24).

Exercício 23
Diatônico (Lá Maior), ascendente

20-19-17-19-17-15 | 17-15-13-15-13-12 | 13-12-10-12-10-8 | 10-8-7-8-7-5 | 7-8

Exercício 24
Diatônico (Mi bemol Maior), descendente