

UNIVERSIDADE FEDERAL DE JUIZ DE FORA
INSTITUTO DE ARTES E DESIGN
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES, CULTURA E LINGUAGENS

Frederico Cunha Grunewald Zarantoneli

A criação de guias de performance para obras violonísticas de Andrew York

Juiz de Fora

2026

A criação de guias de performance para obras violonísticas de Andrew York

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes, Cultura e Linguagens da Universidade Federal de Juiz de Fora como requisito parcial à obtenção do título de Doutor em Artes, Cultura e Linguagens. Área de concentração: Teorias e Processos Poéticos Interdisciplinares

Orientadora: Dra. Marta Cardoso Castello Branco Garzon

Juiz de Fora

2026

Frederico Cunha Grunewald Zarantoneli

Ficha catalográfica elaborada através do programa de geração automática da Biblioteca Universitária da UFJF, com os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

Zarantoneli, Frederico Cunha Grünewald.

A criação de guias de performance para obras violonísticas de Andrew York / Frederico Cunha Grünewald Zarantoneli. -- 2026. 160 f. : il.

Orientadora: Marta Cardoso Castello Branco Garzon

Tese (doutorado) - Universidade Federal de Juiz de Fora, Instituto de Artes e Design. Programa de Pós-Graduação em Artes, Cultura e Linguagens, 2026.

1. Violão. 2. Andrew York. 3. Guias de performance. 4. Técnica violonística. 5. Interpretação musical. I. Garzon, Marta Cardoso Castello Branco, orient. II. Título.

A criação de guias de performance para obras violonísticas de Andrew York

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes, Cultura e Linguagens da Universidade Federal de Juiz de Fora como requisito parcial à obtenção do título de Doutor em Artes, Cultura e Linguagens. Área de concentração: Teorias e Processos Poéticos Interdisciplinares.

Aprovada em 08 de setembro de 2026.

BANCA EXAMINADORA

Prof.^a Dr.^a Marta Cardoso Castello Branco Garzon - Orientadora

Universidade Federal de Juiz de Fora - UFJF

Prof. Dr. Fernando Vago Santana

Universidade Federal de Juiz de Fora - UFJF

Prof. Dr. Humberto Amorim Neto

Universidade Federal do Rio de Janeiro - UFRJ

Prof. Dr. Nicolas Lehrer de Souza Barros

Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro - UNIRIO

Prof. Dr. Andre Luis Dias Pires

Universidade Federal de Juiz de Fora - UFJF

Juiz de Fora, 13/08/2026.



Documento assinado eletronicamente por **Marta Cardoso Castello Branco Garzon, Professor(a)**, em 08/09/2026, às 16:48, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **André Luis Dias Pires, Usuário Externo**, em 08/09/2026, às 20:34, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **HUMBERTO AMORIM NETO, Usuário Externo**, em 09/09/2026, às 08:07, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Fernando Vago Santana, Professor(a)**, em 22/09/2026, às 21:27, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Nicolas Lehrer de Souza Barros, Usuário Externo**, em 23/09/2026, às 17:13, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Aos violonistas, alunos, professores e
amantes do violão, dedico este
trabalho...

AGRADECIMENTOS

Agradeço a Deus pela força que me concedeu durante toda a escrita desta pesquisa.

Aos meus pais, pelo apoio incondicional ao longo desta jornada de quatro anos.

Ao Andrew York, pelas belas composições escritas para violão.

Ao meu professor de graduação, Luis Leite, e ao meu orientador de mestrado, Nicolas de Souza Barros, por todos os ensinamentos e por me inspirarem na arte do violão.

À minha orientadora de doutorado, Marta Castello Branco, por toda a paciência, humanidade e conhecimento sobre música e pesquisa em música.

Aos demais membros da banca, Humberto Amorim, Fernando Vago e André Pires, pelas contribuições valiosíssimas à versão final desta tese.

À Universidade Federal de Juiz de Fora, ao Instituto de Artes e Design e aos seus dirigentes, por proporcionarem, com dedicação, o ambiente propício para meus estudos de graduação e doutorado.

Aos meus alunos de violão, que me ajudaram a pensar em maneiras mais acessíveis de veicular o conhecimento sobre técnica e interpretação musical no violão.

Agradeço à CAPES pelo financiamento parcial desta pesquisa (Código de Financiamento 001).

RESUMO

Esta tese propõe a criação de guias de performance para obras selecionadas para violão de Andrew York, com base na pedagogia violonística de Abel Carlevaro, Henrique Pinto, Frederick Noad e Christopher Parkening. O estudo parte da escassez de pesquisas sobre a obra de York, especialmente no Brasil, e busca contribuir para o ensino e a prática violonística por meio da análise técnica e interpretativa de sete composições do autor. A pesquisa caracteriza-se como qualitativa, exploratória e aplicada, adotando uma abordagem teórico-prática que integra análise documental e modelagem interpretativa como ferramentas metodológicas. No primeiro capítulo, serão discutidas as distinções entre pedagogia, didática e ensino, bem como os fundamentos filosóficos e metodológicos da pedagogia da performance musical. Serão abordadas as contribuições de Carlevaro e Pinto para a pedagogia do violão, além das ideias de Noad e Parkening sobre técnica e interpretação musical. No segundo capítulo, será realizada uma análise musical das obras *Muir Woods* (1986), *Reflections* (1989), *Watercolor* (1994), *Joyn* (suite *Five Glimmerings*) (2004 – 2011), *Woven World* (suite *Woven Harmony*) (2004 – 2011), *Centerpeace* (2009) e *Yamour* (2011), considerando aspectos como digitação, posicionamento das mãos, fraseologia, dinâmica, articulação e expressividade. Os critérios de seleção das peças incluem períodos composicionais distintos, afinações alternativas e diversidade estilística, refletindo o hibridismo presente na obra de York, que mescla elementos da música clássica com gêneros populares norte-americanos como *folk*, *jazz*, *rock* e minimalismo. A criação dos guias de performance será desenvolvida com foco na eficiência técnica e na expressividade musical, visando à construção de estratégias aplicáveis ao ensino e à prática violonística. Espera-se que os guias de performance contribuam para o desenvolvimento de abordagens didático-pedagógicas voltadas ao ensino da performance musical no violão, ampliando o repertório de Andrew York no Brasil e a compreensão estética do instrumentista em formação.

Palavras-chave: violão; Andrew York; guias de performance; técnica violonística; interpretação musical.

ABSTRACT

This thesis proposes the development of performance guides for selected works by Andrew York, grounded in the guitar pedagogies of Abel Carlevaro, Henrique Pinto, Frederick Noad, and Christopher Parkening. Motivated by the scarcity of studies on York's oeuvre in Brazil, the study aims to contribute to guitar teaching and practice through technical and interpretative analyses of seven compositions: *Muir Woods* (1986), *Reflections* (1989), *Watercolor* (1994), *Joyn* (from the suite *Five Glimmerings*, 2004–2011), *Woven World* (from the suite *Woven Harmony*, 2004–2011), *Centerpeace* (2009), and *Yamour* (2011). The research is qualitative, exploratory, and applied, adopting a theoretical-practical approach that integrates document analysis and interpretative modeling as methodological tools. The first chapter discusses distinctions among pedagogy, didactics, and teaching, and the philosophical and methodological foundations of performance pedagogy, addressing the contributions of Carlevaro and Pinto as well as Noad's and Parkening's perspectives on technique and interpretation. The second chapter presents musical analyses of the selected works, considering fingering, hand positioning, phraseology, dynamics, articulation, and expressivity; selection criteria privileged distinct compositional periods, alternative tunings, and stylistic diversity, reflecting York's hybrid language that blends classical technique with North American popular genres such as folk, jazz, rock, and minimalism. The performance guides are developed with an emphasis on technical efficiency and musical expressivity, aiming to produce strategies applicable to both teaching and performance practice. It is expected that these guides will contribute to the development of didactic-pedagogical approaches for guitar performance, broaden Andrew York's repertoire in Brazil, and enhance the aesthetic understanding of emerging guitarists.

Keywords: classical guitar; Andrew York; performance guides; guitar technique; musical interpretation.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1	– Trecho do estudo de Ferdinando Carulli (1770 – 1841)	43
Figura 2	– Abdução de ME nas notas <i>dó#</i> e <i>ré</i> no c. 1	56
Figura 3	– Notas intermediárias no c. 3 e 4	57
Figura 4	– Acorde de <i>Dó</i> sustenido menor com sétima menor, nona e décima primeira nos c. 5 e c. 6	57
Figura 5	– Movimento lento de troca do dedo 2 para o 1 na ME. Nota <i>dó#</i>	58
Figura 6	– Círculo: acorde de <i>Dó</i> Maior com quarta aumentada. Retângulo = diminuição sutil de dinâmica com timbre mais delicado	58
Figura 7	– Movimento de abdução na ME – c. 14.....	59
Figura 8	– Sequência de notas em tercinas. Parte do trecho isolado.....	60
Figura 9	– Microestrutura isolada em retângulo vermelho: notas presas e ME em abdução	60
Figura 10	– Notas ligadas <i>si</i> e <i>dó</i> natural.....	61
Figura 11	– Notas longas, mínimas com ligaduras de prolongamento na melodia principal amarelo.....	61
Figura 12	– Notas que compõe o acorde de <i>Mi</i> menor com baixo em <i>si</i> com sexta Maior e nona	62
Figura 13	– Retângulo vermelho = executar o ligado escrito. X vermelho = sem ligado, tocar a nota <i>ré</i> e <i>si</i>	64
Figura 14	– Notas superiores (voz principal). Executar as notas dos retângulos vermelhos isoladas das restantes	65
Figura 15	– Notas intermediárias (segunda voz)	65
Figura 16	– Círculo = arraste. Retângulo = motivo melódico. Hexágono = notas intermediárias (timbre doce/escuro).....	66
Figura 17	– Círculo = acorde arpejado. Retângulo = motivo melódico.....	66
Figura 18	– Círculo = acorde dominante – <i>Si</i> Maior com sétima menor. Retângulo = arpejo <i>Mi</i> menor ascendente. Seta = harmônico. Hexágono = <i>Fá</i> sustenido diminuto (<i>ii°</i>)	67
Figura 19	– Ornamentação no c. 19	67
Figura 20	– <i>Campanella</i> nos retângulos vermelhos	68
Figura 21	– <i>Campanella</i> no círculo. Diminuir muito o andamento nas notas	

	com as setas	68
Figura 22	– Notas com intervalos de quintas justas.....	69
Figura 23	– Alteração da disposição das vozes no acorde de Si Bemol Maior com nona e quarta aumentada = cordas mais graves com notas mais agudas e corda mais aguda com nota mais grave.....	69
Figura 24	– Arraste na mão esquerda e termo para aumento de dinâmica na frase que se repete.....	70
Figura 25	– Motivo rítmico-melódico característico em toda obra.....	72
Figura 26	– Retângulo vermelho: bordadura inferior – c. 21.....	73
Figura 27	– Exemplo de motivo rítmico-melódico a ser destacado – c. 35.....	73
Figura 28	– Ligado descendente. Execução do ligado de forma cautelosa	73
Figura 29	– Círculo vermelho: notas do baixo – c.2-3. Igualar a dinâmica junto à melodia	74
Figura 30	– Retângulo vermelho = sol 3ª corda solta.....	74
Figura 31	– Retângulos vermelhos: quarta aumentada – modo lídio.....	75
Figura 32	– Cadência empregada por York.....	75
Figura 33	– Retângulo vermelho: notas em cordas soltas.....	76
Figura 34	– Retângulos vermelhos: pontos de apoio do <i>rubato</i>	76
Figura 35	– Deslocamento do dedo 1 como guia: 2ª para 5ª posição, sem o arraste	77
Figura 36	– Deslocamento do dedo 1 sem o arraste: 3ª para 1ª posição.....	77
Figura 37	– Retângulo vermelho: dedo 1 na 3ª posição. Círculo vermelho: dedo 1 na 7ª posição.....	77
Figura 38	– Retângulos vermelhos: ligados descendentes – dedo 3 e dedo 2 presos.....	78
Figura 39	– Abertura (abdução) de ME no acorde de Ré menor com nona – 5ª posição...78	
Figura 40	– Abdução de ME: notas <i>fá</i> , <i>sol</i> e <i>lá</i>	79
Figura 41	– Mudança de posição do dedo 1 da ME: 3ª para 2ª posição.....	79
Figura 42	– Mudança de timbre: posicionamento vagaroso da ME sobre a boca do violão – c.28-32.....	80
Figura 43	– Círculo vermelho: mi, quarta aumentada de Si bemol Maior – modo lídio. Retângulo: harmônicos artificiais –MD.....	80
Figura 44	– Posicionamento dos dedos da MD com escrita de digitação	81
Figura 45	– Retângulo vermelho: quinta aumentada – nota sol# no acorde de Dó Maior (c. 45-47). Nota sol natural – c. 48	81

Figura 46	–	Círculo vermelho: melodia a ser destacada pelo dedo <i>i</i> da MD	83
Figura 47	–	Ligado descendente: <i>lá</i> para <i>sol</i> #.....	83
Figura 48	–	<i>Fá</i> # digitado na 4ª corda, dedo 1.....	84
Figura 49	–	Círculo: vibrato. Retângulo: pequena fermata	84
Figura 50	–	Notas do baixo. Melodia principal	85
Figura 51	–	Sequência de ligados e recomendação de aumento sutil de dinâmica	85
Figura 52	–	Notas melódicas do baixo que devem ser destacadas com o dedo <i>p</i>	85
Figura 53	–	Notas do baixo que devem ser destacadas com o dedo <i>p</i>	86
Figura 54	–	Primeiras colcheias a serem acentuadas para evidenciar os ligados.....	86
Figura 55	–	Digitação criada que subverte a ordem natural de fechamento dos dedos da MD	87
Figura 56	–	Digitação criada por nós e destaque dos acentos que deverão ser executados	87
Figura 57	–	Elemento diferente com digitação criada por nós	88
Figura 58	–	Acordes arpejados com digitação criada por nós	88
Figura 59	–	Notas presas <i>sol</i> # e <i>mi</i> : executar o vibrato	89
Figura 60	–	Inserção de <i>mi</i> bordão com ligaduras de duração na variação da seção <i>S</i>	89
Figura 61	–	Mudança de posição do dedo 3: 2ª corda para 4ª corda	90
Figura 62	–	Notas repetidas com digitação de MD	90
Figura 63	–	Aceleração e desaceleração de agógica acrescentado junto à dinâmica.....	91
Figura 64	–	Dedo <i>p</i> na 4ª corda: notas do baixo evocando o tema principal da obra.....	91
Figura 65	–	Cadência plagal com a nota <i>dó</i> natural, transformando o acorde para Lá menor (quarto grau menor)	92
Figura 66	–	<i>Woven World</i> , c. 1-4. Nota <i>sol</i> em harmônicos naturais	94
Figura 67	–	<i>Woven World</i> , c. 5-7. Baixo conduzindo uma linha melódica no acorde arpejado de <i>Dó</i> Maior	94
Figura 68	–	<i>Woven World</i> , c. 7-8. Antecipação da nota <i>Si</i> (acorde de <i>Sol</i> Maior)	95
Figura 69	–	<i>Woven World</i> , c. 13-19. Notas realçadas antecipando os acordes	95
Figura 70	–	<i>Woven World</i> , c. 19-21. Notas em tempo anacrústico e antecipação da nota <i>dó</i>	96
Figura 71	–	<i>Woven World</i> , c. 28-33. Mesma figuração dos compassos iniciais da obra....	96
Figura 72	–	<i>Woven World</i> , c. 54-55. Em amarelo: notas pedais de acompanhamento. Em vermelho: acorde de <i>Mi</i> bemol Maior (quarto grau de <i>Si</i> bemol Maior)..	97

Figura 73	– <i>Woven World</i> , c. 56-57. Base de pestana e arraste (em amarelo).....	98
Figura 74	– <i>Woven World</i> , c. 61-69. Quadrado vermelho: modulação para Ré maior. Seta vermelha: sinal de intensidade forte (<i>crescendo</i>). Em amarelo: baixo <i>ostinato</i>	98
Figura 75	– <i>Woven World</i> , c. 71-85. Em amarelo: Melodia que deverá ser destacada.....	99
Figura 76	– <i>Woven World</i> , c. 93-94. Trecho homofônico no c. 94 com a criação da digitação de MD.....	100
Figura 77	– <i>Woven World</i> , c. 95-98. Notas em amarelo = antecipações. Retângulos vermelhos = baixo pedal. Notas não destacadas = acompanhamento que mudam a natureza dos acordes.....	100
Figura 78	– <i>Woven World</i> , c. 99-101. Em amarelo: notas soando em <i>campanella</i>	101
Figura 79	– <i>Woven World</i> , c. 101-102. Em amarelo: notas melódicas que deverão ser destacadas das demais. C. 102: nota sol intermediária.....	101
Figura 80	– <i>Woven World</i> , c. 142-146. Em amarelo: notas de antecipação da voz intermediária. Retângulo vermelho: notas da voz principal repetindo a estrutura inicial da peça.....	102
Figura 81	– <i>Woven World</i> , c. 150-155. Em amarelo: indicações de expressões, acorde arpejado e ornamentação da melodia original.....	103
Figura 82	– <i>Woven World</i> , c. 166-168. Em amarelo: harmônicos naturais. Nota sol, 3ª corda, 12ª casa. Retângulo vermelho: sensação de compasso 6/8.....	103
Figura 83	– C. 3-4. Trecho destacado para execução de um longo e contínuo arco dinâmico.....	108
Figura 84	– Execução do intervalo de 2ª menor: tocar forte as notas destacadas.....	108
Figura 85	– Não tocar as cordas destacadas fortemente.....	109
Figura 86	– Retângulo e seta: notas do baixo, dedo <i>p</i> , plano sonoro de dinâmica secundário. Círculos: notas da melodia, plano sonoro primário, devem ser destacadas em relação às demais.....	109
Figura 87	– Notas circuladas: diminuir intensidade nas cordas soltas. Retângulo: <i>dó#</i> , 4ª aumentada do acorde de Sol Maior, modo lídio, destacar essa nota.....	110
Figura 88	– Mudança de posição de ME. Retângulo: 5ª posição. Círculo: 2ª posição	110
Figura 89	– Retângulo: pequena fermata e em seguida o corte do som com a lateral do dedo <i>p</i>	111

Figura 90	– Retângulo: tocar bem fraco. Dedos <i>m</i> e <i>a</i> : tocar mais forte.....	111
Figura 91	– Tocar o trecho com o timbre mais aberto e brilhante. Retângulo: executar o acento.....	111
Figura 92	– Progressão harmônica com os acordes grafados em cifragem de música popular. Círculo: pequena fermata inserida no acorde.....	112
Figura 93	– Retângulos: notas do baixo. As setas indicam que deve ser evitado o máximo possível a interrupção sonora do fluxo melódico.....	113
Figura 94	– Retângulo: arraste de <i>mi</i> para <i>sol</i> . Círculo: <i>ré</i> e <i>dó#</i> : intervalo de 2ª menor.....	113
Figura 95	– C. 36: posicionar o polegar da MD na roseta do violão para extrair um timbre brilhante.....	114
Figura 96	– Ligados simples. Círculo: ligados ascendentes. Retângulo: ligados descendentes.....	114
Figura 97	– Ligados duplos. Círculo: ligados ascendentes. Quadrado: ligados descendentes.....	115
Figura 98	– Círculo: harmônicos naturais na 7ª e 12ª casas.....	115
Figura 99	– C. 59: digitação de MD criada por nós. C. 60: sugestão de digitação de ME com o dedo 4 para facilitar o ligado descendente. Retângulo: técnica de ligado ascendente.....	116
Figura 100	– Digitação de MD criada por nós.....	116
Figura 101	– Seção E1: digitação de MD criada por nós.....	117
Figura 102	– Compassos acéfalos. Setas: pausas onde a ME deverá abafar as cordas.....	120
Figura 103	– Retângulo vermelho: notas do baixo.....	120
Figura 104	– Retângulo vermelho: acentuar as notas melódicas.....	121
Figura 105	– Deslocamentos horizontais de ME. Mudanças de posição.....	121
Figura 106	– Círculo vermelho: tocar com maior intensidade as notas da melodia.....	122
Figura 107	– Digitação na escala de Sol lídio criada por nós.....	122
Figura 108	– Setas vermelhas: notas em uníssono (voz e violão).....	123
Figura 109	– Retângulo vermelho: a mudança do ritmo sincopado utilizado usualmente nos compassos anteriores.....	123
Figura 110	– Círculo vermelho: arraste. Retângulos vermelhos: ligados.....	124
Figura 111	– Retângulo vermelho: notas em antecipação.....	124
Figura 112	– Círculo vermelho: ligado duplo.....	125

Figura 113	– Retângulo vermelho: abertura de ME (abdução).....	125
Figura 114	– Retângulo vermelho: alteração da disposição das vozes no acorde. Acentuar o <i>fá#</i> , 2ª corda com o dedo <i>m</i>	125
Figura 115	– Círculo vermelho: acentuar os baixos.....	126
Figura 116	– Retângulo vermelho: notas intermediárias a serem acentuadas pelo dedo <i>i</i>	126
Figura 117	– Retângulo vermelho: notas em harmônicos naturais.....	127
Figura 118	– Retângulo vermelho: disposição das vozes alteradas no acorde. Destacar a nota <i>mi</i> através do dedo <i>m</i> na 2ª corda.....	127
Figura 119	– Trecho com harmonia do <i>jazz</i> , acordes dissonantes com notas de extensão mesclado com ritmos populares brasileiros.....	128
Figura 120	– Retângulo vermelho: execução do vibrato vertical proposto.....	129
Figura 121	– Círculo vermelho: salto entre a 1ª posição (<i>mi bemol</i>) e a 4ª posição (<i>sol bemol</i>).....	129
Figura 122	– Estrutura rítmica diferente (c. 114 e c. 116).....	130
Figura 123	– Retângulo vermelho: notas em antecipação. Execução: toque apoiado.....	130
Figura 124	– Seção A3 variada em harmônicos, a partir do c. 174.....	131
Figura 125	– Seção A1. Finalização de <i>Yamour</i> com a indicação editorial <i>repeat and fade</i>	131

LISTA DE QUADROS

Quadro 1	– Critérios didático-musicais para a escolha das obras de Andrew York.....	51
Quadro 2	– Critérios que nortearão a análise e a criação dos guias de performance das obras de Andrew York.....	53
Quadro 3	– Obras com <i>scordatura</i> e com afinação tradicional.....	107

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

<i>1</i>	dedo indicador da mão esquerda
<i>2</i>	dedo médio da mão esquerda
<i>3</i>	dedo anelar da mão esquerda
<i>4</i>	dedo mínimo da mão esquerda
<i>a</i>	dedo anelar da mão direita
<i>Campanella</i>	Pequeno sino
<i>Capo</i>	Capotraste
<i>c.</i>	compasso
<i>cresc. poco</i>	
<i>a poco</i>	Do italiano, crescendo gradativamente
<i>Dedilhado</i>	Digitação
<i>descresc.</i>	Do italiano, decrescendo
<i>Free stroke</i>	Toque sem apoio
<i>gradually</i>	
<i>intensify</i>	intensificar gradualmente
<i>hammer-on</i>	
<i>without</i>	
<i>plucking</i>	Ligar/martelar as notas sem dedilhar ou palhetar
<i>Homophonie</i>	
<i>(homophon)</i>	Na terminologia alemã significa a parte da música em que todas as vozes se movem no mesmo ritmo
<i>i</i>	Dedo indicador da mão direita
<i>l. v.</i>	Do italiano <i>lascia vibrar</i> : deixa vibrar
<i>m</i>	Dedo médio da mão direita
<i>MD</i>	Mão direita
<i>ME</i>	Mão esquerda
<i>p</i>	Dedo polegar da mão direita
<i>Relax</i>	Relaxado
<i>Rest stroke</i>	Toque com apoio
<i>Scordatura</i>	Afinação não usual

Sul

ponticello

Tocar próximo ao cavalete do violão – som mais metálico

Sul tasto

Tocar próximo à escala do violão – som mais adocicado

Sweetly

Docemente, melodiosamente

LISTA DE SÍMBOLOS

<i>r.h.</i>	Right hand = Mão direita
<i>mf</i>	<i>Mezzo-forte</i> = meio forte
<i>f</i>	forte
<	crescendo

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO.....	20
1.1	PRÁTICA VIOLONÍSTICA, HISTÓRIA DE VIDA E OS PRIMEIROS CONTATOS COM A OBRA DE ANDREW YORK.....	20
1.2	INTRODUÇÃO À PESQUISA.....	22
2	CAPÍTULO I – DIDÁTICA DO VIOLÃO: METODOLOGIAS E PRÁTICAS DE ENSINO.....	27
2.1	A PEDAGOGIA, A DIDÁTICA E O ENSINO.....	27
2.2	ASPECTOS HISTÓRICOS DA PEDAGOGIA DO VIOLÃO: ABEL CARLEVARO (1916-2001), HENRIQUE PINTO (1941-2010).....	29
2.2.1	Abel Carlevaro.....	30
2.2.2	Henrique Pinto.....	36
2.3	GUIAS DE PERFORMANCE A PARTIR DA LITERATURA DE FREDERICK NOAD (1929-2001) E CHRISTOPHER PARKENING (1947-): ASPECTOS TÉCNICOS E INTERPRETATIVOS.....	41
2.3.1	Frederick M. Noad – Tocando violão solo: um curso completo de instruções nas técnicas de performance violonística (livro 1).....	41
2.3.2	O método de violão de Christopher Parkening: a arte e a técnica do violão clássico (vol. 1 / vol. 2).....	46
2.4	CRITÉRIOS DIDÁTICO-MUSICAIS PARA SELEÇÃO DAS OBRAS DE ANDREW YORK E CRITÉRIOS QUE NORTEARÃO A ANÁLISE E A CRIAÇÃO DOS GUIAS DE PERFORMANCE.....	50
3	CAPÍTULO II – AS OBRAS VIOLONÍSTICAS DE ANDREW YORK: DESCRIÇÃO, ANÁLISE E A CRIAÇÃO DE GUIAS DE PERFORMANCE.....	54
3.1	UMA BREVE BIOGRAFIA DE ANDREW YORK E POSSÍVEIS INFLUÊNCIAS MUSICAIS: UM COMPOSITOR-VIOLONISTA HÍBRIDO?	54
3.2	OBRA DE 1986 COM A 6ª CORDA EM RÉ: <i>MUIR WOODS</i>	56
3.3	OBRA DE 1986/1989 EM AFINAÇÃO TRADICIONAL: <i>REFLECTIONS</i>	63
3.4	OBRA DE 1994 EM AFINAÇÃO TRADICIONAL: <i>WATERCOLOR</i>	71
3.5	OBRA DE 2004-2011 EM SCORDATURA COM 3ª CORDA	

	EM FÁ# E CAPO NA 2ª CASA: <i>JOYN</i>	82
3.6	OBRA DE 2006 EM AFINAÇÃO TRADICIONAL: <i>WOVEN WORLD</i>	93
3.7	OBRA DE 2009 EM <i>SCORDATURA</i> COM A 1ª EM RÉ, A 3ª EM FÁ# E A 6ª EM RÉ: <i>CENTERPEACE</i>	105
3.8	OBRA EM <i>SCORDATURA</i> COM A 1ª EM RÉ, 3ª EM FÁ# E A 6ª EM RÉ: <i>YAMOUR</i>	119
4	CONCLUSÃO	133
	REFERÊNCIAS	136
	APÊNDICE A – Obras de Andrew York listadas em seu <i>site</i> oficial e exemplos de gravações em vídeo	147
	APÊNDICE B – Discografia de Andrew York listada em seu <i>site</i> oficial ...	153
	APÊNDICE C – Vídeos de performances do autor desta tese e de outros intérpretes sobre as obras de Andrew York	157

1 INTRODUÇÃO

1.1 PRÁTICA VIOLONÍSTICA, HISTÓRIA DE VIDA E OS PRIMEIROS CONTATOS COM A OBRA DE ANDREW YORK

O ano era por volta de 2007. Com o desenvolvimento da *internet*, me via deslumbrado com o crescimento, ainda que lento, do compartilhamento de vídeos de baixa qualidade no *site YouTube*. Podíamos ter acesso, mesmo restrito, a alguns vídeos amadores e muitos outros profissionais de grandes compositores e intérpretes da música. Os vídeos eram compartilhados a partir de DVDs, mesmo sem autorização expressa do autor e dos detentores do direito da produção audiovisual. O processo de veiculação de vídeos de recitais de intérpretes do violão clássico em escala mundial dava a sua largada inicial na rede internacional de computadores.

Neste contexto, ainda adolescente e muito interessado por música, dava os meus primeiros passos numa caminhada longínqua de inserção no ensino formal de violão. Ainda em 2007, pude ter acesso a muitos artistas que, sem ampla cobertura da grande mídia, seria praticamente impossível conhecer. Vídeos de grandes compositores e intérpretes do violão como Paco de Lucía, Pepe Romero, Andres Segovia, John Williams, Julian Bream, para citar alguns entre uma infinidade que foram sendo veiculados através dos vídeos compartilhados no *YouTube* na segunda metade dos anos 2000.

A minha história com a obra de Andrew York começa exatamente em 2007, quando tive acesso a um vídeo compartilhado pela violonista chinesa *Li Jie*. Naquele tempo, fiquei impressionado com a performance da violonista e com a sonoridade da obra. Uma peça com uma afinação não usual, uma sonoridade aberta em Ré Maior, com acordes em textura arpejada e ligados duplos que até então nunca tinha me deparado antes. Além de tudo, a obra passava uma sensação de nostalgia e alegria, como se uma bela história estivesse sendo contada e, ao mesmo tempo, evocando paisagens naturais em minha mente. Esta peça era a famosa obra de York: *Sunburst*.

Após alguns anos estudando no Conservatório de Música de Juiz de Fora, ingressei no bacharelado em violão na Universidade Federal da mesma cidade em 2010. O curso ainda sistematizava a sua grade curricular. Era o seu segundo ano de criação após diversas tentativas frustradas no passado. Eu era um jovem com muita vontade de estudar violão de forma séria, profissional e queria desenvolver um repertório bem variado, já que sempre estive aberto a gêneros e estilos musicais distintos. Com o meu professor da graduação, Luis Leite, tive acesso à partitura mais famosa de York: *Sunburst*. Naquela época, ainda era difícil encontrar com

facilidade partituras, ainda mais se tratando de um repertório de violão contemporâneo. Fiquei surpreso e ao mesmo tempo altamente motivado com o material sonoro literalmente em minhas mãos. Estudei avidamente, como todo jovem recém ingressado em um bacharelado de música e em poucas semanas já estava com a peça lida e trabalhada com a orientação do meu professor.

A partir de 2010-2011, nós, alunos, tivemos a ótima oportunidade de realizarmos recitais curtos das obras que estavam sendo trabalhadas nas aulas de violão na disciplina "Oficina de Performance". Era uma aula por semana. Descíamos do alto da Faculdade de Música para o centro da cidade em direção a uma instituição ligada à Universidade, a antiga Casa de Cultura da UFJF, hoje Escola de Artes Pró-Música/UFJF. Um antigo casarão, com um pequeno auditório propício para recitais de violão, contando com um palco e paredes de madeira que auxiliavam na projeção e sonoridade deste belo e delicado instrumento. Neste auditório, pude tocar *Sunburst* algumas vezes e fazer um recital com essa obra no repertório. A projeção do instrumento e a bela sonoridade proporcionada pelas cordas soltas, fomentavam uma euforia no público. A audiência vibrava de maneira positiva e se emocionava. Esses momentos são muito prazerosos ao serem lembrados.

A partir de 2013, no final do meu curso de bacharelado, passei a ter mais experiência na performance violonística. Além dos recitais na Casa de Cultura, fui finalista de concursos de violão como o Souza Lima em São Paulo e duas edições do Jovem Músico/BDMG em Belo Horizonte. Além disso, fui inserido dentro do contexto da educação musical, ao começar a ministrar aulas de violão em escolas de música e no Conservatório Estadual, todos em Juiz de Fora. A experiência na performance e na didática violonística estavam aos poucos sendo consolidada.

A cronologia da minha trajetória acadêmico-profissional me levou ao Mestrado em Ensino das Práticas Musicais, entre os anos 2018-2020, na Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO). Na ocasião, realizei uma pesquisa sobre a pedagogia do violão de Othon da Rocha Neves na Zona da Mata mineira, sob orientação do professor e violonista Nicolas de Souza Barros. Este trabalho culminou com a publicação posterior de um livro de partituras com uma biografia atualizada e aprofundada do pedagogo, o que me rendeu a primeira distinção honrosa *Cum Laude* da história da Pós-Graduação do Mestrado Profissional em Música da UNIRIO.

Após mais recitais divulgando a obra didática para o violão de Othon da Rocha Neves, ingressei no doutorado em Artes, Cultura e Linguagens do IAD/UFJF com a proposta inicial de analisar as obras para violão de Andrew York. Neste ínterim, entre os anos de 2014 e 2024, após a velocidade de conteúdos na *internet* aumentar progressivamente, adquiri muitas partituras

originais para violão de Andrew York, no próprio *site* oficial do compositor. Também tive acesso a um repertório grande de suas obras nas principais plataformas digitais como o próprio *YouTube* e o *Spotify*.

A minha trajetória acadêmica, artística e pessoal, e o meu livro publicado no mestrado, me abriram a possibilidade de não dissociar a performance da educação musical. A experiência profissional me possibilitou trabalhar com alunos de violão dos mais variados níveis e, desde muito cedo, me vi obrigado a ter em minhas mãos um material didático que fosse acessível e efetivamente eficaz no processo de ensino-aprendizado. Acessei tratados como os de Abel Carlevaro, cujo conteúdo enfatiza a mecânica instrumental e a relação instrumento-corpo com a ideia de consciência entre o corpo e a mente no estudo técnico-musical; os de Henrique Pinto, com um repertório que proporcionava um deleite de natureza estética no aluno e, ao mesmo tempo, um aumento progressivo dos processos técnicos envolvidos no fazer musical; os de Frederick Noad e, posteriormente os de Christopher Parkening, preocupados ao máximo em sistematizar conceitos de teoria da música e da performance violonística em seus métodos, assim como a construção de recomendações de natureza técnico-musical em seus trabalhos. O acesso a essa metodologia foi fundamental para a elaboração desta tese que culminou a partir desta experiência direta entre a pesquisa acadêmica e a prática profissional advindos da performance e didática violonística.

1.2 INTRODUÇÃO À PESQUISA

A presente tese propõe a criação de guias de performance em obras selecionadas de Andrew York, fundamentando-se no aporte teórico de pedagogos do violão clássico. Tais guias de performance configuram-se como comentários e orientações de ordem técnica e interpretativa, a partir da análise concomitante das obras selecionadas de Andrew York, com o objetivo de auxiliar o violonista em seu desenvolvimento do repertório instrumental. Como base teórica para a construção desses guias, será utilizada parte da bibliografia de pedagogos do violão clássico, como Frederick Noad (1929–2001), Christopher Parkening (1947–), Abel Carlevaro (1916–2001) e Henrique Pinto (1941–2010). O trabalho, portanto, possui uma abordagem didático-pedagógica, articulando-se com o estudo da performance musical no violão e utilizando como material de análise as seguintes partituras de Andrew York: *Muir Woods* (1986), *Reflections* (1989), *Watercolor* (1994), *Joyn* (suite *Five Glimmerings*) (2004 – 2011), *Woven World* (suite *Woven Harmony*) (2004 – 2011), *Centerpeace* (2009) e *Yamour* (2011).

Andrew York (1958–) é um violonista e compositor com intensa atividade artística, cuja obra para violão ainda é pouco pesquisada. Encontram-se, em algumas teses, dissertações e programas de recitais dos Estados Unidos,¹ análises pontuais de sua composição mais conhecida — *Sunburst*. No Brasil, a pesquisa sobre o compositor e sua produção parece ser inexistente, embora York seja amplamente reconhecido no meio do violão clássico internacional.

As obras violonísticas de Andrew York apresentam elementos que remetem a formas tradicionais da música — como danças barrocas e contraponto renascentista — mesclados a gêneros populares da música norte-americana, como *folk music*, *rock*, *jazz* e minimalismo. Os padrões recorrentes em suas composições, como estruturas tonais, modais e repetitivas, parecem produzir sensações agradáveis aos ouvintes, o que contribui para sua aceitação tanto no meio acadêmico quanto no repertório de concertistas.

Na prática didática do violão, é comum que o professor recomende ao aluno maneiras de executar determinadas passagens de forma mais acessível. Em um nível mais profundo, a interpretação clara e consciente de uma obra musical é imprescindível para uma boa performance, pois é por meio dela que se dá vida à criação do compositor. Musicalmente, é fundamental que as decisões técnico-interpretativas do intérprete estejam alinhadas à escrita da obra. Por essa razão, esta pesquisa propõe a análise das partituras de Andrew York, visando à construção de recomendações técnico-musicais que possibilitem ao instrumentista elaborar um guia de performance e, conseqüentemente, aprimorar sua execução.

São objetivos desta pesquisa: contextualizar a vida e obra de Andrew York; analisar, identificar e descrever os elementos musicais presentes nas partituras mencionadas; estabelecer conexões entre essas obras e os recursos técnico-musicais recorrentes no violão clássico e construir guias de performance com orientações de natureza técnica e interpretativa com base na literatura dos pedagogos de violão clássico já citados.

Esta tese caracteriza-se como qualitativa, exploratória e aplicada. A pesquisa qualitativa busca compreender e interpretar fenômenos sociais de forma detalhada e contextualizada com ênfase na interpretação, subjetividade e flexibilidade metodológica. A pesquisa exploratória tem como foco levantar hipóteses e conhecer fenômenos pouco estudados, podendo utilizar entrevista aberta, análise documental e observação. A pesquisa aplicada tem finalidade prática, e, no caso da proposta desta tese, tem como objetivo a aplicação do guia de performance ao ensino do violão. Esta tese é voltada à análise interpretativa e à criação artística no contexto da pedagogia da performance musical no violão. Fundamenta-se em uma abordagem teórico-prática,

¹ Veja os programas de recitais, dissertações e teses que abordam as obras e biografia de Andrew York no final desta tese em **REFERÊNCIAS**.

articulando análise documental (partituras) e modelagem interpretativa como ferramentas metodológicas.

Inicialmente, será realizada uma análise documental e musical das obras selecionadas de Andrew York, com o objetivo de identificar elementos técnicos e interpretativos recorrentes. A análise será orientada por critérios didático-pedagógicos, considerando aspectos como digitação, posicionamento das mãos, fraseologia, dinâmica, articulação e expressividade.

Em seguida, será desenvolvida a construção de guias de performance das obras analisadas, com base nos conceitos de Noad, Parkening, Carlevaro e Pinto. Os guias de performance serão elaborados com foco na eficiência técnica e na expressividade musical, visando à construção de estratégias interpretativas aplicáveis ao ensino e à prática violonística.

Por esta tese ter um caráter didático-pedagógico, a fundamentação teórica será construída a partir da bibliografia especializada dos pedagogos do violão mencionados e em autores que nos fornecem subsídios para a conceituação de termos advindos da teoria da música e da prática violonística. A pesquisa, portanto, articula teoria e prática, análise e criação, com o objetivo de contribuir para o desenvolvimento de abordagens pedagógicas aplicadas ao ensino da performance musical no violão.

Esta tese se desenvolverá em dois capítulos. No "2 Capítulo I – Didática do violão: metodologias e práticas de ensino", abordaremos as principais diferenças entre os termos "pedagogia", "didática" e "ensino" a partir de Piletti (2004) e Libâneo (1990); apresentaremos a definição e descrição da pedagogia na música e na performance musical; a metodologia na pesquisa, no ensino e na educação musical; e a interpretação musical na performance, a partir de Santana (2019, 2020), Alves (2021), Freire (2016), Ray (2015, 2018), Kaurak, Manhães e Medeiros (2010) e Reys e Garbosa (2010). Também discutiremos sobre parte dos métodos de violão dentro da história da música a partir de Canilha (2017) e Cardoso 2015 e sobre a pedagogia do violão, suas bases filosóficas e sua natureza interdisciplinar, sob o olhar de Carlevaro (1979, 1972, 1973a, 1973b, 1973c) e Pinto (2008, 2010, 2006), destacando possíveis semelhanças e diferenças em suas abordagens didático-pedagógicas. Em seguida, serão abordadas as ideias contidas sobre teoria da música, técnica violonística e as notas interpretativas apresentadas na literatura analisada de Noad (1968, 1976a, 1974, 1980, 1976b, 1992) e Parkening (1972, 1999, 1997, 2025). Por fim, como metodologia, apresentaremos dois quadros: o primeiro abordará os critérios didáticos para a seleção das obras de York, abrangendo períodos composicionais distintos, afinações diversificadas (*scordatura*) e títulos sugestivos das peças com notas do compositor; o segundo quadro descreverá os critérios que nortearão a análise e a criação dos guias de performance das obras de York, incluindo o autor selecionado, os itens dos critérios e a

descrição sucinta destes. Como parte da metodologia deste trabalho, é importante mencionar que para a criação dos guias de performance sobre as obras de York, as peças eram tocadas no violão concomitantemente à leitura e análise das partituras.

No "3 Capítulo II – As obras violonísticas de Andrew York: descrição, análise e a criação de guias de performance" apresentaremos uma breve biografia de Andrew York, contextualizando a sua vida e obra, levantando questões a respeito do hibridismo em suas composições como a música clássica europeia tradicional, a música popular e folclórica norte-americana, além de ressaltar seu fazer musical híbrido como compositor e violonista. Perlak (2008) é uma das poucas pesquisadoras sobre a biografia de York. Utilizaremos a pesquisa dela como fundamentação teórica neste capítulo. Mais à frente, analisaremos as partituras e criaremos os guias de performance com comentários e recomendações de ordem técnico-interpretativa em compassos selecionados nas seguintes obras: *Muir Woods*, *Reflections*, *Watercolor*, *Joyn*, *Woven World*, *Centerpeace* e *Yamour*. Os guias de performance priorizarão os aspectos técnicos e interpretativos. Nos aspectos técnicos, abordaremos recursos e ferramentas para melhorar a execução, diminuindo a dificuldade do violonista, digitação de mão esquerda e direita, posicionamento das mãos e ângulos de ataque diversos, entre outros. Nos aspectos interpretativos, debruçaremos sobre o discurso musical, a fraseologia, morfologia, expressividade, dinâmica, agógica, articulação, timbre e outros.

Em "4 Conclusão", apresentaremos os motivos supostos que levam a obra de York a ter pouca penetração no cenário violonístico brasileiro, como o hibridismo presente em suas composições (tradição *versus* inovação) e o distanciamento geográfico com o país. Demonstraremos também os motivos que podem despertar um prazer estético na audiência de York: títulos sugestivos das composições que favorecem a construção de narrativas e cenários mentais (elementos intertextuais), proporcionados por elementos musicais e técnicos (colorido harmônico, acordes de empréstimo modais, quartas aumentadas, sétimas Maiores, nonas, *campanellas*, harmônicos e cordas soltas, *ostinatos*, baixos pedais, motivos repetidos, padrões mânticos ou hipnóticos, acordes dissonantes e emprestados de outros modos e a suas resoluções harmônicas, caráter híbrido das obras com elementos do *jazz*, *folk*, *fingerstyle* e ritmos brasileiros que oferecem *grooves* e sínopes). Discutiremos que a tese procurou cobrir, metodologicamente, um período composicional distinto (1980 a 2010) com a análise e criação dos guias de performance das obras selecionadas. Por fim, concluiremos que a criação dos guias de performance poderão contribuir para: aproximar a obra de Andrew York com estudantes e violonistas profissionais brasileiros; ajudar o violonista a ter um norte em sua construção interpretativa para cada obra em questão; auxiliar o violonista a escolhas interpretativas mais

conscientes e coerentes com o texto musical original; articular didática com performance musical no violão; favorecer a reflexão sobre música e técnica do violão como instâncias interdependentes; fomentar no violonista uma reflexão crítica sobre o texto musical, ao analisar o seu conteúdo interno e interdisciplinar, com uma abordagem holística e subsidiar o ensino do violão com base no repertório de Andrew York.

2 CAPÍTULO I – DIDÁTICA DO VIOLÃO: METODOLOGIAS E PRÁTICAS DE ENSINO

2.1 A PEDAGOGIA, A DIDÁTICA E O ENSINO

No campo da educação, os termos *pedagogia*, *didática* e *ensino* geram dúvidas, mas assumem, obviamente, diferentes significados. Ray (2015) aponta a "pedagogia" como sendo de ampla abrangência no campo da educação. A autora assevera que o termo se refere às bases filosóficas que norteiam a teoria e a prática do ensino (RAY, 2015).

Em relação à "didática", entendida como a forma pela qual o docente vai ministrar a aula, é tradicionalmente compreendida, a partir de Piletti (2004), como sendo uma disciplina técnica, cujo objeto é a técnica de ensino. Libâneo (1990) aponta o "ensino" incorporado à "instrução", isto é, a ações e meios para a realização da instrução. Segundo o autor, a instrução está relacionada à formação intelectual e desenvolvimento de capacidades cognitivas mediante o domínio de conhecimentos sistematizados (LIBÂNEO, 1990).

Após as definições sobre *pedagogia*, *didática* e *ensino*, iremos abordar estes conceitos no campo da música. Santana (2019, 2020) chama atenção para a sobreposição entre atuação performática e atividade docente, apontando que muitos músicos acumulam a função de professor, o que configura um perfil profissional híbrido de intérprete e educador. Alves (2021) entende a performance musical como uma manifestação artística, em geral pública, que demanda o controle de processos cognitivos, sensório-motores e emocionais. Para ele, a execução resulta da articulação entre domínio técnico, escolhas interpretativas e estratégias individuais desenvolvidas ao longo do tempo, elementos que favorecem níveis de excelência. Freire (2016) concebe a performance como um espaço de diálogo entre a concepção do compositor e a intervenção do intérprete, ambas sujeitas a revisão e transformação, o que evidencia a dimensão subjetiva da execução sem negligenciar a objetividade representada pela partitura.

A pedagogia da performance musical pressupõe uma fundamentação filosófica para sua teoria educacional, integrando nela os conceitos de didática e ensino. Segundo Ray (2015), essa pedagogia toma em conta os sistemas educativos que se articulam com as práticas musicais ao longo do tempo e se apoia em múltiplas teorias que orientam a concepção de suas práticas. A autora define ainda a pedagogia da performance musical como um campo de saber que nasce da relação dialética entre educação e conhecimentos musicais, alicerçado nas teorias e nas práticas formadoras do músico cuja atividade principal envolve atuação pública ou a expectativa de atuar

em público; trata-se de um domínio interdisciplinar, não autônomo, em que o fazer musical mobiliza diversas dimensões sempre orientadas pela disciplina música (RAY, 2015, p. 8).

No âmbito acadêmico, da pesquisa e do ensino em educação musical, o termo "método" exige esclarecimento conceitual: na investigação científica, "método" é entendido como o caminho para alcançar objetivos. Kauark, Manhães e Medeiros (2010) apresentam a etimologia do termo, situando a metodologia científica como a disciplina que estuda os caminhos do saber e explicando que "método" remete a caminho, "logia" a estudo e "ciência" a saber (KAUARK; MANHÃES; MEDEIROS, 2010, p. 14). Reys e Garbosa (2010) apontam que o termo assume sentidos variados ao longo da história: pode referir-se a propostas de ação pedagógica e formas de organizar o trabalho docente, bem como a livros didáticos, manuscritos ou impressos, elaborados para atender às necessidades de professores e alunos de instrumento e refletir contextos históricos, sociais e educacionais (REYS; GARBOSA, 2010, p. 108). Apesar da multiplicidade de definições, o termo "método" na educação e na performance musical costuma ser compreendido como um conjunto de exercícios organizados por graus de dificuldade com o objetivo de formar instrumentistas e cantores desde a iniciação até a profissionalização. Ray (2015) afirma que o termo "método" abrange tanto livros que tratam de aspectos técnicos específicos quanto compilações de peças e estudos com fins pedagógicos e que tais materiais visam formar instrumentistas e cantores, refletindo realidades históricas, sociais e educacionais.

Alguns métodos de violão foram e continuam sendo utilizados por muitos professores e violonistas em formação até os dias de hoje. Estes trabalhos auxiliam o professor na prática pedagógica, e norteiam o que e como o professor deve ensinar violão. Muitos teóricos deste instrumento elaboraram conceitos que se assentam em bases filosóficas para defenderem suas ideias. A concepção de uma metodologia de ensino baseada em um material com exercícios técnicos, seguido de peças em níveis gradativos de dificuldade, nos remonta aos métodos de violão do século XIX – e até anteriormente a esse período. Um grande exemplo é o método Op. 59 do compositor e pedagogo Matteo Carcassi (1792 - 1853) que foi amplamente difundido por todo o mundo e traduzido para diversos idiomas, incluindo o português. Sua primeira edição foi publicada em Paris em 1836 e ainda hoje é considerado um dos métodos mais relevantes do século XIX, conforme Canilha (2017).² Outros métodos, considerados tradicionais por Cardoso (2015), têm importância de peso no desenvolvimento da técnica do violão, notação e características físicas do instrumento. O autor cita alguns deles entre os principais: *Méthode pour*

² Iremos abordar outros métodos de violão ao longo desta tese. Para maiores informações, consulte as **REFERÊNCIAS**.

la Guitare (Sor, 1830), *Nuevo método para Guitarra* (Aguado, 1843), *Método completo per Chitarra* (Carulli, 1810), *Etude complete pour la Guitare* (Giuliani, 1812), *Méthode Complete pour la Guitarra* (Carcassi, 1836), *Escuela Razonada de la Guitarra* (Pujol, 1934-71), e *Escuela de la Guitara* (Carlevaro, 1979) (CARDOSO, 2015, p. 17).

No Brasil, onde o violão ocupa uma posição de destaque em Conservatórios, Escolas de Música e Universidades, destacam-se métodos de iniciação que privilegiam repertórios didáticos, como os de Henrique Pinto (1941 – 2010)³ e Isaias Savio (1900 – 1977).⁴⁵ No exterior, encontramos o trabalho do uruguaio Abel Carlevaro, que propôs uma pedagogia baseada na importância da preparação mental no estudo do violão e que o corpo deverá estar subordinado à mente (Carlevaro, 1972; Madeira, 2019; Labiano, 2020). Essa premissa já nos parece ser uma inovação pedagógica no ensino do violão concebida pelo teórico. Na literatura de Frederick Noad (1929 – 2001) e Christopher Parkening (1947-) é enfatizado o caráter didático das peças. Observamos, em diferentes abordagens, a não dissociação entre técnica e interpretação. Pinto (2006) afirma que a mecânica dos movimentos e as memórias diversas integram o processo interpretativo e não dissocia a técnica da interpretação. Parkening (1997) também defende essa inseparabilidade e organiza seu repertório em níveis gradativos de dificuldade. Noad (1968, 1976) incorpora orientações práticas nas partituras, com recomendações técnico-interpretativas.

A literatura de Carlevaro, Pinto, Noad e Parkening servirá de fundamentação teórica para a construção de um guia de performance para as obras selecionadas de Andrew York. O guia de performance tem o objetivo de esclarecer aspectos presentes nas obras selecionadas e orientar a construção da interpretação musical. Carlevaro e Pinto serão mobilizados como referências históricas e didáticas do violão com relevância na América do Sul, enquanto Noad e Parkening aportam recomendações práticas em seus métodos para o desenvolvimento da técnica e da interpretação ao longo das obras musicais. O diálogo entre essas perspectivas orientará as propostas pedagógicas e interpretativas do guia da performance.

2.2 ASPECTOS HISTÓRICOS DA PEDAGOGIA DO VIOLÃO: ABEL CARLEVARO (1916-2001), HENRIQUE PINTO (1941-2010)

³ Para maiores informações, consulte as **REFERÊNCIAS** ao final desta tese.

⁴ "Um pioneiro do ensino nacional de violão, este uruguaio foi professor e fundador da Cadeira de Violão no Conservatório Dramático e Musical de São Paulo (1947)" (ZARANTONELI, 2023, p. 598).

⁵ Para maiores informações sobre bibliografia, consulte: https://ricordi.com.br/busca_autor.asp?palavrachave=SAVIO&x=0&y=0. Acesso em: 23 de fevereiro de 2026.

2.2.1 Abel Carlevaro

Abel Carlevaro nasceu em Montevideu – Uruguai em 16 de dezembro de 1916. Foi um violonista, compositor e pedagogo do violão de renome internacional. Revolucionou a técnica do violão e sua pedagogia, criando uma moderna escola para esse instrumento (GLOEDEN; ESCANDE, 2007).

Carlevaro obteve influências significativas de intérpretes, compositores e teóricos da música, contemporâneos à sua época. O violonista estudou com Pedro Vittone, José Tomas Mugica, Pablo Komlos, Andrés Segóvia e Heitor Villa-Lobos – no Uruguai e no Brasil (GLOEDEN; ESCANDE, 2007).

Além de uma profícua carreira como concertista internacional, demonstrando exímia qualidade técnica-interpretativa em seus recitais, e com uma obra escrita para violão amplamente conhecida,⁶ Carlevaro se destacou na inovação da pedagogia do violão, sistematizando-a em livros, como: *Escuela de la Guitarra - Exposición de la teoría instrumental, Cuatro Cuadernos* de exercícios técnicos, dentre outros.⁷ Carlevaro faleceu em Berlim, aos 84 anos, em 17 de julho de 2001 (GLOEDEN; ESCANDE, 2007).

As bases pedagógicas da técnica violonística proposta por Carlevaro estão expostas em sua vasta literatura. Iremos descrever e analisar alguns de seus conceitos mais recorrentes a partir da sua obra *Serie Didáctica para guitarra* ⁸ investigando possíveis inovações na sua proposta pedagógica para o violão moderno e sua natureza interdisciplinar com outros campos do saber.

No "*Cuaderno 1*", destinado ao estudo de escalas diatônicas, o autor destaca a importância sobre a digitação afirmando que "no violão, não se concebe uma execução correta sem uma correta digitação [...]" (CARLEVARO, 1972, p. 3) ⁹ – e que todo movimento com o instrumento deve ser pensando previamente: "Para alcançar um resultado satisfatório, é necessário o total relaxamento dos músculos da mão e do braço e a constante atenção mental [...]" (CARLEVARO, 1972, p. 4). A ideia de relaxamento e atenção mental é frequentemente enfatizada na obra de Carlevaro. O autor menciona a importância que se deve dar à preparação mental e que o corpo deverá estar subordinado à mente. Essa premissa já nos parece ser uma inovação pedagógica no ensino do violão concebida pelo teórico.

⁶ Cinco Prelúdios Americanos, Cinco *Estudios Homenaje a Villa-Lobos*, Sonata *Cronomías*, Vinte *Microestudios*, *Introducción y Capricho*, Milonga Oriental, Aires de Vidalita, Cocierto del Plata, *Fantasia Concertante*, *Concierto n° 3*, *Concierto para guitarra e clave*, e outros (Escande, 2007).

⁷ Para mais informações biográficas, consulte as **REFERÊNCIAS**.

⁸ *Cuaderno* n° 1, n° 2, n°3 e n° 4. Para maiores informações, consulte as **REFERÊNCIAS**.

⁹ Todas as traduções são nossas.

No "*Cuaderno 2*", destinado à técnica da mão direita,¹⁰ o pedagogo expõe sua tese sobre a finalidade da técnica instrumental argumentando que ela " [...] nunca deve ser um fim, mas o meio necessário pelo qual irá se elevar o aluno na sua condição de músico" (CARLEVARO, 1973a, p. 1). Carlevaro defende que o estudo do violão exige um trabalho mental e físico e chama atenção para uma metodologia de estudo de fundamental importância: "Todo exercício deve ser estudado MUITO LENTAMENTE e uma vez dominado pode acelerar, MAS NUNCA A UM TEMPO QUE IMPEÇA O CONTROLE DOS MOVIMENTOS" (CARLEVARO, 1973a, p. 1, grifo do autor). Esse estudo gradativo e concentrado é reiteradamente defendido por Carlevaro em sua bibliografia. O tocar lento, a partir de uma concentração mental e máximo controle dos movimentos parece favorecer e maximizar o aprendizado do violonista, diminuindo o cansaço físico-mental. Podemos aproveitar esses conceitos no aprendizado de uma obra musical e no desenvolvimento da construção de um guia de performance, como proporemos adiante nesta pesquisa. Delneri (2015) aponta a fundamentação do método e a descrição e justificativa da teoria instrumental proposta por Carlevaro:

Abel Carlevaro oferece um método que está fundamentado na adaptação do instrumento ao corpo do instrumentista. Sua teoria instrumental descreve e justifica, de maneira simples, os conceitos de postura, pontos de estabilidade do instrumento, consciência dos movimentos e relaxamento. Modelos sobre fórmulas básicas, nas quais cada um desses pontos estão isolados, vão se desenvolvendo e ampliando o plano sonoro. Seguindo um princípio geométrico do violão, o deslocamento cromático é sugerido para treinamento em todo o braço (tastieira) (DELNERI, 2015, p. 52).

De importante destaque, Carlevaro (1973a) argumenta sobre a ação dos dedos da mão direita em especial os dedos polegar e anular. O papel destes dedos servirá de base para estabilizar a mão direita no plano nas cordas do violão para a execução das obras propostas nesta tese. Carlevaro (1973a) afirma que a direção dos movimentos do **dedo polegar** se opõe aos demais e é o dedo mais bem constituído por sua força: "Na maioria das vezes, **o polegar deve fazer o baixo – fundamento da harmonia**" (Carlevaro, 1973a, p. 2, grifo nosso). Já sobre o **anular**, o autor acrescenta:

[...] é o menos independente dos quatro. Seu movimento é influenciado pelo seu vizinho forte, o dedo médio e sua posição no plano das cordas deve desempenhar um papel de grande importância – **a voz superior/principal** (CARLEVARO, 1973a, p. 2, grifo nosso).

¹⁰ Arpejos e exercícios variados.

Portanto, o dedo polegar ficará à cargo das cordas mais graves – na maioria das vezes - a voz do baixo, e o dedo anular geralmente na corda onde há a melodia principal, geralmente as mais agudas. Na pesquisa sobre o recurso das fixações de mão direita ¹¹ fundamentada na obra *Escuela de la Guitarra: Exposición de la teoría instrumental* de Carlevaro, Pedroso (2022) aponta que o teórico propõe o ajuste do ângulo dos dedos da mão direita para o ataque às cordas:

Com referência ao posicionamento e ação da mão direita, a escola carlevariana preconiza que a ação dos dedos deve ser realizada de forma perpendicular às cordas visando a supressão do deslizamento no momento do ataque. Para este fim, Carlevaro frisa que não é necessário torcer o pulso de maneira exagerada, mas buscar a “inclinação ideal do violão”, de maneira que a ação correta dos dedos pode ser realizada com o máximo de naturalidade (PEDROSO, 2022, p. 92).

No “*Cuaderno 3*” – Técnica da mão esquerda (deslocamento da mão esquerda na escala) – Carlevaro (1973b) afirma que o violonista deve ter “Orientação racional e consciente do mecanismo da mão esquerda (...)” (CARLEVARO, 1973b, p. 3). O autor afirma que a mão e o antebraço devem formar uma unidade e um perfeito controle de movimentação do pulso e antebraço (Carlevaro, 1973b). Barros (2014) descreve como Carlevaro na sua obra *Escuela*, já mencionada, destaca a importância da mão esquerda: “Carlevaro aponta a importância do posicionamento da mão esquerda em relação ao braço do violão, da consciência da atuação em conjunto da mão com punho e o braço e do posicionamento estratégico do polegar [...]” (BARROS, 2014, p. 105 – 109).

Carlevaro (1973b) chama atenção ao relaxamento muscular do violonista. Sabemos que o violão é um instrumento de postura um tanto quanto assimétrica, por isso, entendemos que a ideia de Carlevaro sobre o relaxamento corporal é de fundamental importância para uma boa executabilidade, evitando tensões desnecessárias no violonista: “A necessidade do relaxamento muscular deve ser para o aluno tão importante como a contração no ataque das notas [...] Deve-se evitar a contração muscular permanente” (CARLEVARO, 1973b, p. 4).

O teórico sempre defendeu a ideia de que o movimento é subordinado à mente e a concentração é fundamental para a consciência dos movimentos (Carlevaro, 1973b). Nessa perspectiva, entendemos que há na tese de Carlevaro uma interdependência entre corpo, mente e espírito (coração) (GLOEDEN; ESCANDE, 2007, p. 50), possibilitando uma interdisciplinaridade com outros campos do saber:

¹¹ A fixação é a anulação momentânea de uma articulação para permitir a atuação de outras forças (PEDROSO, 2022, apud CARLEVARO, 1979, p. 51).

"O estudo da técnica deve conduzir à aquisição de uma consciência plena dos dedos [...] a técnica não é resultado do trabalho puramente físico dos dedos e sim uma atividade que obedece a vontade superior do cérebro" (CARLEVARO, 1973b, p. 4)

Assim como no "*Cuaderno 2*", no livro "*Cuaderno 3*", a precisão dos movimentos frequentemente obtida por tocar trechos lentamente é defendida pelo autor:

É necessário evitar desde o início qualquer erro, e vale a pena insistir que o aluno deve trabalhar no começo muito **lentamente**, para permitir uma maior concentração no estudo, com a finalidade de ser preciso em cada movimento (CARLEVARO, 1973b, p. 4, grifo nosso).

Por fim, no prólogo da obra, Carlevaro (1973b) destaca a importância do papel do ouvido, afirmando que sua educação deve ser levada em conta desde o início: "O estudante [...] deve prestar cuidado extremo e treinar seu ouvido para poder escutar sua própria execução [...] cuidar rigorosamente da qualidade do som, sua intensidade e duração [...]" (CARLEVARO, 1973b, p. 4). Através das exposições de ideias, podemos perceber a natureza interdisciplinar na tese carlevariana de que a consciência do movimento e a concentração mental no estudo da técnica violonística são indissociáveis.

Carlevaro (1973c) apresenta de forma mais detalhada as bases filosóficas de sua pedagogia violonística no último livro da série didática para violão,¹² o *Cuaderno 4* — técnica da mão esquerda (conclusão). O autor afirma que a concentração é um pilar primordial da técnica instrumental e que a técnica deve ser compreendida como a obtenção do máximo resultado com o mínimo esforço, estando a serviço da vontade superior da mente. Mais uma vez, enfatiza a concentração como essencial na construção da técnica violonística e propõe, nesse livro, as bases teóricas de uma moderna escola violonística:

A escola, a educação, devem ser permeáveis à busca constante à liberação de antigas travas e à adoção de novas fórmulas que permitam estabelecer as bases teóricas de uma moderna escola violonística e esta não poderia subsistir sem leis que a fundamentam. Uma escola deve estar subordinada a uma norma, a uma lei; deve ter uma ordenação determinada que nos guie; não deve ser a ciência mesma, mas sim um elemento importante para solucionar os problemas essenciais do instrumento com respeito ao seu mecanismo e à música a interpretar. Porque o significado da técnica deve ser muito mais amplo que a mera execução de muitas notas rápidas (CARLEVARO, 1973c, p. 3).

¹² *Serie Didactica para guitarra*. Todas as traduções são nossas.

Torres (2016) aponta algumas teorias em sua pesquisa que envolvem a categoria "motivação" na performance e educação musical, destacando que a concentração está intimamente ligada à motivação e ao prazer:

A primeira (teoria do fluxo) consiste em uma experiência, um “estado de concentração que envolve uma absorção holística” (p. 73), onde o indivíduo, ao realizar determinada tarefa experimental, através do equilíbrio pleno entre aquilo que se está realizando e suas habilidades pessoais, um intenso estado de concentração e de prazer (TORRES, 2016, p. 350 apud REEVE, 2006, p. 73).

Carlevaro (1973c) defende que a resolução dos problemas técnico-mecânicos no estudo de uma obra musical deve ser realizada de forma isolada e uma vez dominado os movimentos, o estudante pode passar para o estudo da interpretação musical. No nosso entendimento, a técnica instrumental e interpretação musical são interdependentes, e Carlevaro (1973c) propõe esse passo a passo a ser seguido, resolução técnica e interpretativa, com fins propositalmente didáticos:

O estudante deve se limitar, ao começar o estudo de [uma] obra, à solução de um problema isolado; logo, uma vez superado este problema, passar para outro. Assim, nesta forma, os diversos aspectos de obra podem ser trabalhados com todos os detalhes que ela requeira. Quando aqueles problemas mecânicos forem resolvidos de forma satisfatória, pode-se passar então ao estudo da interpretação. Uma boa execução em violão solo é possível quando o estudo foi realizado sem esquecer os mínimos detalhes, quando todos os problemas digitais-mecânicos foram resolvidos para que o músico possa comandar e controlar cada movimento na execução de uma obra (CARLEVARO, 1973c, p. 3).

Apesar de focar essencialmente na técnica e mecânica instrumental com centenas de exercícios, Carlevaro (1973c) expõe suas ideias sobre como construir uma boa interpretação musical no final do prólogo de sua obra:

Uma boa interpretação depende de muitas coisas:

- 1) Indicação correta da digitação
- 2) Emprego consciente da forma do toque da mão direita (dinâmica e cor/timbre)
- 3) Acomodação rápida da mão esquerda em suas diferentes posições (longitudinal e transversal) para ajudar a colocação dos dedos na escala do violão
- 4) Submissão absoluta da execução mecânica à vontade superior da mente, posto que definitivamente é ela que deve reger todo movimento e,
- 5) Descanso intermitente e constante dos dedos que não atuam (o mesmo poderia ser acrescentado em relação à mão e ao braço) (CARLEVARO, 1973c, p. 4).

O trabalho técnico-instrumental racional e consciente, a integração corpo-mente e a construção de uma interpretação fluída, conforme exposto na literatura de Carlevaro, dialogam diretamente com esta pesquisa. A modelagem interpretativa, a partir do guia de performance nas obras selecionadas de York apoiar-se-á, em parte, nas seguintes ideias carlevarianas: a) **concentração mental e controle dos movimentos** (*Cuaderno 2*), articulados ao aprendizado musical e ao desenvolvimento do guia de performance proposta; b) **atuação diferenciada do polegar e do anelar**, com o polegar responsável pelas cordas graves (frequentemente a voz do baixo) e o anelar atuando nas cordas da melodia principal; c) **prática lenta de trechos** para garantir maior concentração, precisão motora e prevenção de erros; d) **resolução isolada de problemas técnicos seguida da construção interpretativa** (*Cuaderno 4*), articulando-se com as propostas didáticas de Pinto, Noad e Parkening apresentadas adiante.

Em sua última visita ao Brasil, em entrevista concedida à rádio USP,¹³ Abel Carlevaro apresentou os fundamentos de sua proposta pedagógica, destacando a postura do violonista ao segurar o instrumento e sua concepção de técnica. Para ele, o violão deve se adaptar ao corpo do músico, e não o contrário (GLOEDEN; ESCANDE, 2007). Carlevaro definiu técnica:

Então, o que denominamos técnica? Para mim técnica não é nem forte nem piano, nem rápido nem devagar. Primeiramente técnica é docilidade. Total docilidade da musculatura ao serviço de uma coisa superior que é a mente, e vamos colocar parte do coração também, porque pode estar o espírito também metido nisso, não? Mas é docilidade. Essa é a verdadeira técnica e não outra coisa (GLOEDEN; ESCANDE, 2007, p. 50).

A síntese da bibliografia analisada de Abel Carlevaro configura-se na ideia defendida de que o violonista deve tocar sempre muito lentamente no processo de aprendizado do seu repertório; deve se preocupar com a digitação para obter uma boa execução; deve subordinar os seus movimentos à vontade superior da mente para garantir plena consciência corporal, percebendo a musculatura responsável pela execução no instrumento — dedos, falanges, punhos, antebraço e braço — e procurar obter o máximo de resultado técnico-interpretativo com o mínimo de esforço, a fim de evitar fadiga físico-mental e até mesmo lesões. A pedagogia de Carlevaro, apesar de tratar de forma profunda sobre a técnica violonística, possui uma natureza interdisciplinar com outros campos do saber, visto que aborda a interdependência da mente, o corpo e o espírito no fazer musical. No nosso entendimento, o trabalho proposto por Carlevaro (1973c) é coerente com o campo da pedagogia musical, pois visa uma relação dialética entre

¹³ Para maiores informações, consulte as **REFERÊNCIAS**.

educação e conhecimentos musicais, fundamentada nas teorias e práticas do músico que atua ou pretende atuar em público. No próximo subitem, observaremos que a pedagogia carlevariana influenciou um outro didata de expressivo destaque no ensino do violão brasileiro: Henrique Pinto.

2.2.2 Henrique Pinto

Henrique Pinto (1941–2010) é reconhecido como um dos principais pedagogos do violão do século XX. Formador de violonistas com atuação nacional e internacional, Pinto elaborou materiais didáticos amplamente utilizados em escolas de música e conservatórios. Segundo Antunes (s.d.), Pinto foi aluno de nomes relevantes de sua geração e manteve contato com Abel Carlevaro, tendo estudado os cadernos de técnica deste último em Montevideu.¹⁴ Na capital paulista, organizou recitais com seus alunos, criou eventos institucionais de referência — como o Seminário Souza Lima e o Concurso de Violão Souza Lima — e atuou como concertista e camerista, integrando em 1986 o Violão Câmara Trio.¹⁵

No seu famoso livro *"Iniciação ao Violão"*, Pinto (2008) descreve parte de sua pedagogia focando o ensino no aluno ao afirmar que "[...] cada aluno exige toda uma individualização na preparação instrumental" (PINTO, 2008, p. 5). O autor expõe a interdisciplinaridade de sua pedagogia com a psicologia de ensino: "Devemos associar toda psicologia de ensino, sedimentada principalmente na natureza do indivíduo" (PINTO, 2008, p. 5). O autor também propõe a interdisciplinaridade com o campo da saúde, priorizando o aspecto motor/físico e mental: "Cada aluno constitui um problema a ser resolvido, conforme suas características físicas, intelectuais e sua disposição natural para o instrumento" (PINTO, 2008, p. 5). Isso nos leva a crer que, além da existência de um método com exercícios pré-estabelecidos para o desenvolvimento do aprendizado no violão, o professor deverá perceber as necessidades inerentes de cada aluno, de forma individual, reforçando o papel do docente no processo de ensino.

No livro *Curso Progressivo de Violão*, Pinto (2010) identifica elementos que favorecem o processo de aprendizagem — memória (digital, auditiva e visual), destreza dos dedos e raciocínio — e os descreve como "[...] elementos indissociáveis nesta construção contínua [...]" (PINTO, 2010, p. 5). O autor também ressalta o papel do **grau de afetividade ou interesse** na

¹⁴ O violonista também estudou harmonia, contraponto e análise musical com Guido Santórsola e Mário Ficarelli (Antunes, s. d.).

¹⁵ Para uma descrição mais detalhada da trajetória e da obra do pedagogo, consulte o artigo escrito por Gilson Antunes no Acervo Digital do Violão Brasileiro, disponível em: <https://www.violaobrasileiro.com/dicionario/henrique-pinto>. Acesso em 11 de junho de 2025.

execução de uma peça como fator determinante para o engajamento do aluno e afirma que "[...] a inteligência prática adquirida está ligada continuamente ao interesse musical" (PINTO, 2010, p. 5). Em contrapartida, aponta como bloqueio do aprendizado a não compreensão da linguagem do texto musical (PINTO, 2010, p. 5).

A partir de observações em sala e da experiência no ensino do violão, verificamos que o processo de estudo de uma obra pode ser fluido e prazeroso na medida em que o aluno manifesta interesse pela peça — o que coincide com o conceito de **grau de afetividade** proposto por Pinto. As obras de Andrew York selecionadas para análise nesta tese parecem suscitar essa experiência sensorial positiva: padrões técnicos recorrentes, estruturas tonais e modais e recursos repetitivos contribuem para o prazer estético tanto do intérprete quanto do ouvinte.

No âmbito pedagógico, esse prazer estético revela-se crucial para o engajamento do aluno e para a consolidação de uma relação afetiva com o instrumento, inserindo-se diretamente no ensino do violão. A obra *Violão: Um Olhar Pedagógico* reúne as principais ideias de Pinto (2006) sobre o ensino do violão, nas quais técnica e interpretação aparecem indissociáveis. A seguir, apresentamos as concepções teóricas que fundamentam essas reflexões.

Como proposto em seus outros livros, Pinto (2006) conceitua a sua pedagogia destacando a importância da presença de um professor e sua didática na aprendizagem do aluno:

Um sistema de ensino tem que se fundamentar num método que possa ter uma **sequência lógica de técnica e peças** que gradativamente irão sedimentar uma estrutura para uma ascensão organizada. Coloquei como centro deste trabalho uma teoria que percebo ser importante para uma compreensão mais elástica da **pedagogia do violão, "Fundamentos de um método", que possui os princípios objetivos (mecânicos) para o desenvolvimento de um aluno.** Porém, **a presença de um professor e sua maneira particular de administrar o conteúdo a ser ensinado e estimular o estudante é essencial** (PINTO, 2006, p. 3 – 4, grifo nosso).

Segundo Pinto (2006), o processo de ensino e aprendizagem é baseado em um "[...] trabalho **contínuo e prolongado** [...] que resultará no ato de tocar e o fazer artístico" (PINTO, 2006, p. 4, grifo nosso) e que o "**Conteúdo e tempo** são fatores indissociáveis nesta construção contínua [...]" (PINTO, 2006, p. 4, grifo nosso). Sabemos que o aprendizado de uma obra a partir da leitura de uma partitura e uma técnica construída há séculos com variadas metodologias didáticas, leva tempo para ser desenvolvida. Pinto (2006) chama atenção sobre esse tempo que se leva para tal desenvolvimento a partir do conteúdo técnico e repertório a ser ministrado ao aluno.

Mais à frente, o didata apresenta o conceito de "afetividade" relacionando-o ao processo de ensino e aprendizagem. Pinto (2006) afirma que o termo tem um sentido bem amplo na música e no violão, e se define:

Afetividade é o relacionamento do violão e violonista; é estar envolvido com sua sonoridade e toda sua gama de variedades tímbricas e dinâmicas; é saber ouvir e avaliar uma interpretação; é quando tocar saber o sentido de cada nota no contexto de uma obra; é ter o prazer de perceber as qualidades de um bom instrumento; saber quando você ouve um artista ou simplesmente um violonista; perceber que uma simples troca de cordas pode revitalizar a sonoridade do violão; ao término de uma apresentação ter a sensação que fez um bom trabalho; ter a informação de algum detalhe sobre a técnica que tenha passado despercebido; conseguir uma obra rara ou que tenha um sentido emocional bastante acentuado; fazer música de câmara ou sentir que seu parceiro, ou parceiros, têm uma sintonia fina com sua musicalidade; quando o professor souber que seu aluno caminha ascendentemente com o aprendizado que você lhe oferece; orientar um aluno até a fase de ganhar um concurso ou fazer um concerto, enfim, são todos, fatos que poderão ocorrer durante a vida do violonista seja ele concertista, professor, compositor ou arranjador (PINTO, 2006, p. 5 – 6, grifo nosso).

Em nosso entendimento e experiência no ensino, a "afetividade" à qual se refere Pinto (2006) passa a ser adquirida a partir de uma considerável experiência com o instrumento e isso começa a ser desenvolvido já em sala, na relação professor-aluno. Nassif (2021) aborda o termo "afetividade" na educação musical a partir da psicologia Vigotskiana. A autora afirma que o ato educativo não é neutro, não é destituído de afeto, e as qualidades das relações de afetividade no processo de ensino influenciam as possibilidades ou não de aprendizagem: "[...] afetividade neste contexto diz respeito a dados concretos e passíveis de observação (motivações, interesses, gostos, escolhas, atitudes, etc.) e não a uma dimensão humana privada e inacessível [...]" (NASSIF, 2021, p. 238 – 239).

Mais à frente, Pinto (2006) afirma sobre a importância das diferentes memórias nos processos envolvidos na execução instrumental. Para o autor, as memórias digital, visual e auditiva são interligadas e responsáveis pelo ato de tocar (PINTO, 2006).

Como já mencionado, Pinto (2006) não dissocia o aspecto técnico do interpretativo. A mecânica dos movimentos aliadas às diferentes memórias estão envolvidas no processo da interpretação. Para o autor, o violão possui muitas possibilidades expressivas que influenciam na interpretação:

O violão tem a possibilidade de criar **climas sonoros**, colocando cada obra em sua **dimensão expressiva**. O intérprete pode usar os vários tipos de **ataques da mão direita**, como o **ângulo frontal e lateral**, **toque** usando **mais ou menos**

unha para se obter um **som mais doce, tocar junto ao cavalete, ou sobre a boca do violão, uso do vibrato** e suas várias modalidades, enfim, conforme a criatividade e controle de todo aspecto sonoro do violão, cada peça executada **se torna uma obra de arte**, única em todo seu conteúdo composicional (PINTO, 2006, p. 20, grifo nosso).

Na parte "Fundamentos de um Método", Pinto (2006) enumera os elementos que considera importantes de estarem presentes em um método de violão. O autor menciona sobre o treino do ouvido, a mão direita responsável pela duração das notas e expressão do fraseado, a coerência dos movimentos e duração do som do vibrato realizado pela mão esquerda, além da força (intensidade) e dinâmica (gradações de intensidade). Pinto (2006) faz afirmações acerca da dinâmica, fraseado e expressão musical, criando um modelo genérico interpretativo:

- a) Toda frase possui um ponto culminante em cuja direção se adapta bem um pequeno apressar no andamento, um pequeno aumento na dinâmica, e do ponto culminante para o fim deve-se dar o contrário.
- b) Ao final de um período deve acontecer um diminuendo ou ritardando, como um ponto final, assim valorizando a entrada do próximo período.
- c) O texto musical pode ter maior ou menor expressão, conforme seu estado de espírito: alegre, triste, melancólico, burlesco e outras denominações, que serão interpretadas com um toque certo, o ângulo adequado de mão direita e o dedilhado correto da esquerda. Para o exercício desde particular [,] aconselho os 5 Prelúdios de H. Villa-Lobos, pois cada um possui uma linguagem própria, e fazendo uma analogia literária, cada um conta uma história diferente (PINTO, 2006, p. 27).

Além dos parâmetros que irão influenciar na qualidade do som,¹⁶ Pinto (2006) aborda o treinamento auditivo e a qualidade do som comparando esses elementos com as características psicológicas de cada sujeito:

Podemos acrescentar a maneira peculiar do violonista quanto à sua personalidade musical: pode ser mais agressivo ou incisivo, mais tênue, valorizar as linhas melódicas com maior expressividade, mais linear no decorrer do discurso musical, enfim, **como em todas [as] características psicológicas de cada indivíduo** (PINTO, 2006, p. 28 , grifo nosso).

Em "TREINO DA MEMÓRIA", Pinto (2006) nos apresenta um diálogo com a pedagogia de Abel Carlevaro – a importância da concentração – e os fatores que ajudam nessa concentração e memorização de uma peça musical, como o dedilhado da mão esquerda e direita¹⁷ e a análise da

¹⁶ "Tamanho da unha, formato, polimento, textura, ângulo de ataque, toque com e sem apoio, são princípios gerais que irão auxiliar numa boa qualidade de som, mas o que irá dar formato ao conteúdo sonoro é o intérprete, revelando sua personalidade musical que é única" (PINTO, 2006, p. 28).

¹⁷ Entendemos como digitação.

obra. O trabalho mental é fortemente influenciado na obra de Henrique Pinto pela pedagogia carlevariana. Pinto (2006) afirma:

Se partirmos do princípio [de] que qualquer **ação se inicia no pensamento, o simples ato de mentalizar o violão e trabalhar uma obra subjetivamente é tão eficaz como se o estudo fosse realizado concretamente** (PINTO, 2006, p. 29, grifo nosso).

Além dos tipos de memórias já citados, Pinto (2006) apresenta ao leitor uma referência ao aforismo de Abel Carlevaro ao abordar sobre o conceito de relaxamento no estudo do violão: "[...] o princípio que regerá o relaxamento necessário para podermos executar qualquer obra com liberdade muscular, isto é, **usar o mínimo de esforço para se obter o maior rendimento na movimentação**" (PINTO, 2006, p. 34, grifo nosso). Pinto (2006) aborda diferentes elementos para uma construção de uma técnica que favoreça uma interpretação fluída, sem entraves, a partir da ideia de relaxamento. Segundo o autor, existe uma ligação entre um satisfatório desenvolvimento técnico e a sensação de relaxamento do intérprete (PINTO, 2006). Além do desenvolvimento técnico, Pinto (2006) menciona a importância da análise dos elementos musicais, fraseológicos e técnicos de uma obra, no favorecimento de sua real compreensão pelo intérprete, evitando a contração muscular desnecessária. Mais à frente e mais uma vez, Pinto (2006) aponta a importância do trabalho mental no estudo do instrumento, assim como Carlevaro defendeu em sua literatura:

Sempre que iniciamos o estudo, nossa mente deve estar tranquila, e assim teremos maior **concentração** e resultado maior em todo tempo de estudo [,] com uma mente dispersa, além de causar cansaço mental, só iremos desenvolver nossa memória muscular, a **concentração é imprescindível para um maior aproveitamento de tempo quando estamos com o instrumento** (PINTO, 2006, p. 38, grifo nosso).

Após diversas reflexões sobre mecânica, técnica, interpretação musical e pedagogia violonística, Pinto (2006) finaliza sua obra afirmando que "A pedagogia do ensino de um instrumento merece uma cadeira especial nas instituições de ensino musical" (PINTO, 2006, p. 58). Aqui observamos um diálogo com a tese de pós-doutoramento de Ray (2015), já mencionada, onde a autora afirma inexistir uma formação específica para professores de pedagogia da performance musical em instituições oficiais de ensino no Brasil.

As obras de Abel Carlevaro e Henrique Pinto abordam o pensamento de uma pedagogia violonística moderna, cujo enfoque está na capacidade de concentração do violonista. Para os teóricos, o aspecto psicológico é considerado antes do motor, para que haja um raciocínio sobre

qual movimento o violonista deverá realizar, com o mínimo esforço. Tal argumento reforça a noção de consciência corporal, um estudo reflexivo onde a execução começa primariamente na mente e depois passa para os dedos. As propostas teóricas de ambos os autores revelam um caráter interdisciplinar, ao desenvolverem uma abordagem pedagógica da performance musical que dialoga com distintos campos do saber. O processo de aprendizagem, desenvolvimento e execução instrumental é concebido como uma experiência integrada que mobiliza ao mesmo tempo mente, corpo e espírito.

Para a construção dos guias de performance, adotaremos, nesta tese, os seguintes aportes teóricos de Henrique Pinto: a) o **grau de afetividade** na escolha das obras de Andrew York; b) a **indissociação entre técnica e interpretação**, entendida como a relação entre o domínio técnico e a exploração das possibilidades expressivas do violão e c) a **análise dos elementos musicais, fraseológicos e técnicos** da obra, visando à compreensão do intérprete e à prevenção de contrações musculares desnecessárias.

Nos próximos subitens, serão apresentados os fundamentos metodológicos de dois pedagogos do violão: Frederick Noad e Christopher Parkening. Ambos propõem abordagens didáticas voltadas à construção de guias de performance, por meio de comentários e orientações técnicas e interpretativas inseridos em obras didáticas de autores consagrados do repertório violonístico. A partir desses parâmetros — como será demonstrado adiante — serão elaborados guias de performance para cada obra selecionada de Andrew York, com análise de partitura e orientações ao violonista integradas no decorrer do processo analítico.

2.3 GUIAS DE PERFORMANCE A PARTIR DA LITERATURA DE FREDERICK NOAD (1929-2001) E CHRISTOPHER PARKENING (1947-): ASPECTOS TÉCNICOS E INTERPRETATIVOS

2.3.1 Frederick M. Noad – Tocando violão solo: um curso completo de instruções nas técnicas de performance violonística (livro 1)¹⁸

Frederick M. Noad (1929-2001), autor do livro recorde de vendas da *Schirmer Books* "*Playing the Guitar*", foi professor de alaúde e violão na Universidade da Califórnia, Irvine, e em seu próprio centro de instrução, em Los Angeles. Um concertista notável, Noad tocou

¹⁸ SOLO GUITAR PLAYING: A COMPLETE COURSE OF INSTRUCTIONS IN THE TECHNIQUES OF GUITAR PERFORMANCE (BOOK 1). Todas as traduções são nossas.

extensivamente nos EUA e no exterior. Sua série de programas de televisão com aulas de violão para iniciantes é creditado por introduzir muitas pessoas no mundo do violão (NOAD, 1968, 1976, SALDIVAR, 2011).

A partir deste ponto, faremos uma análise da obra do autor, descrevendo os principais conceitos defendidos por ele em seu trabalho.

Em seu famoso livro *"Solo Guitar Playing"*,¹⁹ Noad (1968, 1976) apresenta uma introdução com uma breve e contextualizada história do violão. O autor descreve a trajetória do instrumento na Europa com suas ascensões e declínios, passando pelo alaúde, *vihuela*, até chegar no violão moderno. Noad (1968, 1976) cita importantes compositores e instrumentistas que fizeram turnês pelo velho continente, como Fernando Sor (1778 - 1839), Dionísio Aguado (1784 - 1849), Mauro Giuliani (1781 - 1829), até chegar em Francisco Tárrega (1852 - 1909) como um dos responsáveis por criar numerosas transcrições de outros instrumentos para o violão, além de suas próprias composições, deixando uma pedagogia oral que mais tarde foi sistematizada pelo seu aluno Emilio Pujol (1886 - 1980).²⁰ Noad (1968, 1976) finaliza sua contextualização histórica exaltando a figura de Andres Segovia (1893 - 1987) – um dos responsáveis por elevar a categoria do violão moderno à instrumento de concerto, no século XX.

Noad (1968, 1976) escreve uma "Nota ao professor" explicando que os exercícios contidos no livro em dueto têm um propósito didático, onde uma única linha melódica fica a cargo do aluno enquanto a parte harmônica mais difícil fica com o professor ou aluno mais avançado.²¹

Como em um método tradicional de violão, Noad (1968, 1976) faz uma série de recomendações e expõe a técnica básica do instrumento, com fotografias de como segurar o violão, a mão direita e a esquerda. Em seguida, o autor faz a sua primeira recomendação técnica-interpretativa na obra espanhola *Malagueña*, ao descrever a forma e origem da peça:

NOTAS DE ESTUDO SOBRE MALAGUENA

Este estudo é baseado em uma forma de canto e dança de Málaga. Deve ser ritmicamente preciso e o andamento final deve ser bastante rápido.

Se você tiver um metrônomo, ajuste-o para 138 e o clique indicará o tempo de cada semínima. Convencionalmente, escreve-se $\sim = 138$.

No primeiro compasso, coloque o Mi e o Sol# com o segundo e o primeiro dedos da mão esquerda antes de começar a tocar. Dessa forma, não

¹⁹ Livro 1. Para maiores informações, consulte as **REFERÊNCIAS**.

²⁰ *Escuela Razonada de la Guitarra*. Para maiores informações, consulte as **REFERÊNCIAS**.

²¹ Essa recomendação sobre os duetos também pode ser encontrada na literatura de outros teóricos do violão como em Ferdinando Carulli (1770 - 1841) em seu método *Metodo completo per chitarra vol. III* e em Othon da Rocha Neves (1924 – 1991) na sua apostila não publicada "Teoria Aplicada ao violão". Para maiores informações, consulte as **REFERÊNCIAS**.

será necessário mover a mão esquerda nos dois primeiros compassos. No terceiro compasso, deixe o segundo dedo no Lá, para que ele esteja pronto para a primeira nota do quarto compasso (NOAD, 1968, 1976, p. 78, tradução nossa).²²

Estas recomendações são uma marca autoral na literatura de Frederick Noad. Para ser mais preciso, além da contextualização histórico-geográfica e formal da obra, Noad (1968, 1976) acrescenta recomendações pontuais de ordem técnica em determinados compassos na partitura, com sinais específicos (quadrados com as letras maiúsculas do alfabeto - A, B, C e assim por diante, ou numerais cardinais 1, 2, 3, e outros). O didata recomenda e demonstra na partitura o que se fazer em um compasso ou trechos específicos. Aqui vemos um exemplo em um estudo de Carulli com o toque em preparação: "A. Neste ponto, coloque o primeiro e o segundo dedos da mão esquerda. Com a mão direita, coloque *p*, *i*, *m* e *a*, preparando-se para o movimento do arpejo" (NOAD, 1968, 1976, p. 104, tradução nossa).²³

Figura 1. Trecho do estudo de Ferdinando Carulli (1770 – 1841) (NOAD, 1968, 1976, p. 105).



Fonte: acervo do autor.

Noad (1968, 1976) oferece ao aluno uma quantidade de exercícios que incluem posição da mão esquerda nas notas na escala do violão, ligados ascendentes e descendentes, arpejos e escalas. O autor chama a atenção para a importância da memorização de uma peça e oferece soluções de quando e como memorizar. Além do conhecimento progressivo das notas na escala do violão, como segunda, terceira posição e outras, Noad (1968, 1976) apresenta as indicações musicais e os sinais de expressão comuns a serem encontrados em obras musicais escritas em

²² "STUDY NOTES ON MALAGUENA

This study is based on a form of song and dance from Malaga. It should be accurate rhythmically, and the final tempo should be fairly brisk.

If you have a metronome, set it to 138 and the click will give you the time for each quarter note. Conventionally this is written $\sim = 138$.

In the first measure, place both the E and the G# with the second and first fingers of the left hand before starting to play. This way it will not be necessary to move the left hand at all for the first two measures. In the third measure leave the second finger on the A, so that it is ready for the first note of the fourth measure" (NOAD, 1968, 1976, p. 78).

²³ "A. At this point place both 1st and 2nd fingers of the left hand. With the right hand place *p*, *i*, *m*, and *a* in preparation for the arpeggio movement" (NOAD, 1968, 1976, p. 104).

partituras. Após os exercícios apresentados, o didata sugere peças musicais que se conectam com os conceitos teóricos apresentados no seu livro. A pedagogia de Noad (1968, 1976) parece seguir um padrão carcassiano²⁴ de exercícios, seguido de peças apresentadas ao estudante, com uma diferença importante de que, no primeiro, há comentários e sugestões de natureza técnica-interpretativa, o que o pedagogo denomina de "Notas de Estudo".²⁵

Na página 140, o teórico argumenta sobre o tema "Musicalidade". O autor afirma que mais importante que executar notas em um instrumento musical é fazer música (Noad, 1968, 1976) e que ela " [...] é um meio de expressão e comunicação e, por essa razão, tem sido frequentemente chamada de linguagem" (NOAD, 1968, 1976, p. 140, tradução nossa).²⁶ O autor chama a atenção para pistas que o violonista pode seguir a fim de melhorar sua musicalidade e, conseqüentemente, a interpretação musical em uma obra a ser estudada. Noad (1968, 1976) menciona a importância do **caráter** na obra e que geralmente existem sinais de expressão, como marcações de dinâmica e até mesmo indicações no título da peça, que podem contribuir para compreender esse caráter e auxiliar na musicalidade. Noad (1968, 1976) sugere que o aluno lance mão da variação de timbres que o violão possui, visto que o instrumento não tem uma grande extensão de dinâmica. O professor também propõe a audição como forma de apreciação musical de materiais fonográficos para a compreensão da linguagem musical e possibilidade de comparação de diferentes interpretações a partir de grandes artistas internacionais, do violão clássico e da música em geral. Sousa (2020) aponta sobre os desafios apresentados pelos *performers* na preparação de suas execuções instrumentais, colocando em evidência a compreensão do texto musical e da estrutura da obra como fatores importantes do processo:

Durante o processo de preparação para a performance de uma obra musical, o performer encontra diversos desafios a vencer. Desafios que vão desde a organização da prática e a definição de seus objetivos ao completo entendimento dos movimentos envolvidos na performance, a **compreensão do texto musical e comunicação de uma interpretação expressiva e coerente com seu pensamento musical**. No decorrer deste processo questões como a escolha de dedilhados, movimento das mãos e corpo, escolha de andamento, organização dos planos sonoros e dinâmicos, rubatos, alterações do tempo, **compreensão da estrutura da obra**, dentre outros aspectos refletem a capacidade do intérprete de compreender o texto musical, capacidade esta que se fundamenta em sua experiência musical (SOUSA, 2020, p. 21, grifo nosso).

²⁴ Matteo Carcassi, compositor e autor de métodos de violão do século XIX como o famoso Op. 59. Para maiores informações, consulte as **REFERÊNCIAS**.

²⁵ Exemplo: "STUDY NOTES FOR *ORLANDO SLEEPETH* by John Dowland (1563-1626)" (Noad, 1968, 1976, p. 137).

²⁶ "Music is a means of expression and communication, and for this reason has often been called a language" (NOAD, 1968, 1976, p. 140).

No restante de sua obra, Noad (1968, 1976) aborda exercícios, peças e demais conceitos fundamentais para o aprendizado do violão. O autor define e exemplifica: a pestana;²⁷ técnicas de produção de timbre (vibrato);²⁸ portamentos; *slide*;²⁹ formato e condição das unhas da mão direita; continuidade do som;³⁰ contrastes tímbricos (variação do ângulo da mão direita, dedos e unhas, movimentação da mão direita para perto do cavalete ou braço – *sul ponticello*, *sul diapason*);³¹ escalas (cromáticas, maiores, menores, tonalidades e armaduras de clave, escalas estendidas, de duas ou mais oitavas, de três cordas); melodia e arpejo (melodia dentro do arpejo);³² ornamentação (*trilo* ou *trinado*, *mordente*, *apogiatura*); recomendações interpretativas e definições dos termos nos movimentos de suítes barrocas (prelúdio, *allemande*, sarabanda, minueto, *bourrée*, *gigue*); música contrapontística (exercícios e peças a duas e três vozes); harmônicos (naturais, de oitava ou artificiais) e técnicas avançadas e efeitos (*tremolo*, *pizzicato* e tambor).

Frederick Noad parece ter inovado ao criar as notas de estudo em sua vasta literatura.³³ Além do *Solo Guitar Playing* (livro 1 e 2), o autor também conta com uma série de livros de caráter didático-pedagógico intitulados "*The Renaissance Guitar*", "*The Baroque Guitar*", "*The Classical Guitar*" e o "*The Romantic Guitar*", dividindo o repertório em nível gradual de dificuldades e apresentando ao leitor a evolução das obras violonísticas ao longo dos séculos na história da música. Com comentários para performance, as recomendações de Noad de caráter técnico-interpretativo e sua contextualização histórico-geográfica das peças musicais podem proporcionar ao estudante novas possibilidades que lhe auxiliem em seu aprendizado e desenvolvimento musical. No nosso entendimento, esses comentários para performance poderão servir como base para a criação de guias de performance, quando for de escolha do intérprete segui-los no processo de estudo e execução de uma obra violonística.

Para análise e elaboração de guias de performance das obras apresentadas nesta tese, serão utilizados os seguintes critérios, baseados no trabalho de **Frederick Noad: a) recomendações de caráter técnico e interpretativo nas partituras**, incluindo, quando possível, descrição da **forma e origem** da peça; **b) ênfase na mecânica e digitação** – preparação e posicionamento dos

²⁷ Noad (1968, 1976) recomenda utilizar o mínimo esforço/pressão necessário para a produção das notas.

²⁸ Apesar do autor não utilizar essa nomenclatura nos exemplos demonstrados no livro, entendemos como vibrato vertical e horizontal.

²⁹ Para Noad (1968, 1976), o *slide* cobre um grande número de intervalos. Em português chamamos de arraste.

³⁰ Legato.

³¹ *Sul diapason* = *Sul tasto*.

³² Toque com apoio na melodia e sem apoio no acompanhamento como recomendação pelo autor.

³³ Para maiores informações, consulte as **REFERÊNCIAS**.

dedos – com o objetivo de auxiliar o violonista na construção do *legato* violonístico e de evitar tensões e movimentos desnecessários que comprometam a interpretação musical; **c) ênfase na musicalidade e no caráter da obra**, considerando sinais de expressão, marcações de dinâmica e articulações presentes nas partituras, bem como títulos sugestivos das peças.

2.3.2 O método de violão de Christopher Parkening: a arte e a técnica do violão clássico (vol. 1 / vol. 2)³⁴

Christopher Parkening é considerado um dos maiores virtuosos do violão clássico. O músico nasceu nos Estados Unidos e foi aluno de Andrés Segovia (1893 - 1987). Ao longo de sua carreira, Parkening se apresentou em diversas salas de concerto ao redor do mundo, como solista, ao lado de importantes músicos e em programas de televisão. O violonista é detentor de uma relevante discografia, onde gravou seus discos pela *Angel Records* e *EMI Classics*, além de uma vasta literatura sobre o violão. Atualmente, o didata é professor Emérito da Cátedra de Música em Violão Clássico no Departamento da Universidade Pepperdine em Malibu, Califórnia (PARKENING, 1972, 1997, 1999, 2025).

O método de Parkening (1972, 1999) tem um conteúdo repleto de fotografias, mostrando as partes do violão, postura masculina e feminina³⁵ de como segurar o instrumento, mão direita com um ângulo de ataque frontal (segoviano), fotografia de Segovia, toque com apoio ³⁶ e sem apoio,³⁷ fundamentos de notação musical, estudos rítmicos e de leitura, duos de violão, posição da mão esquerda, com exercícios práticos para cada elemento técnico apresentado.

Ao longo do livro, Parkening (1972, 1999) recomenda ao aluno que tenha uma prática correta e constante no estudo do violão. O autor afirma que é necessário evitar erros para maximizar o aprendizado, sempre tocando em um andamento muito lento, com metrônomo e ir aumentando gradativamente. Em relação a passagens difíceis, o teórico defende a importância de tocar relaxado:

Pratique as passagens difíceis separadamente. * Não toque muito baixo. Pratique tocar com um som forte e uniforme, enquanto se esforça para sons completos e redondos. * Cultive, desde o início, uma técnica baseada no

³⁴ **THE CHRISTOPHER PARKENING GUITAR METHOD: THE ART AND TECHNIQUE OF THE CLASSICAL GUITAR** (todas as traduções são nossas).

³⁵ A postura masculina e feminina também é encontrada em métodos de violão brasileiros como no livro de Oswaldo Soares *"A Escola de Tárrega"* (1962) e na apostila não publicada de Othon da Rocha Neves – Teoria Aplicada ao violão (1990). Para maiores informações, consulte as **REFERÊNCIAS**.

³⁶ *Rest stroke*.

³⁷ *Free stroke*.

relaxamento. A tensão necessária para tocar deve ficar confinada às mãos, com o resto do corpo permanecendo relaxado (PARKENING, 1972, 1999, p. 20, tradução nossa).³⁸

Parkening (1972, 1999) passa a introduzir conceitos musicais e técnico-violonísticos no decorrer da sua obra. O teórico define o conceito de arpejo (*Arpeggio*), mencionando sua origem; a técnica de preparação (*Planting*); notas alteradas;³⁹ compassos compostos (6/8), tercinas e semicolcheias; anacruses, escala natural;⁴⁰ as unhas da mão direita e o passo a passo de como lixá-las corretamente; notas tocadas ao mesmo tempo; dedo guia; escala cromática; tabelas de tempo de andamento comuns e de marcação de dinâmica. Todos esses elementos são abordados sempre com exercícios, peças e fotografias para que o violonista possa colocar em prática os conceitos apresentados. Podemos notar a evidente influência musical, técnica e pedagógica do famoso violonista espanhol Andres Segovia (1893 - 1987) na literatura de Parkening. Observamos a citação e apresentação de fotografias de Segovia apresentadas no método do autor. Parkening (1972, 1999) menciona um importante acontecimento em sua carreira no prefácio de seu livro com a presença desse importante concertista:

Em 1964, foi anunciado que Segovia daria sua primeira *master class* nos Estados Unidos na Universidade da Califórnia em Berkeley. Minha fita de audição foi enviada para Segovia, que me concedeu uma bolsa de estudos. Os ensinamentos de Segovia foram inestimáveis para mim. O tempo que passei aprendendo com ele foi uma das maiores experiências da minha vida (PARKENING, 1972, 1999, p. 7, tradução nossa).⁴¹

Peças tocadas com três e quatro notas simultâneas, teoria musical básica, intervalos, escalas maiores, armaduras de clave, ciclo das quintas, escalas relativas menores, acordes e até transposição de tonalidades são resumidamente apresentadas no método de Parkening (1972, 1999). O livro parece ter uma abordagem bem ampla, não somente dos aspectos técnicos-digitais no violão, mas também da teoria da música.

³⁸ "Practice the difficult passages separately. * Do not play too softly. Practice playing with a strong, even sound while Striving for full, round tones. * Cultivate, from the beginning, a technique based upon relaxation. The tension required to play should be confined to the hands, with the rest of the body remaining relaxed" (PARKENING, 1972, 1999, p. 20).

³⁹ Sustenidos, bemóis e naturais.

⁴⁰ Notas da escala de Dó maior (sem sustenidos e bemóis).

⁴¹ "In 1964, it was announced that Segovia would give his first United States master class at the University of California at Berkeley. My audition tape Was sent to Segovia, who gave me a scholarship. Segovia's teaching was invaluable to me. The time I spent learning from him was one of the greatest experiences of my life" (PARKENING, 1972, 1999, p. 7).

Parkening (1972, 1999) finaliza o volume 1 de seu método com a apresentação da pestana e uma pequena coletânea de peças suplementares ⁴² com todos os conceitos já abordados no método. No apêndice, o teórico apresenta, além de outros elementos, "Uma breve história do violão clássico", citando importantes autores da pedagogia violonística ao longo dos séculos e seus principais compositores; "Como escolher um bom violão"; "O cuidado com o violão", e uma breve biografia sua, de Jack Marshall e de David Brandon.

Por ser um trabalho cujo conteúdo é mais aprofundado, no volume 2 de seu livro, *Parte 1 – técnica*, Parkening (1997) apresenta os seguintes conceitos: Dedos guia; vibrato; qualidade do som;⁴³ técnica de ligado; *notas de graça* (ornamentos); novos termos e sinais de repetição; harmônicos naturais; "*amortecimento*" (abafamento de notas);⁴⁴ reflexões filosófico-religiosas sobre o "sucesso" em oposição à "excelência"; leitura à primeira vista; "Dominando o braço do violão"; "Ansiedade na performance" (medo do palco); "Princípios da Digitação da Mão Esquerda" e "Precisão e Controle";⁴⁵ "Escalas Móveis";⁴⁶ "Técnica de Velocidade"; "Efeitos Especiais" (*pizzicato*, *Glissando/Slide/Portamento*, *Ponticello*, *Tambora*, *dolce/sul tasto*, *Rasgueado*, *Golpe*, *Tremolo*); "Harmônicos Artificiais"; "Dicas de afinação" e "Afinação da 6ª corda em Ré";⁴⁷ "Ornamentação";⁴⁸ "Técnicas de Pestana Avançadas";⁴⁹ "Estudos de intervalos" e "Regras a serem quebradas".

Parkening (1997) destaca no final da *Parte 1* de sua obra um conteúdo específico para a "Interpretação da Música". O autor assevera que a técnica desenvolvida pelo violonista tem um objetivo claro: a interpretação musical. Parkening (1997) afirma: "A técnica é o meio, e a interpretação é o fim. É dar vida a uma composição, criar sua própria declaração artística pessoal em uma peça musical" (PARKENING, 1997, p. 59, tradução nossa) ⁵⁰. O autor assinala que existem quatro elementos principais dos quais o violonista pode controlar para aplicar uma interpretação musical distinta, a saber: tom/altura, duração, volume e timbre. Em cada um deles,

⁴² P. 77 – 94.

⁴³ Timbre.

⁴⁴ O autor utiliza o termo "Dampening".

⁴⁵ Da mão esquerda.

⁴⁶ Escalas em diferentes regiões do braço, repetindo o mesmo padrão/desenho.

⁴⁷ Sobre a história de *scordaturas* tradicionais no violão, Souza e Wolff (2016) afirmam: "O conjunto das *scordaturas* tradicionais definiu-se através de práticas de composição, transcrição e performance a partir do século XVIII. No campo da composição, encontramos numerosos exemplos de peças cuja afinação da sexta corda do violão é na nota Ré, ou seja, um tom abaixo do padrão, nas obras de compositores como Fernando Sor, Agustín Barrios e Francisco Tárrega (SOUZA; WOLFF, 2016, p. 625).

⁴⁸ Trinado ou trilo, mordente e mordente invertido, *acciaccatura*, *appoggiatura*, Turn (*gruppetto*).

⁴⁹ Como base de pestana, por exemplo.

⁵⁰ "Technique is the means, and interpretation is the end. It is breathing life into a composition, making your own personal artistic statement in a piece of music" (PARKENING, 1997, p. 59).

Parkening (1997) dá exemplos de como variá-los a partir dos elementos técnicos já abordados na parte 1 do livro, por exemplo: na altura, temos o vibrato; na duração, o andamento, a articulação (*staccato*, *legato*), a fermata, o rubato; no volume, temos o contraste dinâmico (gradual e abrupto), acentos (*sforzando*), o equilíbrio das vozes no acorde ⁵¹ para destaque da melodia, por exemplo; e o timbre, como o *sul tasto*, ⁵² *sul ponticello*, ⁵³ ângulo de ataque da unha da mão direita na corda, efeitos especiais (harmônicos, *pizzicato*, *tambora* e *rasgueado*).

Na parte 2 de seu livro, Parkening (1997) apresenta o "Repertório" ⁵⁴ ao leitor, dividido entre períodos da história da música: renascimento (1500 – 1625), barroco (1625 – 1750), clássico (1750 – 1850) e romântico (1850 – 1910). Com o propósito de ensino, o teórico divide as peças musicais em níveis gerais de habilidade: **A** é mais fácil até **C**, mais difícil. Antes do conjunto de obras de cada período, Parkening (1997) escreve **recomendações interpretativas e técnicas** (em parágrafos separados) para cada uma das obras como uma forma de auxiliar o aluno/violonista na execução e na possibilidade de criação interpretativa da obra em questão:

Bach—Bourrée (p. 82)

Interpretação: Esta peça é um belo exemplo de contraponto a duas vozes. Literalmente, isso significa ponto contra ponto (linha contra linha). Em outras palavras, há duas vozes separadas e distintas se movendo ao longo de toda a peça. De fato, esta peça é apresentada como um dueto no Volume 1 deste método. É útil tocar cada linha (baixo e agudo) separadamente para ouvir como cada uma se move por si só. Em seguida, esteja atento ao movimento de cada voz ao tocá-las juntas, destacando o movimento interessante. A linha de agudos geralmente terá precedência, exceto em frases onde a linha de baixo é destacada, como nos compassos 4, 12, 16 e 20. Não deixe a linha de baixo ofuscar a melodia ao longo da peça. Apenas a destaque ocasionalmente para causar efeito.

Técnica: Todos os três mordentes começam na nota mais aguda. A única notação no original de Bach estava no comp. 15. No entanto, era tão comum executá-los em cadências (comp., 7 e 23) que eles estão incluídos aqui. Uma cadência é uma progressão de acordes no final de uma frase ou seção que dá a impressão de uma conclusão momentânea ou permanente [...] (PARKENING, 1997, p. 78, tradução nossa).⁵⁵

⁵¹ *Balance* ou planos sonoros.

⁵² Tocar próximo à escala do violão – som mais adocicado.

⁵³ Tocar próximo ao cavalete do violão – som mais metálico.

⁵⁴ Sobre a música moderna, Parkening (1997) adverte: "[...] não está incluída aqui devido a restrições de direitos autorais, mas há uma breve descrição dela, juntamente com uma lista de compositores notáveis e um repertório sugerido" (PARKENING, 1997, p. 64, tradução nossa).

⁵⁵ **“Bach—Bourrée** (p. 82). Interpretation: This piece is a fine example of two-voice counterpoint. Literally, this means point against point (line against line). In other words, there are two separate and distinct voices moving throughout the entire piece. In fact, this piece is presented as a duet in Volume One of this method. It is helpful to play each line (bass and treble) separately to hear how each moves by itself. Then be aware of the movement of each voice when playing them together, highlighting the interesting motion. The treble line will generally take precedence, except in phrases where the bass line is featured, such as mm. 4, 12, 16, and 20. Do not let the bass line overshadow the melody throughout the piece. Just bring it out occasionally for effect.

Frederick Noad e Christopher Parkening demonstram objetivos didáticos bem definidos a partir de suas bibliografias apresentadas. Notamos que na obra analisada de Noad se utilizam sinais para identificar mais rapidamente as recomendações de caráter técnico-interpretativo no decorrer dos compassos da partitura, como as iniciais maiúsculas A, B, C, D, e assim por diante. Em comparação com Noad, Parkening parece utilizar uma abordagem mais holística: apresenta conceitos técnico-violonísticos detalhados, numerosas fotografias e definições interpretativas e técnicas do violão. O método de Parkening tem numerosas fotografias de Segovia e citações desse violonista, provando a influência direta desse importante concertista nas concepções didático-pedagógicas de Parkening. Ambos os trabalhos não se destinam exclusivamente ao violonista com pretensões profissionais, mas também a amadores e alunos que não têm professores. Por fim, concluímos que ambos os métodos desenvolvem uma pedagogia semelhante no que se destina à criação de um guia de performance fundamentado em uma técnica violonística robusta, com contextualização histórica e formal das obras musicais apresentadas nos trabalhos dos autores. Pretendemos aplicar a ideia das recomendações de performance às obras de York, enfatizando o aspecto interdisciplinar destas.

Portanto, nesta tese, serão utilizados os seguintes aportes teóricos contidos na literatura de Christopher Parkening: **a) técnica violonística orientada pela interpretação musical:** recomendações interpretativas e técnicas integradas à análise, incluindo a forma da obra e orientações sobre como executar trechos específicos, assim como em Noad; **b) prática lenta e progressiva:** tocar lentamente e aumentar gradativamente o andamento para evitar erros e maximizar o aprendizado; **c) prática relaxada e segmentada:** tocar de forma relaxada e praticar passagens difíceis separadamente da peça; **d) abordagem holística:** apresentação de conceitos técnicos-violonísticos detalhados, trechos de partituras e definições interpretativas e técnicas do violão.

2.4 CRITÉRIOS DIDÁTICO-MUSICAIS PARA SELEÇÃO DAS OBRAS DE ANDREW YORK E CRITÉRIOS QUE NORTEARÃO A ANÁLISE E A CRIAÇÃO DOS GUIAS DE PERFORMANCE

Technique: All three mordents begin on the upper note. The only one notated in Bach's original was at m. 15. However, it was so often customary to perform them at cadences (mm, 7 and 23) that they are included here. A cadence is a chord progression at the end of a phrase or section that gives the impression of momentary or permanent conclusion (PARKENING, 1997, p. 78)".

Andrew York possui um vasto repertório majoritariamente para violão solo. Os discos gravados do compositor são numerosos e datam desde 1986. Os critérios didático-musicais para a seleção das obras com o objetivo de análise e criação dos guias de performance serão os seguintes: **1) períodos composicionais distintos:** obras datadas de 1986, 1989, 1994, 2004, 2006, 2009 e 2011 escolhidas para mapear de forma abrangente o estilo composicional de York ao longo das décadas e identificar padrões recorrentes na estrutura das peças; **2) scordatura:** obras com a 6ª corda em D, afinação tradicional, 3ª corda em F# e uso de capo na 2ª casa, bem como combinações como 1ª e 6ª cordas em D e 3ª cordas em F# foram selecionadas por sua influência direta no timbre, na ressonância de cordas soltas e na facilitação de texturas harpísticas em *campanellas*; **3) títulos de caráter sugestivo:** como *Muir Woods*, *Reflections* e *Watercolor* (e outros) que evocam intenções programáticas e imagens sonoras, exigindo decisões interpretativas específicas. As técnicas mais recorrentes nas obras selecionadas são: harmônicos naturais e artificiais; textura em *campanellas*; arrastes (portamentos); ligados simples e duplos (ascendentes e descendentes); ornamentos diversos; arpejos de mão direita e escalas. A seguir apresenta-se o Quadro 1, com o nome das obras e a correspondência entre cada peça e os critérios adotados:

Quadro 1 – Critérios didático-musicais para a escolha das obras de Andrew York

Obra	Ano (período)	Scordatura/afinação	Páginas	Títulos sugestivos/notas do compositor ⁵⁶
Muir Woods	1986	Scordatura: 6ª em D	5	Obra com harmonia influenciada pelo jazz; introspectiva; gravada no disco <i>Perfect Sky</i>
Reflections	1986-1989	Afinação tradicional (sem scordatura)	3	Do 3º disco solo <i>Into Dark</i> ; melódica e moderadamente difícil

⁵⁶ Informações obtidas em: <https://andrewyork.net/sheetmusicdownloads.html>. Acesso em: 18 de março de 2026. Todas as traduções são nossas.

Watercolor	1994	Afinação tradicional (sem <i>scordatura</i>)	2	Faz parte da coleção <i>Eight Dreamscapes</i> , presente no disco <i>Dénouement</i> de 1994. A obra é uma alternativa inovadora em relação ao repertório intermediário padrão
Joyn	2004-2011	<i>Scordatura</i> : 3ª em F#; capo na II casa (afinação do alaúde)	16 (suite completa)	Movimentos da suite <i>Glimmerings</i> ; influências vão da música renascentista a Lenny Breau
Woven World	2006	Afinação tradicional (sem <i>scordatura</i>)	20 (suite completa)	Último movimento da suite <i>Woven Harmony</i> ; inspirada em tecelagem
Centerpeace	2009	<i>Scordatura</i> : 1ª em D; 3ª em F#; 6ª em D	10	Versão solo da gravação com Andy Summers; do álbum <i>Yamour</i> ; obra introspectiva e hipnótica
Yamour	2011	<i>Scordatura</i> : 1ª em D; 3ª em F#; 6ª em D	10	Faixa-título do CD/LP duplo <i>Yamour</i> ; peça orientada ao <i>groove</i> que emula o som de uma banda em um violão; influências de jazz e do Brasil; escrita para Andrea Vettoretti

Fonte: elaborada pelo autor (2026).

Como mencionado anteriormente, os aportes teóricos de Abel Carlevaro, Henrique Pinto, Frederick Noad e Christopher Parkening serão mobilizados para orientar a análise das obras de Andrew York e a construção dos guias de performance apresentadas nesta tese. A seguir, apresentamos uma tabela (Quadro 2) com os critérios adotados para essa análise.

Quadro 2 – Critérios que nortearão a análise e a criação dos guias de performance das obras de Andrew York

Autor	Critérios (itens)	Descrição sucinta
Abel Carlevaro	a) Concentração mental e controle dos movimentos; b) atuação diferenciada do polegar e do anelar; c) prática lenta de trechos; d) resolução isolada de problemas técnicos	Foco cognitivo e regulação motora; polegar para graves e anelar para melodia; execução em andamento reduzido para precisão; solucionar tecnicamente antes da construção interpretativa
Henrique Pinto	a) grau de afetividade; b) indissociação entre técnica e interpretação; c) análise de elementos musicais, fraseológicos e técnicos	Considerar carga afetiva na escolha das obras e o prazer estético; técnica como meio inseparável da expressão; estudo de frase, forma, dinâmica e recursos técnicos
Frederick Noad	a) recomendações de caráter técnico-interpretativo nas partituras; b) ênfase na mecânica e digitação; c) ênfase na musicalidade e no caráter da obra	Inserção de indicações práticas e notas sobre forma/origem da obra; preparação e posicionamento dos dedos para o <i>legato</i> violonístico e prevenção de tensões; atenção a sinais de expressão, dinâmicas, articulações e títulos sugestivos
Christopher Parkening	a) técnica orientada pela interpretação; b) prática lenta e progressiva; c) prática relaxada e segmentada; d) abordagem holística	Integração técnica-interpretativa; tocar lentamente e aumentar o andamento gradualmente; praticar de forma relaxada e isolar passagens difíceis; combinar conceitos técnicos, exemplos notacionais e definições interpretativas

Fonte: elaborada pelo autor (2026).

3 CAPÍTULO II – AS OBRAS VIOLONÍSTICAS DE ANDREW YORK: DESCRIÇÃO, ANÁLISE E A CRIAÇÃO DE GUIAS DE PERFORMANCE

3.1 UMA BREVE BIOGRAFIA DE ANDREW YORK E POSSÍVEIS INFLUÊNCIAS MUSICAIS: UM COMPOSITOR-VIOLONISTA HÍBRIDO?

Andrew York (1958-) é um compositor e violonista norte-americano. Nascido em uma família de músicos *folks* e com uma paixão por ouvir música clássica, York, ainda criança, começou a tocar violão (PERLAK, 2008).⁵⁷ Suas experiências musicais datam desde muito cedo: "No ensino médio ele tocou em bandas de *rock*, *fusion* e grupos de *bebop*" (Perlak, 2008, p. 3). York estudou guitarra *jazz* e depois adquiriu o título de mestre em performance pela Universidade do Sul da Califórnia onde estudou violão com Pepe Romero⁵⁸ (PERLAK, 2008). Como violonista, integrou o Quarteto de Violões de Los Angeles.⁵⁹ Sua produção composicional alcançou reconhecimento internacional, culminando na premiação com o Grammy⁶⁰ e ficou mundialmente reconhecido por duas de suas composições para violão solo *Sunburst* e *Lullaby*⁶¹ estreadas pelo violonista britânico John Williams⁶² (PERLAK, 2008). Prolífico compositor, York gravou vários discos⁶⁴ ao longo de sua carreira e escreveu várias obras musicais⁶⁵ para violão solo, outras formações instrumentais, duos, trios e música de câmara.

As composições de York são permeadas por formas da música clássica e a tradicional-popular americana. Perlak (2008) chama a atenção para o hibridismo nas peças do compositor e afirma que "[...] suas experiências formativas no instrumento se concentraram fortemente em tocar **estilos populares e tradicionais americanos** — a música do "vernáculo violonístico

⁵⁷ Kim Perlak é violonista, pesquisadora e professora de violão na Berklee College of Music em Boston - Massachusetts (EUA). Mais informações em seu *website* oficial: <https://www.kimperlak.com/bio>.

⁵⁸ Violonista clássico e flamenco. Nascido na Espanha e internacionalmente conhecido.

⁵⁹ *Los Angeles Guitar Quartet* (tradução nossa).

⁶⁰ O *Grammy Awards* é uma cerimônia de premiação anual da Academia de Gravação dos Estados Unidos, para reconhecer a excelência na indústria da música.

⁶¹ "*Sunburst*", agora incluindo a Introdução que escrevi para Christopher Parkening. Uma das minhas peças mais populares, gravada por John Williams, Christopher Parkening, Jason Vieaux e uma série de outros músicos. 8 páginas" (York, [s.d.], tradução nossa). Disponível em: <https://www.andrewyork.net/SheetMusicDownloads.html>. Acesso em: 06/07/2023.

⁶² Violonista australiano radicado na Inglaterra, internacionalmente conhecido. Ver **REFERÊNCIAS**.

⁶³ Gravação da CBS em 1989 – *Music of the Americas*.

⁶⁴ Consulta na plataforma de *streaming* Spotify em 21/06/2023. Discos: *Denouement* (1994), *Into Dark* (1998), *Perfect Sky* (2000), *Hauser Sessions* (2009), *Centerpiece* (2010), *Yamour* (2012) e *Home* (2018).

⁶⁵ Consulta realizada no *website* oficial do compositor. Disponível em: <https://www.andrewyork.net/SheetMusicDownloads.html>. Acesso em: 21/06/2023.

americano" junto com a **música clássica europeia**" (PERLAK, 2008, p 1-2, grifo nosso).⁶⁶ Perlak (2008) enumera que a "voz americana" de Andrew York mescla os seguintes estilos e gêneros musicais:

[...] *jazz bebop*, *bluegrass flat picking*, técnicas de cordas de aço, *licks* de guitarra *shred*, *reggae*, harmonias *folk* triádicas e formas de música com métricas ímpares, formas clássicas, contraponto renascentista e técnicas de alaúde. Seu estilo musical pessoalmente honesto e inclusivo o tornou um dos violonistas-compositores mais bem sucedidos de sua geração (PERLAK, 2008, p. 2).⁶⁷

Perlak (2008) aponta que a música de York apresenta raízes folclóricas, do *jazz*, do *rock* e do *fingerstyle*.⁶⁸ A autora acrescenta a influência de composições de um famoso violonista *fingerstyle* norte-americano presente na seção C da obra *Sunburst* de York: "Violonistas americanos de *fingerstyle* reconhecerão a influência de **Michael Hedges** na percussão de mão esquerda implícita nesta seção" (Perlak, 2008, p. 130, grifo nosso, tradução nossa).⁶⁹

A partir das influências evidentes mencionadas acima em suas obras musicais, York pode ser considerado um compositor-violonista com características híbridas que permeiam a música clássica e popular. Essa hibridização manifesta-se também em aspectos interdisciplinares, como nos títulos de suas composições, que evocam imagens mentais e dialogam com propostas de uma didática violonística voltada à performance. Esses aspectos constituem pressupostos importantes para a elaboração dos guias de performance desenvolvidas nesta pesquisa e que demonstraremos a partir de agora com a análise das obras de York previamente selecionadas no "2.4 Critérios didáticos para seleção das obras de Andrew York" do Capítulo I desta tese.

⁶⁶ "[...] their formative experiences on the instrument focused heavily on playing American popular and traditional styles—the music of the “American guitar vernacular” along with European classical music” (PERLAK, 2008, p.1-2 – tradução nossa).

⁶⁷ “[...] bebop jazz, bluegrass flat picking, steel string techniques, shred guitar licks, reggae, triadic folk harmonies and song forms with odd meters, classical forms, Renaissance counterpoint and lute techniques” (PERLAK, 2008, p. 2 – tradução nossa).

⁶⁸ “Fingerstyle é um termo amplo que denota tocar violão com os dedos da mão direita (em oposição a uma palheta)” (LUTTON, 2019, p. 8, tradução nossa). Usualmente, no estilo *fingerstyle*, se toca o instrumento violão com cordas de aço, fazendo percussão ao mesmo tempo.

⁶⁹ “American finger-style players will recognize the influence of Michael Hedges in the left-hand percussion implied in this section”.

3.2 OBRA DE 1986 COM A 6ª CORDA EM RÉ: *MUIR WOODS*

Muir Woods foi gravada no disco *Perfect Sky* e publicada pela *Seven Centers Publishing* em 1986. Esse disco é um dos primeiros trabalhos fonográficos do compositor.⁷⁰ Segundo York, a obra é:

Um dos primeiros trabalhos com uma harmonia influenciada pelo *jazz*, mas muito melancólica e introspectiva. Uma das minhas favoritas. Gravada em 1986 no meu CD 'Perfect Sky', possui um cativante apelo lídio. 5 páginas (YORK, s. d. tradução nossa)⁷¹

Muir Woods é também um parque de preservação ambiental com árvores sequoias gigantes e centenárias localizado no Estado da Califórnia, nos Estados Unidos.⁷² A capa do álbum de partituras no site do compositor tem uma arte gráfica que alude explicitamente ao parque. Concluimos que York compõe suas obras fazendo referências imagéticas a paisagens naturais, experiências oníricas e artes visuais, como os próprios títulos de suas composições também sugerem.

Levando em consideração as informações apresentadas anteriormente, a partir deste ponto, faremos a análise concomitante à construção do guia de performance da de *Muir Woods*.

No c.1, início da seção A, a obra inicia com um acorde triádico em Ré Maior e logo em seguida com uma *campanella* nas notas dó#, ré, mi e fá#. Aqui o compositor escreveu a digitação da ME. Devemos ter atenção na pequena abertura desta mão ao pisar os dedos nas notas dó# e ré deste compasso. Recomendamos projetar o antebraço mais à frente para que o violonista pressione as notas neste compasso com as pontas do dedo e consiga ter um bom ângulo de abertura (abdução) (Figura 2).

Figura 2. Pequena abertura de ME nas notas dó# e ré no c. 1.



Fonte: acervo do autor.

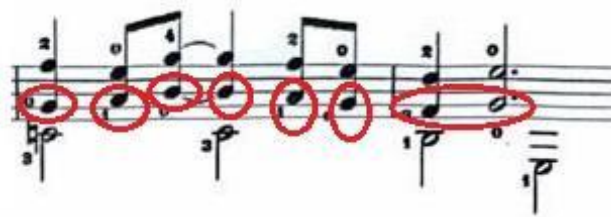
⁷⁰ Informações obtidas em: <https://andrewyork.net/sheetmusicdownloads.html>. Acesso em: 24/04/2026.

⁷¹ "An early work with jazz influenced harmony, but very moody and introspective. One of my favorites. Recorded in 1986 on my CD 'Perfect Sky', it has a compelling lydian call to it. 5 pages" (YORK, s. d., tradução nossa). Disponível em: <https://andrewyork.net/sheetmusicdownloads.html>. Acesso em 24/04/2026.

⁷² Mais informações em: <https://www.nps.gov/muwo/index.htm>. Acesso em 24/04/2026.

Nos c. 3 e 4, as notas intermediárias fazem um contracanto com as notas da melodia principal mais aguda, formando intervalos de sextas paralelas, na maioria das vezes. Ao atacar as notas, sugere-se que o violonista faça um controle fino de pressão digital da MD, tomando cuidado para que as notas intermediárias não se sobreponham em volume à melodia principal. Nesta textura homofônica, recomendamos que o violonista toque separado as notas intermediárias para que tome consciência da melodia secundária desta voz (Figura 3).

Figura 3. Notas intermediárias nos c. 3 e 4.



Fonte: acervo do autor.

Nos c. 5 e 6, temos uma sequência de um acorde que se repete quatro vezes: um Dó sustenido menor com sétima menor, nona e décima primeira. Encontramos uma textura arpejada e a indicação *l. v.*,⁷³ para que as notas soem juntas ao longo dos compassos. Recomendamos uma diminuição gradativa de dinâmica, do primeiro até o quarto acorde. Também o violonista pode acentuar a expressividade da seção posicionando aos poucos a MD em direção à boca do violão, saindo de um timbre mais brilhante para mais escuro, tímido. Sonoramente, este trecho parece nos dar uma sensação de introspecção e pacificidade, o que dialoga com a paisagem do parque natural titulado na obra (Figura 4).

Figura 4. Acorde de Dó sustenido menor com sétima menor, nona e décima primeira nos c. 5 e c. 6.



Fonte: acervo do autor.

Na repetição da seção A, no c. 7, recomendamos manter o timbre escuro com a MD entre a boca e a escala do violão para aumentar o potencial expressivo do tema. O compositor assinala um aumento de dinâmica e posterior diminuição nos c. 8 e 9. É importante treinar lentamente o

⁷³ Do italiano *lascia vibrar*: deixe vibrar.

movimento de troca do dedo 2 para o 1 (ME) na nota *dó#*. Dessa forma, o violonista manterá o *legato* da estrutura e melhorará a ressonância das notas que devem soar ao mesmo tempo (Figura 5).

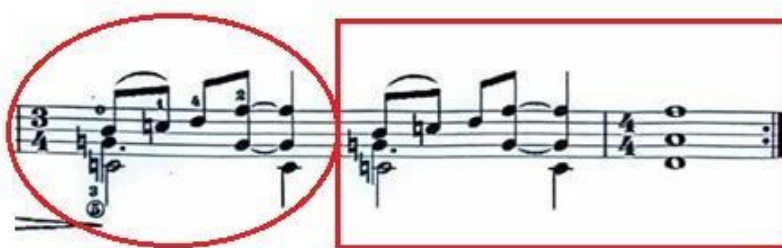
Figura 5. Movimento lento de troca do dedo 2 para o 1 na ME. Nota *dó#*.



Fonte: acervo do autor.

No c. 9, o compositor finaliza a seção A com um acorde que desperta uma sensação de surpresa ao ouvinte: um *Dó Maior* com a quarta aumentada. Como assinalado pelo próprio compositor no início de nossa análise da obra, a peça "[...] possui um cativante apelo lídio" (YORK, s. d.). Podemos fazer um paralelo entre a mudança de tempo no parque florestal, ou de estação do ano, com a surpresa provocada pela mudança da harmonia evidenciada pelo acorde em questão. Constatamos a mesma figuração e notas no c. 10 e sugerimos, então, a diminuição sutil de dinâmica e um timbre mais delicado no último acorde de *Ré Maior* no c. 11. Para isso, o violonista deverá posicionar a sua MD próximo à 19ª casa do violão (Figura 6).

Figura 6. Círculo: acorde de *Dó Maior* com quarta aumentada. Retângulo = diminuição sutil de dinâmica com timbre mais delicado.



Fonte: acervo do autor.

Na seção B, a partir do c. 12, a mesma sonoridade no modo lídio aparece com o acorde *Lá Maior* com a quarta aumentada (*ré#*). A mudança de acordes parece provocar uma mudança de cenário ou de tempo (manhã, tarde, noite, calor ou frio) na paisagem do parque florestal. No c. 1, o compositor escreve como sinal de expressividade ou caráter intencional a palavra *thoughtfully*, o que significa "pensativamente". Isso nos leva a concluir que a música pode traduzir reflexões de natureza estética, quando o visitante se depara com paisagem do local. No

c. 14 é de extrema importância que o violonista projete um pouco mais o antebraço para frente, para que consiga fazer uma abertura (movimento de abdução) com os dedos 1 e 3 da ME nas notas sol# e dó# (2ª e 5ª cordas, respectivamente), mantendo as notas presas para favorecer o *legato* da estrutura (Figura 7).

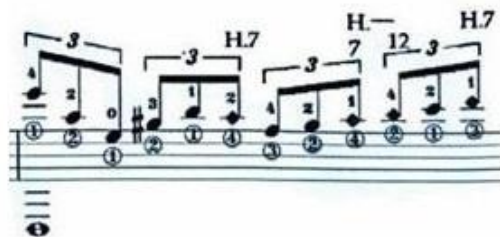
Figura 7. Movimento de abdução na ME – c. 14.



Fonte: acervo do autor.

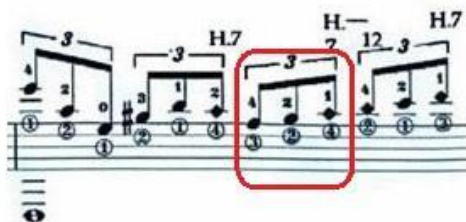
No final do c. 16, temos um arpejo que vai preparar para a próxima seção da obra: a seção C. Esta seção passará para uma sonoridade de Ré Maior lídio, onde o quarto grau é aumentado, nota sol#. Mais uma vez, York muda a percepção do ouvinte ao sair de Lá Maior lídio para Ré Maior lídio. A partir do c. 17 (seção C1), a combinação entre tercinas, harmônicos e efeito de *campanella* produz uma sonoridade etérea que pode ser associada a uma atmosfera onírica. Recomendamos que o violonista isole este trecho da partitura e o estude separado da música (Figura 8). Recomenda-se um incremento gradual da velocidade do metrônomo, condicionado à consolidação técnica da passagem. O violonista precisa ter cautela ao tocar os harmônicos. Para deixar que o efeito de *campanella* seja pronunciado na seção, é necessário controlar a pressão individual do toque dos dedos da MD para que não haja ataques muito fortes em notas não harmônicos. Assim, essas notas não abafarão os harmônicos que possuem uma ressonância mais delicada. Outro cuidado especial é em relação à ME. Esta mão deverá estar mais relaxada para evitar entraves técnicos. Haverá abertura (abdução) na ME e, por isso, o estudo lento se faz necessário. Para garantir o *legato* da estrutura, o violonista precisa manter as notas *fa#* e *sol#* presas (terceiro tempo do c. 18 e 19) ao tocar a nota *lá* em harmônico na sétima casa, quarta corda. Uma outra dica é estudar essa microestrutura separadamente, dentro do trecho já isolado (Figura 9). No c. 21, a rítmica se altera de tercinas para dois grupos de quatro semicolcheias. O violonista precisa ficar atento para não tocar toda seção com a figuração em tercinas para evitar subverter a ideia original do compositor.

Figura 8. Sequência de notas em tercinas. Parte do trecho isolado.



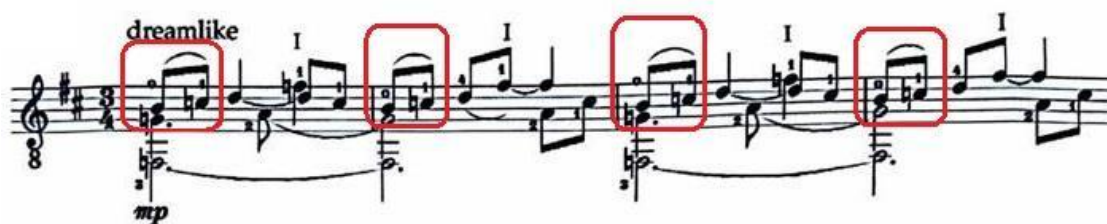
Fonte: acervo do autor.

Figura 9. Microestrutura isolada em retângulo vermelho: notas presas e ME em abdução.



Fonte: acervo do autor.

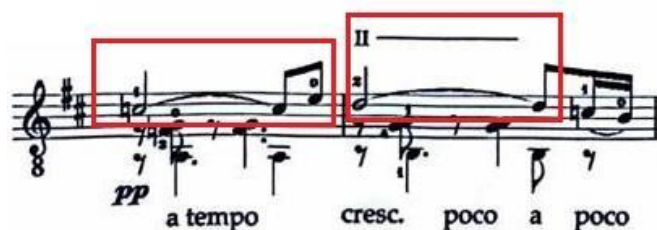
A partir do c. 22, seção D, York utiliza outros acordes Maiores com a quarta aumentada, evidenciando mais uma vez uma sonoridade com apelo lídio. A partir deste compasso, o compositor escreve o sinal de expressão *dreamlike*, ou seja, "como um sonho". Podemos tratar esta obra como uma trilha sonora que evoca os aspectos paisagísticos do parque e as sensações que os cenários naturais podem provocar nos visitantes. O termo *dreamlike* é utilizado exatamente para traduzir estas sensações, assim como a sonoridade dos acordes que utilizam o modo lídio e a textura da obra com os acordes arpejados em *campanella*. Com o termo *dreamlike*, York valoriza também os aspectos extra sonoros na partitura. Nos c. 22 a 29, ao realizar o ligado de ME (notas *si* e *dó* natural), o violonista precisa tomar cuidado em não acentuar ou atacar forte as outras notas que compõem os acordes para não prejudicar o volume da nota que foi ligada pela ME, diminuindo a ressonância de toda a estrutura e cortando o som da melodia (Figura 10). Orientamos que o violonista posicione a MD na direção da boca do violão para obtenção de um timbre mais aveludado nos c. 22, 23, 26 e 27. Já nos c. 24, 25, 28 e 29, recomendamos a alternância para um timbre mais brilhante, posicionando a MD entre a roseta e o cavalete.

Figura 10. Notas ligadas *si* e *dó* natural.

Fonte: acervo do autor.

Na seção E, a partir do c. 30 até o c. 45, constatamos notas longas (mínimas) na voz principal, mais aguda, geralmente com ligaduras de prolongação. Essas notas longas melódicas devem ser acentuadas pela MD para que soem o máximo de tempo sem decaírem muito ao longo dos compassos. Assim, é evitado a interrupção frasal e preservado o *legato* da estrutura (Figura 11). Nos c. 30 ao 32 e 34 ao 36, notamos notas intermediárias que formam intervalos de segunda Maior. Essas notas devem ser tocadas ao mesmo tempo, tomando cuidado com as pausas de semicolcheia para o ritmo característico da frase. Para executar as pausas, o violonista deverá abafar o som com os dedos da MD como se fosse uma articulação em *staccato*, repousando rapidamente os dedos na corda para cortar o som. Ao longo da seção E, York sinaliza sinais de expressão e de dinâmica. É necessário que o violonista experimente os diferentes níveis de dinâmica no trecho, tomando cuidado para não acentuar muito as notas em trechos de aumento de dinâmica. Quanto mais controlado o toque, mais expressiva, limpa e musical a interpretação soará.

Figura 11. Notas longas, mínimas com ligaduras de prolongamento na melodia principal.

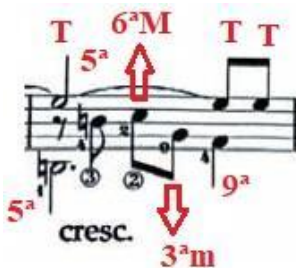


Fonte: acervo do autor.

A partir do c. 42 até o 45, notamos uma mudança na sonoridade e harmonia empregada por York: Fá Maior com quarta aumentada e sétima Maior (Fá lídio – c. 42); Sol menor com nona e baixo em lá (c. 43); Mi menor com baixo em si com sexta Maior e nona (c. 44) e Dó Maior com sétima menor, nona e décima primeira (c. 45). Esses acordes mudam a sensação do ouvinte por conta dos intervalos que deles decorrem. Eis alguns exemplos: no c. 42, o acorde de Fá Maior com quarta aumentada possui uma figuração em arpejo formando uma *campanella*

entre as notas *lá, si, sol, lá*. Esses intervalos formam entre si uma distância de segunda Maior, o que de acordo com a teoria musical tradicional são classificados como dissonantes. Sonoramente a dissonância cria tensão, como se algo estranho, instável estivesse acontecendo. No c. 43, observamos o mesmo intervalo, agora de segunda menor, com uma distância de um semitom entre *sib, lá, sib*, criando ainda mais tensão. No c. 44, notamos o ápice da tensão, com uma sonoridade sombria, no acorde de Mi menor com baixo em si com sexta Maior e nona. As notas *si* e *dó#* em *campanella* formam uma segunda Maior; *dó#* e *sol* (região aguda para grave) formam um intervalo de quarta aumentada com três tons (o trítono do intervalo de quinta diminuta) e o *sol* e *fá#* formam mais um intervalo de segunda menor (Figura 12). York sinaliza no início a nomenclatura *mp* (*mezzo piano*) e depois *cresc.* para indicar um aumento gradual de dinâmica. Aqui o violonista deve fazê-lo com um controle fino para não saltar de uma baixa intensidade para uma alta intensidade de maneira abrupta. O violonista deve levar em consideração o aumento de tensão provocado por cada acorde arpejado em cada compasso e ter a consciência de que são quatro compassos para aplicar essa dinâmica, diminuindo-a, de maneira sutil, no final do c. 45 para entrada da nova seção.

Figura 12. Notas que compõe o acorde de Mi menor com baixo em si com sexta Maior e nona.



Fonte: acervo do autor.

No c. 46, York traz um repouso ou relaxamento, apaziguando a atmosfera tensa dos compassos anteriores, com a sequência do acorde em textura arpejada já observado no início da obra: *Dó* sustenido menor com sétima menor, nona e décima primeira. Nos c. 42 ao 44, com ascensão dos acordes dissonantes que provocaram tensão, podemos imaginar uma paisagem onde o parque *Muir Woods* sofreu alguma forte tempestade abalando o espírito mais pacífico da localidade. Ou até mesmo um visitante que por um momento se assustou com a grandeza das sequóias gigantes. Essas interpretações imagéticas de natureza subjetiva podem ser feitas quando tratamos de uma obra musical altamente descritiva e que dialoga com elementos extramusicais. A recorrência de referências imagéticas em títulos como *Muir Woods* sugere que a construção

poética da obra ultrapassa sua dimensão estritamente musical, estabelecendo um diálogo constante com experiências visuais e paisagísticas, reforçando a relação entre música e imagem.

York retoma o tema da obra, seção A, no c. 48 e repete todas as seções até a finalização da peça no c. 105. Nesta repetição, recomendamos que o violonista siga as orientações da construção do guia de performance já escritas até aqui.

Na análise e construção do guia da performance de *Muir Woods*, utilizamos os critérios de **Abel Carlevaro** de **concentração mental**, **controle de movimentos**, **resolução de problemas isolados da partitura** e **prática lenta de trechos para evitar entraves técnicos** na execução da obra. O critério que corresponde como **grau de afetividade** proposto por **Henrique Pinto** foi fundamental para a seleção desta obra pelo autor desta tese. Os critérios de **Henrique Pinto** de **indissociação entre técnica e interpretação** e a **descrição dos elementos musicais** (acordes com extensões, intervalos de segunda), **fraseológicos** (aumento gradual de dinâmica) e **técnicos** (abdução de ME) nortearam a análise da obra e contribuíram para a construção do guia da performance. Critérios como **ênfase na musicalidade** (*legato* da frase, uso gradativo e controlado de dinâmica) e no **caráter da obra** (*thoughtfully* – pensativamente, *dreamlike* – como um sonho) assim como **recomendações de caráter técnico-interpretativo** proposto por **Frederick Noad** também foram utilizados. Por fim, os critérios de **Christopher Parkening** que incluem **prática lenta, progressiva, relaxada e segmentada** (trechos com complexidade técnica – arpejos com harmônicos e tercinas) e **abordagem holística** (diálogo entre música e imagens, caráter da obra, elementos extra sonoros como paisagens e climas diversos) foram amplamente utilizados.

3.3 OBRA DE 1986/1989 EM AFINAÇÃO TRADICIONAL: *REFLECTIONS*

A obra *Reflections*, publicada pela *Seven Centers Publishing*, é descrita por York (s.d.) como proveniente de sua terceira gravação solo, *Into Dark*. Composta em 1989, *Reflections* é caracterizada como uma peça melódica de dificuldade moderada, com uma extensão de três páginas (YORK, s. d.).⁷⁴⁷⁵⁷⁶

⁷⁴ Informação disponível no próprio website do compositor: <https://www.andrewyork.net/SheetMusicDownloads.html>. Acesso em: 20/03/2025.

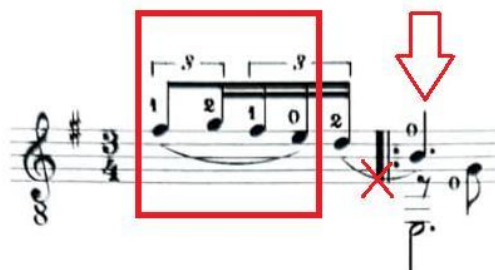
⁷⁵ *Into Dark* refere-se a um disco gravado por Andrew York em 1997. Não encontramos na listagem das músicas a obra *Reflections*, mas sim no disco *Perfect Sky* de 1986.

⁷⁶ "From my 3rd solo recording "Into Dark". Written in 1989, "Reflections" is a melodic and moderately difficult work. 3 pages" (YORK, s. d., tradução nossa).

A obra é constituída por duas partes ou seções temáticas que designamos como A e B. Embora não haja uma indicação explícita de andamento na partitura, é possível deduzir o andamento ao analisar a gravação original realizada pelo próprio compositor.⁷⁷⁷⁸

Na seção A, a obra é iniciada com um motivo melódico ornamentado que chega na nota principal *si*. Parkening (1997) define ornamentação como "A música antiga antes de 1750 (Renascença e Barroco) era frequentemente decorada com embelezamentos chamados ornamentos" (PARKENING, 1997, p. 54).⁷⁹ Noad (1976) escreve que "É bastante comum encontrar música decorada com certos floreios, que levam o nome geral de 'ornamentação'" (NOAD, 1976, p. 173).⁸⁰ Este conjunto de notas ornamentadas se encontra fora do tempo forte da música (primeiro tempo do compasso) e, por isso, é chamado de *anacruse*. Nesta ornamentação melódica, sugerimos que o ligado seja realizado somente até a nota *mi*. Já o ligado de *ré* para *si* deverá ser evitado, uma vez que o tempo forte é em *si*, e um ligado descendente (como colocado na partitura) terminando nesta nota faria com que ela diminuísse sua intensidade consideravelmente, favorecendo um som fraco (ver Figura 13).⁸¹

Figura 13. Retângulo vermelho = executar o ligado escrito. X vermelho = sem ligado, tocar a nota *ré* e *si*.



Fonte: acervo do autor.

A voz mais aguda, diferente da voz intermediária e dos baixos, se encontra com a haste das figuras voltadas para cima. Como sugestão, iremos isolar estas notas (mais agudas) tocando-

⁷⁷ Gravação disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=p5b9is4IpS4>. Acesso em: 20/03/2025.

⁷⁸ Na gravação, a obra está meio tom acima da escrita na partitura original o que nos leva a concluir que York utilizou o *capotraste* para aumentar meio tom. *Capotraste* é um dispositivo utilizado para prender as cordas do violão quando se quer mudar sua afinação.

⁷⁹ "Early music before 1750 (Renaissance and Baroque) was often decorated with embellishment called ornaments" (PARKENING, 1997, p. 54 – tradução nossa).

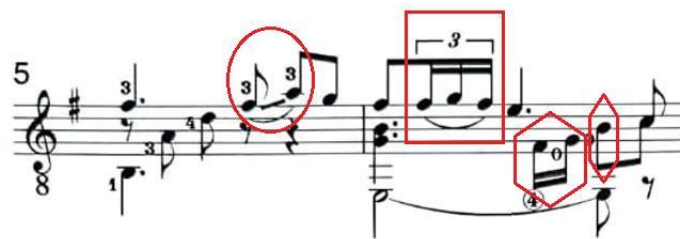
⁸⁰ "It is quite common to find music decorated with certain flourishes, which bear the general name of 'ornamentation'" (NOAD, 1976, p. 173).

⁸¹ Recomendamos que o intérprete toque os trechos demonstrados para melhor compreensão da obra.

escala do violão, mostrando claramente a existência de duas vozes distintas na textura da obra (Figura 16). Segundo Bragagnolo (2019), a sonoridade é:

[...] um dos elementos mais relevantes na performance musical, tanto na busca pela expressão musical, como também no que se refere à identidade do performer. Ou seja, o **timbre** extraído do instrumento pode vir a caracterizar a personalidade musical de quem toca (BRAGAGNOLO, 2019, p. 33 – grifo nosso).

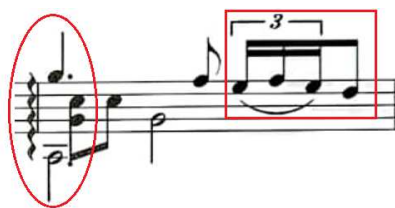
Figura 16. Círculo = arraste. Retângulo = motivo melódico. Hexágono = notas intermediárias (timbre doce/escuro).



Fonte: acervo do autor.

No c. 11, observamos uma indicação do editor para realizarmos o acorde de forma arpejada, isto é, que toquemos cada uma das notas visualmente verticais na partitura de forma não simultânea e sucessivamente rápida. Este é um elemento que deverá ser trabalhado isoladamente para que todas as notas saiam de forma clara e com o mesmo volume. Em seguida, o mesmo motivo ornamentado do início da obra é repetido no final do c. 11 (Figura 17).

Figura 17. Círculo = acorde arpejado. Retângulo = motivo melódico.

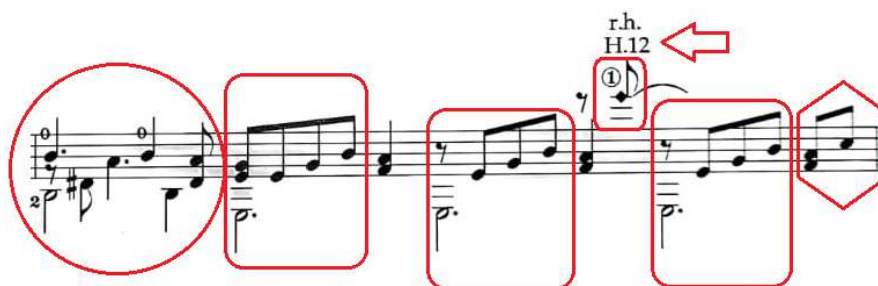


Fonte: acervo do autor.

A partir do c. 14, o compositor finaliza a parte A, com a tensão do V grau (acorde Si Maior com sétima menor) seguido de três compassos (15, 16, 17) com a mesma figuração rítmica em arpejos ascendentes lentos em Mi menor, variando pouco a pouco cada um deles. Recomendamos aumentar a intensidade (dinâmica) no acorde Si Maior com sétima menor para evidenciar a tensão do acorde dominante. Nos compassos seguintes, recomendamos diminuir gradativamente a dinâmica e escurecer o timbre para evidenciar a repetição do motivo melódico, muito presente nessa parte. No c. 16, a pequena variação que o compositor utiliza é um harmônico

em *mi*, na primeira corda, 12º traste. Ali, encontramos a abreviação *r.h.* que significa mão direita,⁸⁵ indicando que o harmônico artificial deverá ser pulsado pelos dedos dessa mão.⁸⁶ No terceiro tempo dos c. 15 e 16, o compositor escreve as notas de *fa#* e *lá* em bloco, indicando o segundo grau (iiº) da tonalidade de mi menor: fá sustenido diminuto, contudo, omite a quinta diminuta do acorde - *dó*, revelando-a somente no c. 17 (ver Figura 18).

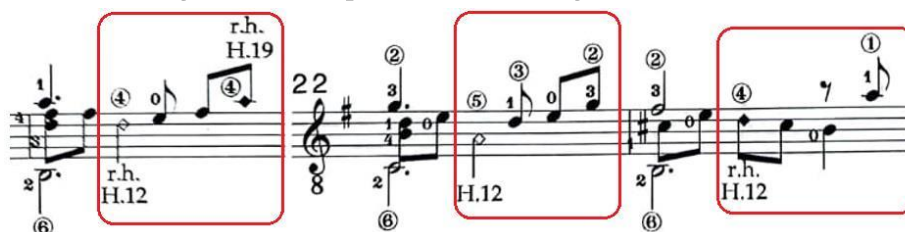
Figura 18. Círculo = acorde dominante – Si Maior com sétima menor. Retângulo = arpejo Mi menor ascendente. Seta = harmônico. Hexágono = Fá sustenido diminuto (iiº).



duas ou mais cordas. Isso só é possível se notas vizinhas forem tocadas em cordas distintas - ou seja, um princípio técnico modelado na harpa (SOUZA BARROS, 2015, p. 123).

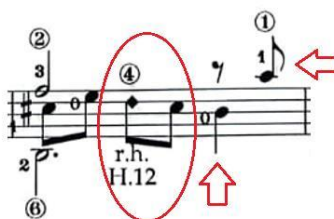
Para executar as *campanellas* junto aos harmônicos artificiais da MD, o violonista deverá curvar o pulso de maneira que o ataque às cordas seja feito com um ângulo frontal, para evitar ruídos desnecessários decorrente da fricção da unha com as cordas mais graves do instrumento, procurando um timbre mais adocicado e delicado – na direção da boca para a escala do violão. Especialmente no c. 23 (Figura 21), sugerimos que o intérprete diminua radicalmente o andamento nas notas *si* e, principalmente, em *lá*, no final do compasso, imaginando duas fermatas nestas notas. Essa recomendação interpretativa é para preparar a modulação que virá de forma repentina no próximo compasso. A nota *lá* antecipa a sétima maior do acorde de Si Bemol Maior.

Figura 20. *Campanella* nos retângulos vermelhos.



Fonte: acervo do autor.

Figura 21. *Campanella* no círculo. Diminuir muito o andamento nas notas com as setas.



Fonte: acervo do autor.

Na modulação no c. 24, York (1989) indica que deverá ser executado de forma "mais suave a cada repetição",⁸⁷ indicando o sinal de *decresc.*⁸⁸ na partitura. Nessa parte (c. 26-33), há prevalência de intervalos de quinta justa entre os baixos e as notas intermediárias. Aqui, sugerimos ao intérprete que diminua um pouco o andamento, enquanto nas outras notas melódicas o tempo volte ao normal, como um *rubato*. Isso fará com que a variação de tempo tenha nos intervalos de quinta um apoio (Figura 22).

⁸⁷ *Softer with each repetition* (tradução nossa).

⁸⁸ Do italiano, *decrescendo*.

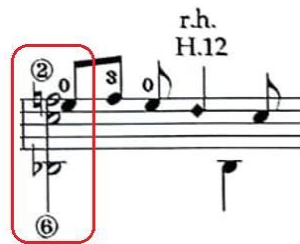
Figura 22. Notas com intervalos de quintas justas.



Fonte: acervo do autor.

Nos compassos 25, 29 e 33 observa-se um acorde em que a primeira corda (*mi*) soa em altura inferior à segunda corda (nota presa *fã*). Essa diferença não decorre de alteração na afinação das cordas, mas da disposição das vozes (*voicing*) do acorde, recurso recorrente em obras de Andrew York. Quando se empregam cordas soltas em acordes dessa natureza, a ressonância do instrumento aumenta, intensificando o efeito de *campanella* e enriquecendo o timbre.

Figura 23. Alteração da disposição das vozes no acorde de Si Bemol Maior com nona e quarta aumentada = cordas mais graves com notas mais agudas e corda mais aguda com nota mais grave.



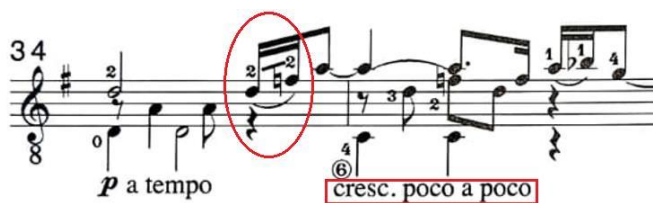
Fonte: acervo do autor.

Do c. 34 ao 45, uma estrutura com os seguintes acordes na seguinte sequência é repetida três vezes⁸⁹: Ré menor, Ré menor com baixo em dó, Sol Maior com baixo em si, Si bemol Maior e Dó Maior – é repetida três vezes. York assinala na partitura um *cresc. poco a poco*, termo em italiano que significa o aumento gradual da intensidade. Nessa estrutura, sugerimos ao intérprete que não só cresça a dinâmica (intensidade), mas também a velocidade (agógica) para acentuar a expressividade carregada nestes acordes que se repetem. É importante ter atenção especial ao arraste⁹⁰ de mão esquerda das notas *ré* para *fã* na segunda corda, realizando-o lentamente, no início, para não desestabilizar a ME e prejudicar o *legato* da frase (Figura 24). O som da segunda nota *fã* deverá ser criado somente pelo próprio movimento da ME.

⁸⁹ A progressão harmônica no tom de Ré menor é: i - i - (IV)* -VI - VII, sendo o IV * emprestado do tom de Ré Maior.

⁹⁰ Termos também usados: portamento ou glissando.

Figura 24. Arraste na mão esquerda e termo para aumento de dinâmica na frase que se repete.



Fonte: acervo do autor.

A modulação em Ré menor se conclui no c. 45, e no c. 46 ocorre o retorno à tonalidade de Mi menor, correspondente à seção A. Nesse momento, o compositor repete a mesma progressão harmônica três vezes, utilizando os acordes: Si menor, Lá Maior e Mi menor. Na terceira repetição, York finaliza no acorde de Sol Maior com sétima Maior e quarta aumentada, após o acorde de Mi menor, encerrando a frase e toda a seção B da peça. Observa-se o uso da sonoridade característica do modo lídio (Sol lídio), no qual o quarto grau da escala ou a quarta do acorde é aumentada. Nas três repetições, York indica, nos compassos 46 e 47, o *descresc. poco a poco*, recomendando uma redução gradual na dinâmica. Essa escolha é interpretada como uma solução eficaz, já que a frase se repete e conduz ao encerramento da seção, marcando a transição de retorno à seção A. Sugerimos, nesse trecho, uma alteração no timbre, aproximando a mão direita próxima à escala do violão a cada repetição, de modo a preparar a mudança para a nova seção. O compositor conclui a obra com o retorno à seção A, que ocorre entre os compassos 57 e 74.

A partir da análise desde obra, observamos que o compositor escreveu estruturas com motivos melódicos, rítmicos e progressões harmônicas que se repetiam com frequência. Outro elemento recorrente encontrado na peça foi o motivo melódico ornamentado, geralmente em tercinas. Propomos, sob influência da literatura de Parkening (1997; 1999) e Noad (1976; 1986), que se isolasse a voz principal, intermediária e os baixos, para que o intérprete trabalhasse nas vozes individualmente e percebesse auditivamente a polifonia implícita ao longo dos compassos. A partir do isolamento da melodia principal, o instrumentista tem a possibilidade de observar com maior clareza o contorno melódico proposto na "análise para intérpretes" mencionado por Rink (2007).

Campanellas e acordes arpejados, enumerados ao longo da análise, propiciam à obra uma maior ressonância, uma vez que o compositor utiliza também cordas soltas junto a notas presas. Os arrastes e ornamentos observados revelam a forte influência da música clássica europeia em York como mencionado por Perlak (2008).

Sob o ponto de vista harmônico, as progressões com tríades são recorrentes, assim como acordes com sétimas maiores, nonas e quartas aumentadas, sugerindo fortemente o modo lídio. Quintas justas paralelas, a quartas aumentadas e outros acordes emprestados de outros modos, refletem o gosto do compositor pela harmonia modal. Supõe-se que se deva a influências musicais listadas por Perlak (2008) no início do Capítulo II desta tese.

As estruturas repetitivas ao longo da peça, especialmente no final de cada uma das seções A e B, evocam, juntamente com a harmonia, uma sensação de introspecção e reflexão. Esse efeito é ainda mais acentuado pelo título da obra: *Reflections*.

Na análise e construção do guia de performance em *Reflections*, utilizamos os critérios de **Frederick Noad** como **recomendações de caráter técnico-interpretativo nas partituras** (realização de ligado até a nota *mi*, realização de arraste com cuidado para evitar ruídos no c. 5, variação de timbre em vozes distintas, aumento de dinâmica em acorde dominante, variações de dinâmica, execução das *campanellas* e harmônicos artificiais de MD, diminuição de andamento/variação de agógica). Utilizamos também os critérios de **Abel Carlevaro** como **resolução isolada de problemas técnicos** e a **prática relaxada e segmentada** de **Christopher Parkening** ao recomendarmos que o violonista execute o acorde arpejado do c. 11 de forma isolada para que todas as notas saiam de forma clara e com mesmo volume e utilize planos sonoros, isolando as notas mais agudas com as hastes voltadas para cima para evidenciar o contorno melódico. Os critérios de **análise de elementos musicais, fraseológicos e técnicos** de **Henrique Pinto** e o da **ênfase na musicalidade e no caráter da obra** de **Frederick Noad** foram utilizados como o destaque de vozes secundárias para percepção da polifonia em trechos da obra, a recorrência de ornamentações semelhantes ao longo da obra (c. 19), recorrência de *campanellas*, prevalência de intervalos de quintas justas, recorrência de harmônicos artificiais, estruturas que se repetem com frequência e alteração da disposição das vozes em acordes.

3.4 OBRA DE 1994 EM AFINAÇÃO TRADICIONAL: *WATERCOLOR*

Watercolor é uma obra de duas páginas publicada pela *Seven Centers Publishing* datada do ano de 1994. A peça faz parte da coleção *Eigth Dreamscapes*⁹¹ e se encontra no segundo disco de violão solo de York do mesmo ano – *Dénouement*.⁹² York (s. d.) sinaliza em seu *website*

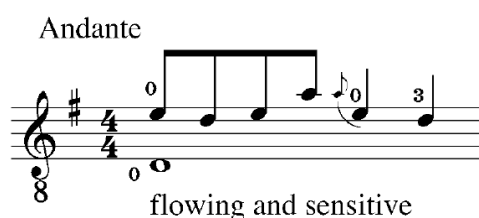
⁹¹ As obras presentes na coleção são: *In Sorrow's Wake – Skeleton – Hejira - Pine Cove - Tufnell Park – Watercolor – Quicksilver - The Current*.

⁹² Para maiores informações: <https://andrewyork.net/Discography/Denouement.html> e <https://andrewyork.net/sheetmusicdownloads.html>. Acesso em: 09 de junho de 2026.

que o repertório contido na coleção é de nível intermediário e que estes são alternativas inovadoras em relação ao repertório intermediário padrão.⁹³

A obra inicia com um motivo rítmico-melódico que aos poucos será identificado em diferentes alturas e acordes no decorrer do desenvolvimento da peça. O motivo rítmico-melódico aparece nos c. 1, c. 10, c. 21, c. 22, c. 24, c. 26, c. 27, c. 29, c. 35 e c. 38.⁹⁴ O motivo rítmico-melódico principal que vai estruturar toda composição surge no c. 1, onde encontramos a seguinte figuração: quatro colcheias seguidas de duas semínimas. Como podemos ver na Figura 25, o motivo carrega o desenho melódico de uma espécie de bordadura inferior⁹⁵ seguida de uma ornamentação em apojetura na primeira semínima do compasso.

Figura 25. Motivo rítmico-melódico característico em toda obra.



Fonte: acervo do autor.

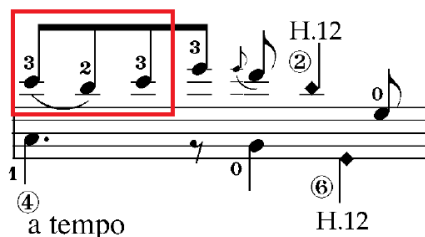
Os motivos melódicos dos compassos já citados que fazem referência ao motivo principal têm a característica de uma espécie de bordadura inferior como elemento em comum que permitem identificá-los (Figura 26).

⁹³ "Book of eight intermediate level pieces, refreshing alternatives to standard intermediate repertoire, written in the late 1980's and early 1990's. Includes In Sorrow's Wake - Skeleton, Hejira - Pine Cove - Tufnell Park, Watercolor - Quicksilver - The Current. (Pine Cove is revised from the original 1994 version). From CD Denouement, 21 pages" (YORK, s. d., tradução nossa). Disponível em: <https://andrewyork.net/sheetmusicdownloads.html>. Acesso em: 09 de junho de 2026.

⁹⁴ C. 38 é a repetição do mesmo motivo do c. 1.

⁹⁵ Embora a definição tradicional de bordadura seja entendida como uma nota ornamental que por grau conjunto sai de uma nota pertencente ao acorde, ascendentemente ou descendentemente, e retorna à nota principal, no caso do c. 1, a nota que se desloca abaixo em altura, é justamente aquela que pertence ao acorde. Para fins didáticos, entretanto, analisaremos o desenho melódico como uma bordadura inferior.

Figura 26. Retângulo vermelho: bordadura inferior – c. 21.



Fonte: acervo do autor.

O violonista precisa destacar, deixando o mais audível possível, e sem exagerar, esses motivos rítmico-melódicos que aludem ao principal (c. 1 e c. 38). Estes são células de uma estrutura maior como o tema da obra que discutiremos adiante, mas que quando destacados ajudam a identificar a melodia da composição (Figura 27).

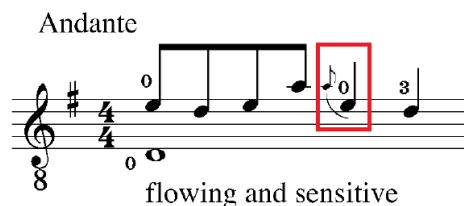
Figura 27. Exemplo de motivo rítmico-melódico a ser destacado – c. 35.



Fonte: acervo do autor.

O tema principal A se encontra no c. 1 à primeira metade do c. 8. York sinaliza no início da peça o sinal de expressão *flowing and sensitive* o que significa que o violonista deverá tocar a peça de maneira fluída e sensível. Basicamente, a obra tem duas vozes, um baixo que na maioria das vezes ficará a cargo do dedo *p* e uma melodia principal que ficará a cargo dos demais dedos da MD. Notamos uma apojatura (ligado descendente) entre as notas *lá* e *mi*. Aqui, o violonista precisa realizar o movimento do ligado descendente com cuidado para não acentuar de forma abrupta a nota da 1ª corda do violão (Figura 28).

Figura 28. Ligado descendente. Execução do ligado de forma cautelosa.⁹⁶

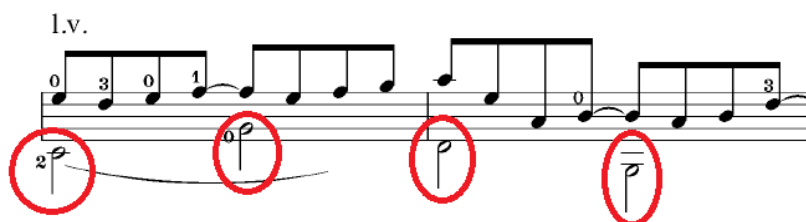


Fonte: acervo do autor.

⁹⁶ Para evitar ruído intenso caso a corda choque contra a escala do violão, o que pode ocorrer nesse tipo de textura.

Nos c. 2 e c. 3, as notas do baixo devem ser sonoras o suficiente para percorrerem todo o compasso, mas não podem sobrepor em volume as notas da melodia. O violonista precisa aqui encontrar um equilíbrio de pressão digital no sentido de que a mesma dinâmica deva ser empregada por todos os dedos da MD (Figura 29).

Figura 29. Círculo vermelho: notas do baixo – c.2-3. Igualar a dinâmica junto à melodia.



Fonte: acervo do autor.

No c. 4, o violonista deverá evitar tocar muito forte a 3ª corda solta (nota *sol*) para se ter coerência frasal e de dinâmica com as notas presas *fa#* e *mi* que se sucedem no compasso (Figura 30). Sabemos que as notas executadas em cordas soltas ressoam em maior volume do que em cordas presas, por isso a cautela em não tocar as cordas soltas fortemente.

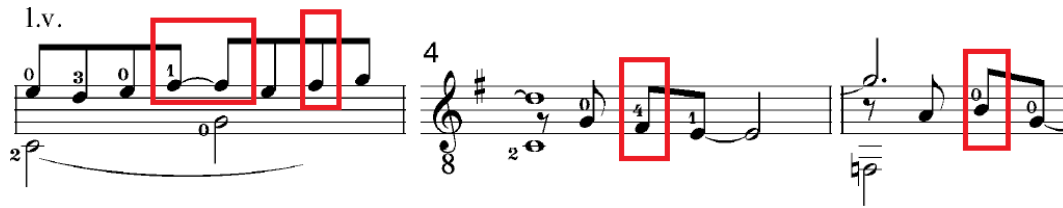
Figura 30. Retângulo vermelho = sol 3ª corda solta.



Fonte: acervo do autor.

Precisamos dar destaque ao colorido harmônico do modo lídio (quarta aumentada em acordes e escalas Maiores) que York tanto emprega em suas composições. No c. 2, notamos *fá#* na 1ª corda (Dó Maior), no c. 4, *fá#* na 4ª corda (Dó Maior) e no c. 6, *si* natural (Fá Maior). O violonista precisará acentuar essas notas de forma sutil a fim de valorizar a quarta aumentada e, portanto, o colorido harmônico do modo lídio (Figura 31).

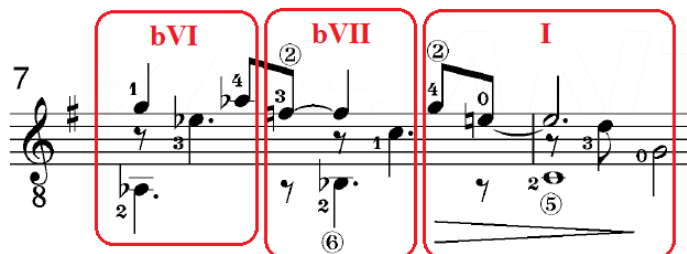
Figura 31. Retângulos vermelhos: quarta aumentada – modo lídio.



Fonte: acervo do autor.

Nos c. 7-8, York encerra a frase com uma cadência recorrente na música popular e moderna. A resolução no primeiro grau (**I – Dó maior**) incorpora elementos emprestados de modos como o **eólio (escala menor natural)**, de maneira que o sexto grau menor (**vi — Lá menor**) é substituído pelo sexto grau Maior bemolizado (**bVI — Lá bemol Maior**) e o sétimo grau diminuto (**vii° — Si com quinta diminuta e sétima menor**) é substituído pelo sétimo grau Maior bemolizado (**bVII — Si bemol maior**). Essa estrutura proporciona um colorido harmônico diferente à composição. Analogamente esse colorido pode estar sendo representado na obra justamente pelo título significar "aquarela" (Figura 32). Existem numerosas composições com essa configuração cadencial. York, como assinalado por Perlak (2008), utilizou uma estrutura rítmica e uma progressão harmônica empregada na sua famosa peça *Sunburst* que foi baseada na obra *Phase Dance* de Pat Metheny. Em relação à resolução cadencial apresentada no c. 8 de *Watercolor*, notamos a mesma configuração cadencial emprestado de outros modos na obra *A Map of the World* de Pat Metheny. A partir destas informações, podemos supor uma forte influência de Pat Metheny na música de Andrew York.

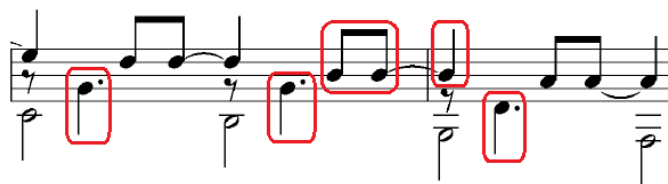
Figura 32. Cadência empregada por York.



Fonte: acervo do autor.

Nos c. 11-12, orientamos que o violonista diminua a dinâmica, tomando sempre cuidado para não acentuar com forte intensidade as notas que estão em cordas soltas pelos motivos que já discutimos anteriormente (Figura 33).

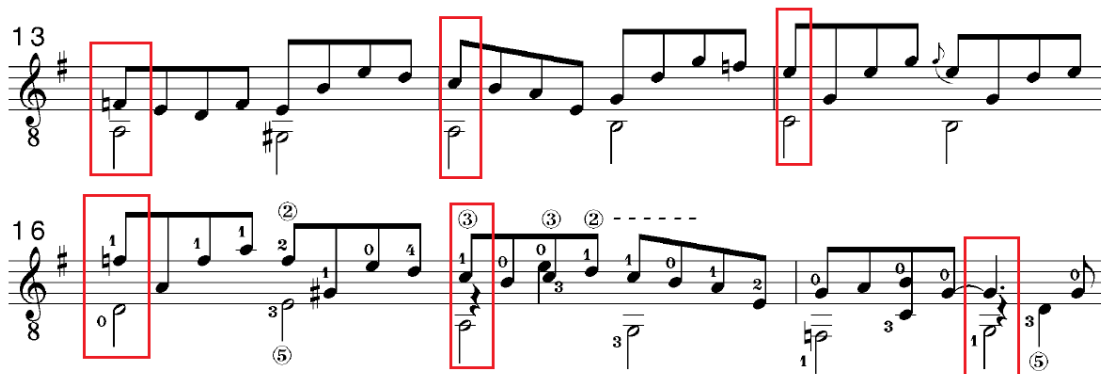
Figura 33. Retângulo vermelho: notas em cordas soltas.



Fonte: acervo do autor.

Entre os c. 13 ao c. 18, encontramos um desenvolvimento ou resposta ao tema principal A da obra. Apesar de não estar expresso na partitura, recomendamos que o violonista utilize o *rubato* nas frases que se desenvolvem nestes compassos para intensificar a expressividade do trecho. Para que o violonista não perca o andamento sinalizamos "pontos de apoio" onde a frase deverá repousar para seguir a uma nova frase no decorrer do trecho (Figura 34). As durações das notas que estão em retângulo deverão ser alongadas.

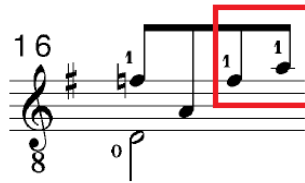
Figura 34. Retângulos vermelhos: pontos de apoio do *rubato*.



Fonte: acervo do autor.

No c. 16, devemos fazer o deslocamento do dedo 1 da ME de maneira que o arraste (ou glissando) não seja executado entre as notas *fá* natural e *lá* (1ª corda). Para isso o violonista precisará seguir os seguintes passos, como se o dedo 1 fosse o dedo guia: a) pressionar a 1ª corda (*fá* natural); b) tocar; c) levantar o dedo 1 e manter este dedo encostado na corda; d) realizar o deslocamento do dedo, deslizando o dedo 1, sem pressão, encostado na corda até chegar na 5ª casa; e) pressionar o dedo 1 na nota *lá* (1ª corda); f) tocar (Figura 35). Recomendamos que o violonista realize este movimento de forma lenta e pausada para que o trecho seja executado de forma correta, sem dificuldade técnica.

Figura 35. Deslocamento do dedo 1 como guia: 2ª para 5ª posição, sem o arraste.



Fonte: acervo do autor.

No c. 17, o mesmo movimento como aquele demonstrado na Figura 35 deverá ser realizado, com o dedo 1 como guia. Porém, o movimento de mudança de posição do dedo 1 é descendente: *ré* para *dó* (Figura 36):

Figura 36. Deslocamento do dedo 1 sem o arraste: 3ª para 1ª posição.



Fonte: acervo do autor.

Nos c. 19-20, a mesma cadência utilizada na peça, demonstrada na Figura 32 (bVI – bVII – I) finaliza a frase, porém em outra região da escala do violão. Para facilitar a localização das notas, recomendamos que o violonista mude a posição dos dedos da MD no plano das cordas (digitação topográfica) com a seguinte digitação: p = 6ª corda, i = 5ª corda, m = 4ª corda, a = 3ª corda. O intérprete deverá manter um ângulo de ataque dos dedos da MD mais frontal em relação ao plano das cordas do violão para evitar ruídos desnecessários decorrentes da fricção de unhas com as cordas mais graves do instrumento. Em relação à ME, o violonista deverá executar um salto entre a 3ª posição, onde o dedo 1 se encontra na 3ª casa – nota *fá* (acorde de Si bemol Maior com nona) para a 7ª posição, onde o dedo 1 se encontra na 7ª casa – nota *mi* (acorde de Dó Maior com nona) (Figura 37). Este salto precisa ser realizado lentamente para domínio seguro do movimento.

Figura 37. Retângulo vermelho: dedo 1 na 3ª posição. Círculo vermelho: dedo 1 na 7ª posição.

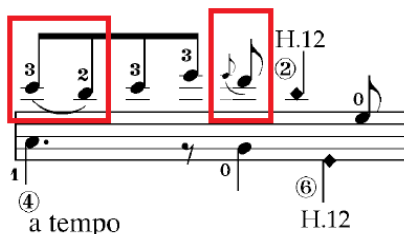


Fonte: acervo do autor.

A partir do c. 21, inicia-se uma nova seção: um desenvolvimento do tema anterior. York utiliza harmônicos naturais e artificiais, ligados de ME (ornamentos), acordes e *campanellas* (escalas, em cordas distintas) com abertura de ME (abdução), arpejos de MD, mudanças de posição de ME e modulações.

Nos c. 21-22, observamos ligados de ME descendentes e apojeturas (notas ornamentadas): *dó-si, mi-ré, lá-sol*. Para executar corretamente esses ligados, o violonista precisará pressionar duas notas, ou seja, dois dedos da ME deverão estar presos simultaneamente para que o ligado seja executado satisfatoriamente (Figura 38).

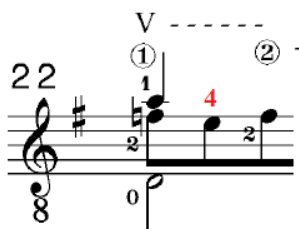
Figura 38. Retângulos vermelhos: ligados descendentes – dedo 3 e dedo 2 presos.



Fonte: acervo do autor.

No c. 22, notamos um acorde de Ré menor com nona, onde o intérprete deverá realizar uma abertura (abdução) com os dedos da ME além do usual. É muito importante treinar esse movimento de maneira consciente, evitando repetições desnecessárias, com o objetivo de prevenir a fadiga muscular e consequente dores decorrentes de esforço repetitivo. A posição do antebraço deverá ser pronada, isto é, próxima ao corpo, para que a ME esteja localizada de maneira cômoda para realizar a abertura mais facilmente (Figura 39).

Figura 39. Abertura (abdução) de ME no acorde de Ré menor com nona – 5ª posição.

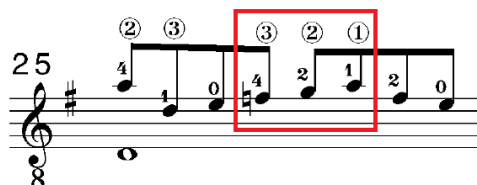


Fonte: acervo do autor.

No c. 25, notamos uma *campanella* seguida de uma abertura de ME nas seguintes notas: *fã* natural (3ª corda), sol (2ª corda) e lá (1ª corda). É uma abdução grande e, por isso, o violonista deverá executá-la com cuidado suficiente, mantendo a posição pronada do antebraço para

facilitar a colocação dos dedos na escala do violão e consequente abertura dos mesmos (Figura 40). York também utiliza muito a abdução na sua peça *Muir Woods* já descrita nesta tese.

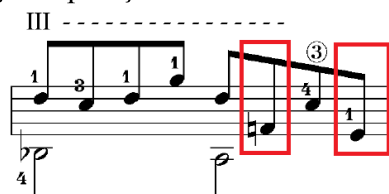
Figura 40. Abdução de ME: notas *fã*, *sol* e *lá*.



Fonte: acervo do autor.

No c. 26, encontramos uma meia pestana na 3ª posição (casa 3) com o dedo 4 da ME na 6ª corda do violão (nota *si* bemol). O acorde em questão é o de Si bemol Maior. Logo em seguida o dedo 1 deixa a 3ª posição (*fã* natural – 4ª corda) e se desloca para a 2ª posição (*mi* – 4ª corda). Recomendamos que o violonista mantenha a pestana até onde está assinalado na partitura, no *fã* natural – 4ª corda. Em seguida, o intérprete deverá deslocar o dedo preso para a 2ª posição, mantendo o *legato* da estrutura, ou seja, sem levantar outros dedos da ME que estão a cargo de outras notas, evitando a interrupção sonora destas (Figura 41).

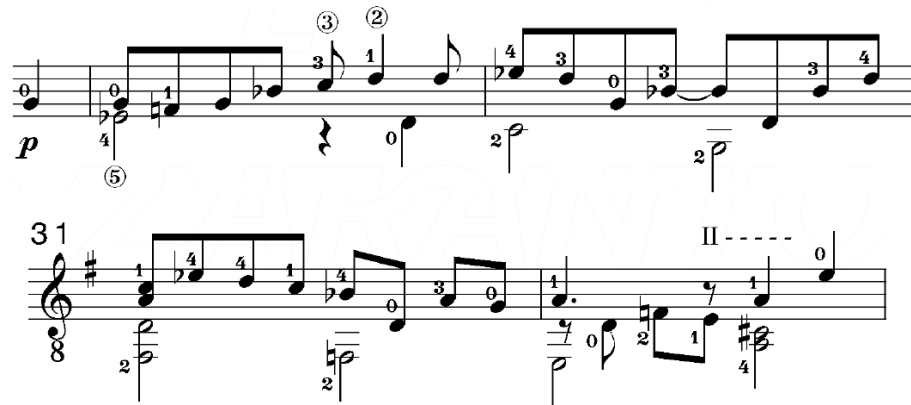
Figura 41. Mudança de posição do dedo 1 da ME: 3ª para 2ª posição.



Fonte: acervo do autor.

O violonista deverá realizar uma mudança no timbre a partir da última nota do c. 28 – *sol*, a terça do acorde de Mi bemol Maior. A partir dessa nota até o c. 32, o violonista precisará conduzir a frase, escurecendo a sonoridade, posicionando vagarosamente a MD na direção da boca do violão (Figura 42).

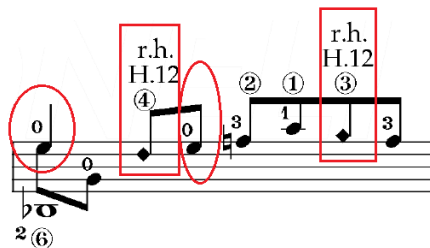
Figura 42. Mudança de timbre: posicionamento vagaroso da ME sobre a boca do violão – c.28-32.



Fonte: acervo do autor.

No c. 33, observamos o acorde de Si bemol Maior com sétima Maior e quarta aumentada. Mais uma vez York utiliza um acorde construído sobre o modo lídio. Essa parece ser uma marca registrada em suas obras, pois muitas delas utilizam este modo. Nesse compasso, o violonista precisa tomar cuidado para realizar os harmônicos artificiais de MD de maneira que eles não soem em menor intensidade em relação às outras notas do trecho. Os harmônicos têm uma ressonância mais delicada em relação a notas presas e a notas em cordas soltas. O timbre deverá ser executado com uma sonoridade bem escura, doce e aveludada, com a MD posicionada entre a boca e a escala do violão (Figura 43).

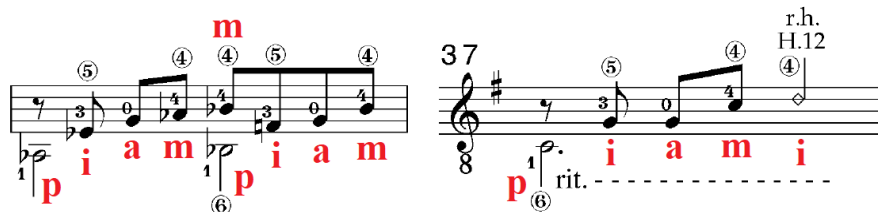
Figura 43. Círculo vermelho: mi, quarta aumentada de Si bemol Maior – modo lídio.
Retângulo: harmônicos artificiais – MD.



Fonte: acervo do autor.

York termina a seção de desenvolvimento do tema principal (c. 36-37), recorrendo pela terceira vez à cadência de empréstimo modal (bVI – bVII – I), com os seguintes acordes: Lá bemol Maior com sétima Maior, Si bemol Maior, Dó Maior com nona. Os dedos da MD devem ser posicionados em digitação topográfica de maneira que: $p = 6^{\text{a}}$ corda, $i = 5^{\text{a}}$ corda, $m = 4^{\text{a}}$ corda, $a = 3^{\text{a}}$ corda (Figura 44) com ângulo de ataque frontal, evitando ruído desnecessários nas cordas graves do violão. Criamos uma digitação para facilitar a execução deste trecho.

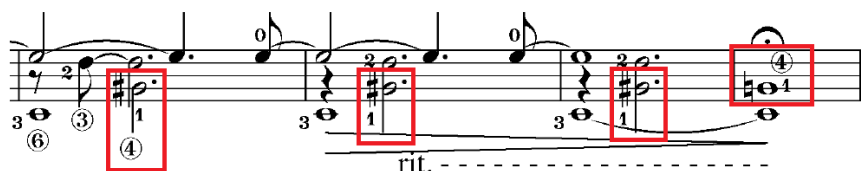
Figura 44. Posicionamento dos dedos da MD com escrita de digitação.



Fonte: acervo do autor.

O compositor retoma o tema principal a partir do compasso 38. Do compasso 45 ao 47, York conclui com um acorde de Dó maior que contém a quinta aumentada (*sol#*). O violonista deve atentar para a indicação editorial de que o *sol#* deve ser executado na quarta corda. No último compasso, York elimina o acidente de *sol#*, transformando-o em *sol* natural. O intérprete deve acentuar o *sol#* considerando-o como nota estranha ao acorde, já que em seguida ele se resolve para o *sol* natural. Em nossa análise, e considerando o título da peça, essa alteração modifica a percepção do ouvinte e transforma a paisagem sonora sugerida pela aquarela. A redução do andamento e desaceleração da agógica, aliada ao *sol#* nos compassos finais, transmite a sensação de afastamento ou partida, reforçando a impressão de múltiplas perspectivas na paisagem (Figura 45).

Figura 45. Retângulo vermelho: quinta aumentada – nota *sol#* no acorde de Dó Maior (c. 45-47). Nota *sol* natural – c. 48.



Fonte: acervo do autor.

Os critérios que nortearam a análise e embasaram a criação do guia de performance em *Watercolor* foram os seguintes: **análise de elementos musicais, fraseológicos e técnicos – Henrique Pinto** (motivo rítmico-melódico recorrentes de quatro colcheias seguidas de duas semínimas – espécie de bordadura inferior; configuração cadencial – bVI - bVII – I e influências de outros compositores sobre York; harmônicos naturais e artificiais, ligados de ME/ornamentos, acordes e *campanellas*); **indissociação entre técnica e interpretação – Henrique Pinto** (mudança de posição dos dedos da ME e construção do *legato*); **atuação diferenciada do polegar e do anelar – Abel Carlevaro** (obra com duas vozes – polegar para os baixos e demais

dedos para melodia principal); **resolução isolada de problemas técnicos** – Carlevaro – e **prática lenta e progressiva** – Christopher Parkening (passo a passo para evitar o arraste entre duas notas); **prática relaxada e segmentada** – Christopher Parkening (abertura, abdução de ME); **ênfase na mecânica e digitação** – Frederick Noad (mudança de posição da MD e ME, criação de digitação); **recomendações de caráter técnico-interpretativo e ênfase na musicalidade e no caráter da obra** – Frederick Noad (execução do ligado descendente com cuidado; mesma dinâmica em diferentes vozes, tocar cordas soltas em menor intensidade para garantir a coerência frasal; modo lídio – acentuar a quarta aumentada; utilização de *rubato* com pontos de apoio; posição pronada do antebraço para facilitar a abdução dos dedos da ME e mudança de timbre com alteração da posição e ângulo de ataque dos dedos da MD).

3.5 OBRA DE 2004-2011 EM SCORDATURA COM 3ª CORDA EM FÁ# E CAPO NA 2ª CASA: *JOYN*

Joyn é o último movimento da suíte *Glimmerings* que contém cinco movimentos. York (s. d.) escreve que a obra tem influência que vai da música renascentista até o guitarrista Lenny Breau. A peça tem uma afinação de alaúde (3ª corda afinada em *Fa#*) com o capotraste na 2ª casa, conferindo-lhe uma sonoridade mais leve e mais aguda (YORK, s. d.).⁹⁷

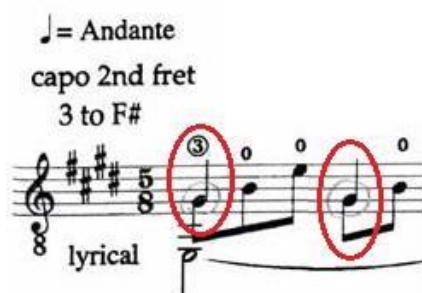
Joyn começa com um arpejo altamente lírico ⁹⁸ em um compasso 5/8. A sonoridade em Mi Maior ⁹⁹ do trecho não deixa dúvidas que a obra passa uma sensação de conforto e ternura. A melodia percorre a nota mais grave do arpejo, depois do baixo. O controle individual de pressão digital da MD se faz necessário para que a melodia, a cargo do dedo *i*, possa sobressair em relação às outras notas mais agudas do arpejo (Figura 46).

⁹⁷ Informações obtidas através de <https://andrewyork.net/sheetmusicdownloads.html>. Acesso em: 11 de maio de 2026. Outras informações foram obtidas via e-mail pelo próprio compositor ao autor desta tese.

⁹⁸ *Lyrical* – escrito no início da partitura

⁹⁹ Para a análise, estamos considerando as notas escritas na partitura, sem levar em conta a tonalidade real da música de Fá sustenido Maior com o capotraste na 2ª casa.

Figura 46. Círculo vermelho: melodia a ser destacada pelo dedo *i* da MD.



Fonte: acervo do autor.

No c. 4 notamos um ligado descendente de *lá* para *sol#*. É muito importante que o violonista realize o movimento do ligado de maneira que a nota seja suficientemente audível, visto que estas fazem parte da melodia principal (Figura 47). Esta obra é recheada de ligados ascendentes e descendentes como veremos adiante. Estes ligados parecem ser uma marca registrada nas composições de York, o que é revelado em uma das suas mais famosas obras – *Sunburst*.

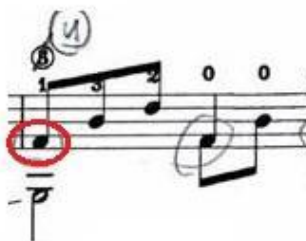
Figura 47. Ligado descendente: *lá* para *sol#*.



Fonte: acervo do autor.

No c. 6, encontramos a nota *fá#* digitada na 4ª corda, dedo 1. Aqui existe uma mudança significativa no timbre, já que essa mesma nota é digitada na 3ª corda solta no compasso anterior e no 4º tempo do c. 6. Neste trecho, o violonista deverá tomar cuidado suficiente para que não haja uma mudança brusca do timbre, prejudicando o discurso musical que vinha sendo construído na 3ª corda do violão. Uma orientação para ajudar é posicionar a MD, na 4ª corda, entre a roseta e o cavalete do violão, buscando uma cor tímbrica semelhante ao brilho da 3ª corda do violão (Figura 48).

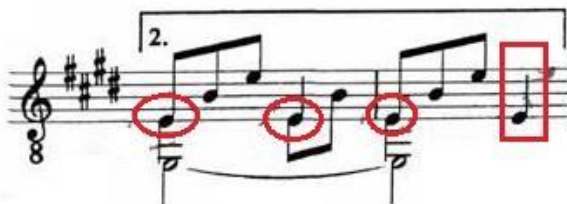
Figura 48. *Fá#* digitado na 4ª corda, dedo 1.



Fonte: acervo do autor.

Na repetição desta seção introdutória (c. 1 ao 10) recomendamos o posicionamento da MD entre a roseta e o cavalete para execução de um timbre mais metálico/brilhante, enquanto na primeira vez a MD deverá estar posicionada bem no centro da boca do violão para um timbre mais aveludado, dialogando com o conforto da sonoridade da tonalidade de Mi Maior. Nos c. 9-10, a melodia principal repousa em *mi* (4ª corda). O violonista deverá realizar um vibrato mais lento na ME para deslocar levemente a frequência da nota *mi*, realçando o trecho e destacando o repouso da seção na tônica. Para o início da próxima seção, o violonista deverá realizar uma respiração, imaginando uma pequena fermata em *mi* – última nota do c. 10 (Figura 49).

Figura 49. Círculo: vibrato. Retângulo: pequena fermata.

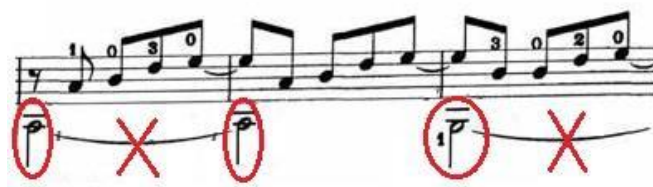


Fonte: acervo do autor.

Na próxima parte da seção introdutória, do c. 11 ao 26, encontramos um arpejo altamente expressivo, onde cada grupo de notas é repetido no compasso seguinte. O violonista precisa ter muita atenção para manter este trecho bem sonoro e destacado, tocando com maior intensidade os baixos (*lá, sol# e si*) que se estendem ao longo dos compassos, pois estas notas fazem da parte da melodia principal (Figura 50). A cada repetição do arpejo no compasso seguinte, o violonista diminuirá a dinâmica e executará um timbre mais brilhante e metálico possível. Desta forma, o intérprete dará a impressão de um eco, ou reverberação do trecho tocado anteriormente, aumentando a expressividade nesta parte da seção introdutória. Nos c. 17-18, recomendamos uma diminuição de andamento para preparar para a repetição do trecho no c. 19. Essa diminuição e posterior retorno ao aumento do andamento inicial deverá ser realizado de forma gradativa. No

c. 26, um harmônico deverá ser tocado com uma intensidade forte o suficiente para que seja audível: harmônico na 5ª casa, segunda corda, considerando o capo na 2ª casa.

Figura 50. Notas do baixo. Melodia principal.¹⁰⁰



Fonte: acervo do autor.

A partir do c. 27, é iniciada uma sequência de ligados. Do c. 27-31, existe a mesma estrutura se repetindo desde o c. 27. Aqui sugere-se um aumento sutil de dinâmica (Figura 51).

Figura 51. Sequência de ligados e recomendação de aumento sutil de dinâmica.



Fonte: acervo do autor.

A partir do c. 32, o tema na nota mais grave, depois do baixo, no arpejo introdutório (Figura 46), retorna em uma variação, onde as notas ligadas estão a cargo dos dedos *i*, *m* e melodia principal no baixo – dedo *p*. A melodia principal deverá ser destacada (*p*), enquanto as notas ligadas deverão estar em um plano sonoro em menor dinâmica em relação ao dedo *p* (Figura 52).

Figura 52. Notas melódicas do baixo que devem ser destacadas com o dedo *p*.



Fonte: acervo do autor.

¹⁰⁰ Na gravação original de York contida em seu disco *Yamour* não existem as ligaduras de duração nos baixos.

Seguindo o mesmo princípio onde as notas do baixo da obra são a melodia principal e, por isso, devem ser destacadas, o editor escreve um aumento ainda maior de dinâmica a partir do c. 51. Nos c. 52-70, assim como na Figura 50, as notas longas do baixo devem ser destacadas com o dedo *p* (Figura 53). Estas notas remetem ao tema principal da introdução da peça.

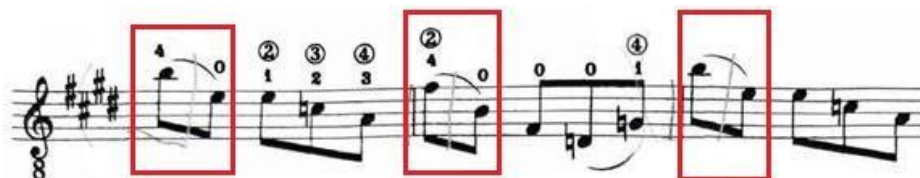
Figura 53. Notas do baixo que devem ser destacadas com o dedo *p*.



Fonte: acervo do autor.

Nos c. 73-79, a primeira colcheia deverá ser acentuada para deixar os ligados em evidência. Os ligados são uma importante articulação e impactam diretamente na percepção do discurso musical. Quando realizados corretamente, os ligados proporcionam uma sensação de movimento no trecho. Na obra em questão, os ligados, junto com o compasso 5/8, produzem um efeito mântico, repetitivo, minimalista – característicos nas obras de York (Figura 54).

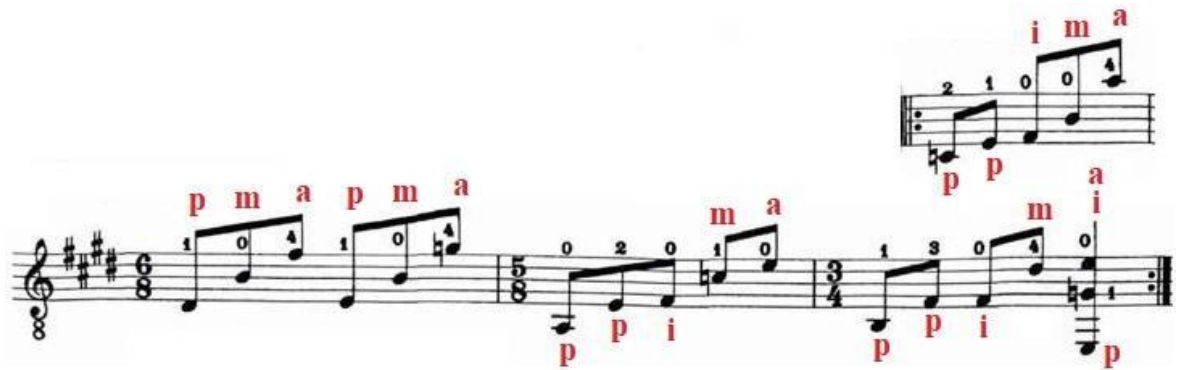
Figura 54. Primeiras colcheias a serem acentuadas para evidenciar os ligados.



Fonte: acervo do autor.

Nos c. 81-84, observamos uma figuração que inverte a ordem da digitação de MD para: 1) *p, p, i, m, a*; 2) *p, m, a*; 3) *p, m, a*; 4) *p, p, i, m, a*; 5) *p, p, i, m, a* (Figura 55). Esta ordem não é a mais natural quando fechamos os dedos da MD. O natural é quando fechamos a mão e a digitação tende a ser *a, m, i*. Ou seja, ao fecharmos os dedos da MD o anelar se dobra primeiro, seguido do médio e só depois o indicador. Partindo desta premissa, o violonista precisa de estabelecer um aumento muito cauteloso e gradativo de velocidade neste trecho, para que este trecho saia sem entraves, limpo e com as notas bem separadas. Esta digitação de MD não estava expressa na partitura e, por isso, foi criada por nós.

Figura 55. Digitação criada que subverte a ordem natural de fechamento dos dedos da MD.

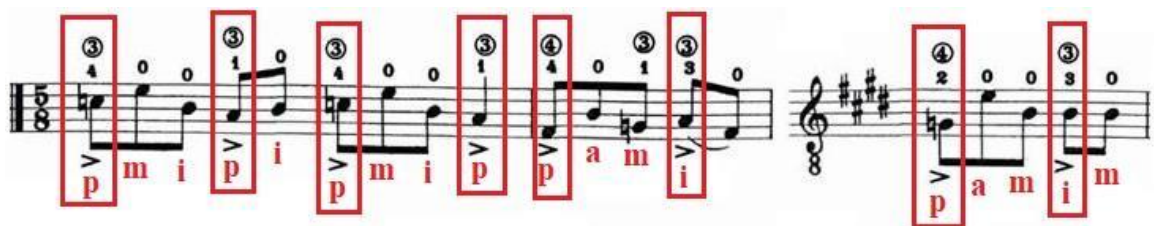


Fonte: acervo do autor.

Nos c. 85-88 a mesma estrutura dos c. 73-80 se repete. Recomendamos que o violonista varie o timbre: na primeira vez posicione a MD na direção da boca do violão, e na segunda vez (*ritornello*), posicione a MD entre a roseta e o cavalete para um timbre mais brilhante.

Nos c. 89-96, percebemos uma estrutura onde o editor não deixa claro uma digitação explícita. Por esse motivo, criamos a digitação mostrada na Figura 56. O violonista deve reparar nos sinais de acento na primeira colcheia do primeiro e quarto tempo de cada compasso. Este acento deve ser executado, visto que é uma indicação do compositor. Este trecho deve ser treinado de forma isolada da partitura, lentamente, assim como outros trechos que destacamos. O treino isolado deverá também ser realizado conforme a necessidade e dificuldade do violonista em tocar determinada passagem em um andamento mais rápido de forma clara e limpa.

Figura 56. Digitação criada por nós e destaque dos acentos que deverão ser executados.

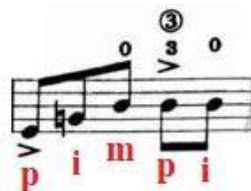


Fonte: acervo do autor.

Após o c. 96, alguns trechos se repetem. Um elemento diferente aparece no c. 112 (Figura 57). O violonista precisa tomar cuidado aqui. A obra tem muitos trechos que se repetem, o que nos remete à estética da música minimalista norte-americana e aos gêneros folclóricos e populares que influenciaram York ao longo de sua vida. Por isso, a estrutura formal da obra se baseia na repetição de padrões melódicos e rítmicos. Eventualmente, novos processos vão surgindo, variações nas estruturas, elementos mínimos como motivos melódicos ou rítmicos que

podem passar despercebidos. É importante que esses elementos sejam tocados como estão escritos para que o intérprete não descaracterize a ideia original do compositor. Mais uma vez criamos uma digitação para este compasso.

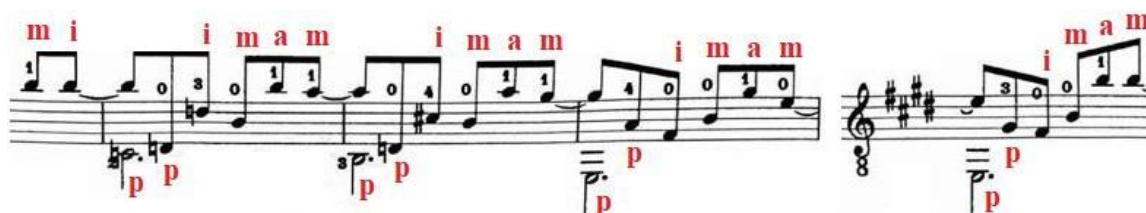
Figura 57. Elemento diferente com digitação criada por nós.



Fonte: acervo do autor.

A partir do c. 120 até o 140, notamos uma sequência de acordes que mudam o cenário mais denso e fechado dos compassos anteriores. Acordes com nona (2ª maior acima da tônica) permeiam os arpejos: Dó Maior com sétima Maior e nona (c. 121); Si menor com sétima menor e nona (c. 122); Mi Maior com décima primeira e nona (c. 123) e Mi Maior com nona (c. 124). Estes acordes arpejados deverão seguir a seguinte digitação (Figura 58):

Figura 58. Acordes arpejados com digitação criada por nós.



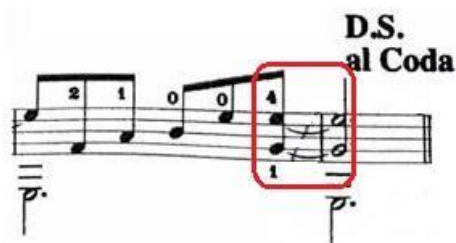
Fonte: acervo do autor.

Nesta Figura 58, notamos notas de antecipação que adiantam os acordes do próximo compasso: *si* que antecipa Dó Maior com sétima Maior e nona (c. 121); *lá* que antecipa Si menor com sétima menor e nona (c. 122); *sol#* que antecipa Mi Maior com décima primeira e nona (c. 123) e *mi* que antecipa Mi Maior com nona (c. 124). Essas antecipações melódicas acontecem também na obra *Woven World* de York. Por serem recorrentes, essas antecipações podem ser consideradas uma das características presentes no estilo composicional de York.

Assim como nos c. 81-84, a ordem natural de fechamento dos dedos da MD é subvertida, por isso, é necessário que o violonista realize o movimento nos c. 120-140 muito lentamente, a fim de dominar o gesto para só depois ir aumentando gradativamente o andamento. Recomendamos o uso do metrônomo e o estudo do trecho de forma isolada. No último tempo do

c. 139, o violonista deverá realizar o vibrato nas notas presas *sol#* e *mi* (Figura 59). O vibrato é um recurso que se bem utilizado garante expressividade à obra.

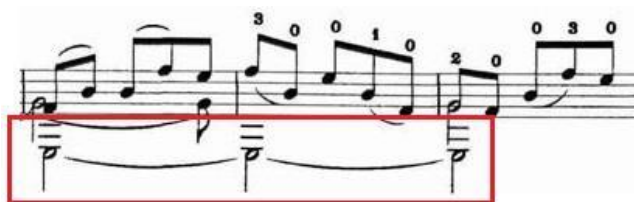
Figura 59. Notas presas *sol#* e *mi*: executar o vibrato.



Fonte: acervo do autor.

No final do c. 140, está escrito *D. S. al Coda*. Isso significa que o músico deverá retornar para a parte onde existe o sinal *S* e depois ir para a *Coda* – o final da música. A indicação *S* corresponde aos c. 32-71, onde já escrevemos as orientações. Na *Coda*, c. 141, uma variação da seção *S* é percebida: inserção do mi bordão (6ª corda) em notas longas com ligaduras de duração (ou prolongamento) e ligados descendentes (Figura 60). O violonista precisa realizar os ligados descendentes com cuidado, para não enfatizar mais uma nota específica em detrimento de outra: os ligados descendentes encontram-se na 2ª e 3ª cordas e estas, por terem timbres diferentes, deverão ser ligadas com os dedos da ME com a mesma intensidade para assemelhar o timbre e dinâmica de ambas as cordas.

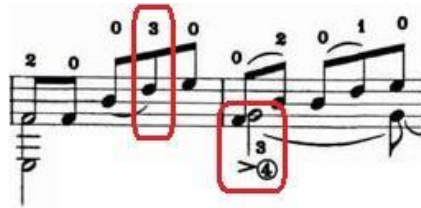
Figura 60. Inserção de mi bordão com ligaduras de duração na variação da seção *S*.



Fonte: acervo do autor.

Nos c. 151-152, temos uma mudança de posição do dedo 3 que deverá ser realizada com cautela e controle, para preservar o *legato* da frase: dedo 3 ligado na 2ª corda – *si* e *ré#*; dedo 3 pisado na 4ª corda – *sol#* (Figura 61).

Figura 61. Mudança de posição do dedo 3: 2ª corda para 4ª corda.



Fonte: acervo do autor.

Ainda na *Coda*, nos c. 164-165, 167-168, notamos uma diminuição na dinâmica, com ligados descendentes, e aumento posterior de dinâmica, com notas repetidas (*fá#*) em cordas diferentes. As notas repetidas na 4ª e 3ª cordas deverão seguir a seguinte digitação: *p* e *i* (Figura 62). Mais uma vez, por se tratar de uma obra que exige precisão e velocidade, o violonista deverá começar com um andamento lento e confortável para o controle dos movimentos e só depois ir aumentando o andamento de maneira gradativa até chegar no andamento sugerido pelo editor – *Presto*.

Figura 62. Notas repetidas com digitação de MD.



Fonte: acervo do autor.

No c. 173, York constrói um arpejo com o acorde de Mi Maior com décima primeira e nona em uma região onde o timbre será mais aveludado no violão utilizando a 4ª e 5ª cordas presas. York escreve um aumento gradual de dinâmica. Aqui, acrescentamos uma aceleração e desaceleração de agógica junto com o aumento ou diminuição de dinâmica para acentuar o potencial expressivo do trecho (Figura 63). O andamento deste trecho deverá ser rápido, mas não pode exigir mais do que o violonista consiga executá-lo. O estudo do trecho deverá ser isolado e o andamento só poderá aumentar se o violonista se sentir confortável, sem tensionar a musculatura das mãos e antebraços, com o ritmo correto, timbre limpo e agradável.

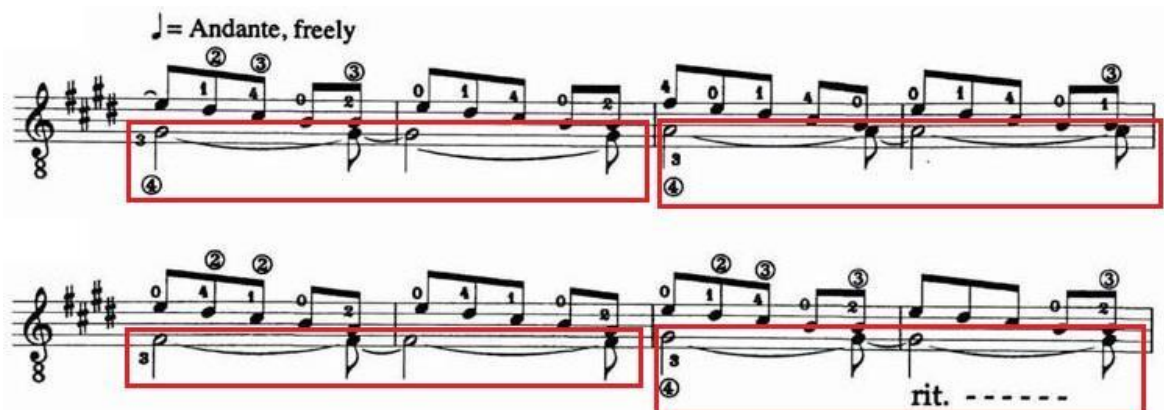
Figura 63. Aceleração e desaceleração de agógica acrescentado junto à dinâmica.



Fonte: acervo do autor.

Para a finalização da obra, York apresenta a partir do c. 183 uma sequência de *campanellas* onde o tema principal da obra é mais uma vez retomado em sua última variação. As notas longas no baixo evocam mais uma vez o tema, ficando o polegar na 4ª corda a cargo de executá-las: *sol#*, *lá*, *fá#*, *sol#* (Figura 64).¹⁰¹ O editor indica que a semínima corresponde ao andante como andamento e, logo em seguida, sinaliza o termo *freely* que em inglês significa *com liberdade*, *livremente*. A partir dessa indicação orientamos que o violonista utilize o *rubato* nesta última seção, onde a construção do fraseado se dará ora por notas com duração um pouco mais rápidas ora por notas com duração um pouco mais lentas, compensando em cada uma delas o tempo "roubado" da nota ou motivo anterior. Assim o trecho se tornará altamente expressivo. Não podemos mensurar com palavras o quanto que o intérprete deverá imprimir de agógica em determinada nota ou motivo melódico, mas o violonista deverá fazer um exercício, experimentando diferentes andamentos possíveis para criar seu próprio fraseado do trecho.

Figura 64. Dedo *p* na 4ª corda: notas do baixo evocando o tema principal da obra.

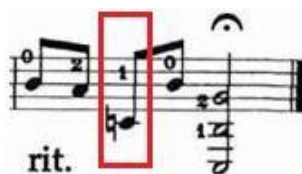


Fonte: acervo do autor.

¹⁰¹ Esta sequência é repetida uma vez.

No último compasso da obra, York retira o acidente da nota *dó#* inserindo um bequadro (Figura 65). Neste instante, o compositor executa uma cadência onde o quarto grau da obra, originalmente Maior, se torna menor, com o acorde de Lá menor. Esta cadência, conhecida como plagal, aqui sofreu uma variação, pois o quarto grau se tornou menor, partindo da tonalidade de Mi Maior. Este trecho se torna mais pacífico e suave com esta finalização cadencial, características indissociáveis nas obras para violão de York.

Figura 65. Cadência plagal com a nota *dó* natural, transformando o acorde para Lá menor (quarto grau menor).



Fonte: acervo do autor.

Joyn é uma obra lírica, comovente e com um toque de virtuosismo em decorrência dos ligados rápidos presentes ao longo da composição. Seu tema principal é sempre lembrado quando uma nova seção surge em variação. Os ligados são fundamentais para dar a sensação de movimento e constituem uma característica composicional evidente nas obras para violão de Andrew York, assim como os padrões melódicos e rítmicos repetitivos. As análises desenvolvidas ao longo deste capítulo demonstram que a escrita violonística de Andrew York articula procedimentos técnicos, recursos composicionais e estratégias expressivas de forma integrada. A sistematização desses elementos permitiu elaborar guias de performance fundamentadas em critérios analíticos, estabelecendo a ponte entre a compreensão estrutural das obras e sua realização interpretativa.

Na análise e construção do guia da performance de *Joyn*, utilizamos os critérios de **Abel Carlevaro** de **controle de movimentos** (controle de pressão individual dos dedos da MD), **resolução isolada de problemas técnicos e prática lenta de trechos** (estudo lento de trechos isolados da partitura). Os critérios utilizados de **Henrique Pinto** como **grau de afetividade** contribuíram de forma significativa para a escolha da obra para análise e construção do guia de performance nesta tese, assim como as sensações que a obra passa de conforto e ternura devido ao seu alto grau de expressividade e lirismo. Outros critérios de **Henrique Pinto** também foram utilizados: a **indissociação entre técnica e interpretação** (mudança de posição da MD, variação de timbre) e a **análise de elementos musicais, fraseológicos e técnicos**, como a identificação das notas do tema e variação, descrição e identificação dos ligados e sua utilização na obra,

antecipações melódicas presente nesta e em outras obras do compositor, presença de *campanellas* variando o tema principal e a identificação de uma cadência plagal com o quarto grau menor no último compasso da obra. Utilizamos os critérios de **Frederick Noad** para a construção dos guias de performance: **ênfase na musicalidade, no caráter da obra e recomendações de natureza técnica-interpretativa** (mudança de posição da MD no plano horizontal das cordas do violão, execução de vibrato mais lento, aumento sutil de dinâmica, acento na primeira colcheia para evidenciar os ligados – c. 73-79, utilização de *rubato* e a criação de digitações de MD). Por fim, os seguintes critérios de **Christopher Parkening** foram utilizados: **prática lenta e progressiva** (aumento cauteloso e gradativo de velocidade em determinados trechos) e **prática relaxada e segmentada** (praticar de forma relaxada e isolar passagens difíceis).

3.6 OBRA DE 2006 EM AFINAÇÃO TRADICIONAL: *WOVEN WORLD*

Dedicada à Robert e Rebecca Bluestone, e editada em 2006 pela *Seven Centers Publishing*, a ***Woven World*** é uma obra escrita para violão solo e pertence à *suite*¹⁰² de seis movimentos *Woven Harmony*, de Andrew York. Segundo o compositor, a obra apresenta características que combinam a ideia de tecelagem e violão:

Após observar um tear em ação criando arte têxtil, escrevi movimentos inspirados na urdidura e na trama, os fios que compõem uma tecelagem. Os movimentos da urdidura, refletindo a natureza estrutural dessas tecelagens, são mais abstratos, enquanto os movimentos da trama correspondem à beleza que podemos ver em uma tecelagem e são mais acessíveis. Do disco 'Yamour' - 20 páginas. Os movimentos são Squares Suspended, Warp-Aspect 1, Weft-Aspect 1, Warp-Aspect 2, Weft-Aspect 2, e Woven World (York, 2006, tradução nossa).¹⁰³

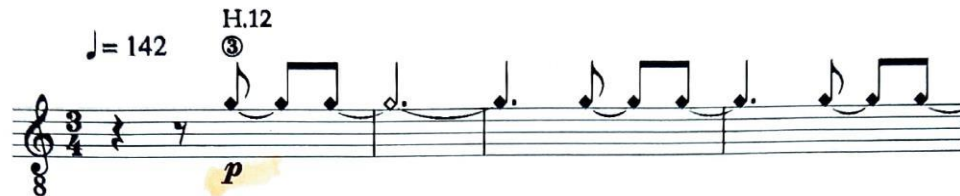
Para fins de descrição, análise e a criação do guia de performance, nos debruçaremos somente no último movimento, *Woven World*.

¹⁰² "Uma importante forma instrumental de música barroca, composta por um número de movimentos, cada um no caráter de uma dança, e todos no mesmo tom" (Apel, 1950, p. 716, tradução nossa).

¹⁰³ "After observing a loom in action creating textile art, I wrote movements inspired by warp and weft, the threads that make up a weaving. The Warp movements, reflecting the structural nature of these weavings, are more abstract, while the Weft movements correspond to the beauty we can see in a weaving, and are more accessibly beautiful. From 'Yamour' - 20 pages. Movements are Squares Suspended, Warp-Aspect 1, Weft-Aspect1, Warp-Aspect 2, Weft-Aspect2, and Woven World" (York, 2006, tradução nossa). Andrew York – sheet music downloads. Disponível em: <https://www.andrewyork.net/SheetMusicDownloads.html>. Acesso em: 23/06/2023.

Observamos nos quatro compassos iniciais da obra a nota *sol* (3ª corda solta do violão) em harmônicos naturais ¹⁰⁴ na 12ª casa do violão (Figura 66).

Figura 66. *Woven World*, c. 1-4. Nota *sol* em harmônicos naturais.



Fonte: acervo do autor.

A nota *sol* permeia toda a frase da música até o c. 12¹⁰⁵, em uma espécie de *pedal de acompanhamento*. Enquanto essa nota soa em harmônico na 12ª casa, na 3ª corda, notamos um acorde Dó Maior arpejado a partir do c. 5 com um baixo conduzindo uma linha melódica sobreposta a este acorde.¹⁰⁶ As notas da melodia se encontram na 6ª corda do violão: *mi* (3ª Maior do acorde de Dó Maior), *fá* (quarta justa) e *sol* (quinta justa) (Figura 67).

Figura 67. *Woven World*, c. 5-7. Baixo conduzindo uma linha melódica no acorde arpejado de Dó Maior.



Fonte: acervo do autor.

Podemos observar uma antecipação do acorde de Sol Maior no final do c. 7: a antecipação de *si* (2ª corda solta, 3ª Maior do acorde de Sol Maior) e no c. 8 a ocorrência da nota *ré* (4ª corda solta – e quinta justa do acorde de Sol Maior) (Figura 68).

¹⁰⁴ "No violão, os harmônicos naturais, um timbre característico do nosso instrumento, são produzidos quando encostamos um dedo da ME [mão esquerda] em uma corda exatamente acima de determinado traste, sem grande pressão [...]" (Zarantoneli, 2023, p. 56).

¹⁰⁵ c. = compasso.

¹⁰⁶ Uma outra interpretação possível é que o baixo produz a seguinte progressão harmônica: Dó maior (I), Fá Maior com nona (IV) e Sol Maior (V).

Figura 68. *Woven World*, c. 7-8. Antecipação da nota Si (acorde de Sol Maior).

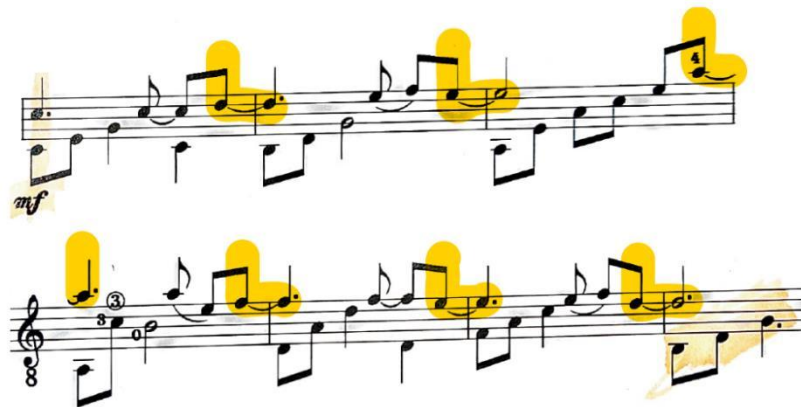


Fonte: acervo do autor.

Em resumo, percebemos até o c. 12 uma condução harmônica triádica, onde identificamos uma linha melódica no baixo, enquanto o *sol* em harmônicos permeia toda frase, em uma textura arpejada.¹⁰⁷ Tecnicamente sugerimos ao violonista a colocação dos dedos da MD em *digitação topográfica*, isto é, o polegar responsável pela 4ª, 5ª, e 6ª cordas do violão, e o indicador na 3ª, médio na 2ª, e anelar na 1ª corda.

A partir do c. 13, observamos um padrão de notas melódicas que antecipam, por meio de ligaduras, os novos acordes em textura arpejada que virão nos próximos compassos (Figura 69).

Figura 69. *Woven World*, c. 13-19. Notas realçadas antecipando os acordes.



Fonte: acervo do autor.

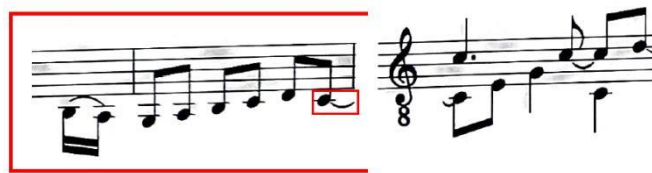
Exemplos: c. 13-14, acorde de Dó Maior, última nota do c. 13 *ré* que antecipa o acorde de Sol Maior com baixo em si (primeira inversão), sendo *ré* a quinta justa do acorde. Outra característica: textura arpejada e harmonia triádica permeiam a estrutura da peça até os compassos já analisados. Podemos notar uma exceção com uma única tétrade encontrada nos c. 17-18: *mi* no acorde de Fá Maior, sendo o *mi* a sétima maior desse acorde (ver Figura 69). Uma

¹⁰⁷ "Arpejo. É uma técnica em que as notas de um acorde são tocadas sucessivamente [...]" (Zarantoneli, 2023, p. 55).

recomendação técnica-interpretativa seria a acentuação dessas notas antecipadas, já que estão vindo antes e ligadas aos próximos acordes que se sucederão, para que a sustentação das mesmas não decaia a ponto de não serem ouvidas, prejudicando o *legato*¹⁰⁸ interpretativo e a progressão harmônica triádica.

Um elemento isolado dos acordes arpejados surge nos c. 19-20: notas do baixo em tempo anacrústico, sendo o *dó* a última nota do compasso, antecipando o acorde de *Dó* Maior. Exemplo na Figura 70:

Figura 70. *Woven World*, c. 19-21. Notas em tempo anacrústico e antecipação da nota *dó*.

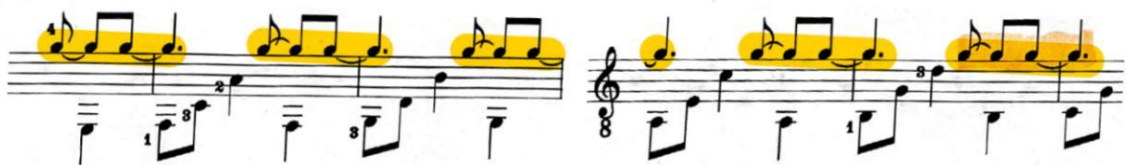


Fonte: acervo do autor.

A sugestão técnica-interpretativa a partir desses compassos é posicionar a mão direita para a região mais próxima do cavalete do violão (*sul ponticello*) a fim de modificar o timbre com uma sonoridade metálica/brilhante, porque o tema da música, já analisado nos c. 13-19, será repetido nos c. 21-26.

Entre os compassos 28 a 33, a mesma nota *sol* com idêntica estrutura rítmica ressurgue como as dos compassos iniciais da obra (ver Figura 66), com a diferença de que estas notas não estão em harmônicos naturais e sim na 1ª corda, 3ª casa (Figura 71).

Figura 71. *Woven World*, c. 28-33. Mesma figuração dos compassos iniciais da obra.



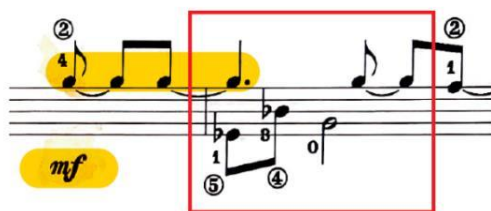
Fonte: acervo do autor.

¹⁰⁸ "**Legato**. Este termo se refere a ligação ou conexão sonora na execução musical (instrumental ou vocal). Quando possível, procuramos usualmente manter o máximo de legato, e no violão, isso tem muito a ver com a atuação da ME. Assim, devemos nos empenhar para minimizar as rupturas sonoras que decorrem de saltos que somos obrigados a realizar [...]" (Zarantoneli, 2023, p. 57).

Sugere-se o aumento gradual de dinâmica¹⁰⁹ nesses compassos como recomendação interpretativa para evidenciar a frase, começando em *mp* (*mezzo-piano*, c. 28) até *f* (*forte*, c. 33).¹¹⁰

A partir do c. 54, observamos uma seção onde o tema modula para a tonalidade de Si bemol Maior, utilizando as mesmas notas que chamamos de *pedal de acompanhamento* como as da Figura 66. Nesta nova seção, York expressa na partitura o sinal de intensidade *mf* (*mezzo-forte*), com a intenção, provável, de demonstrar claramente a nova seção modulante (Figura 72).

Figura 72. *Woven World*, c. 54-55. Em amarelo: notas pedais de acompanhamento. Em vermelho: acorde de Mi bemol Maior (quarto grau de Si bemol Maior).



Fonte: acervo do autor.

Nos c. 54-61, recomendamos que o violonista posicione sua mão direita entre a boca e a escala do violão¹¹¹ (*sul tasto*) em uma intenção de escurecer e aveludar o timbre do instrumento. Esse é um recurso técnico-interpretativo que pode ser usado para mostrar ao ouvinte de que uma nova frase ou ideia musical se inicia, nesse caso, a modulação do tema principal. Nos c. 56-57 (Figura 73), orientamos o violonista a prender a nota *fá* com a base do dedo indicador,¹¹² realizando um arraste¹¹³ com a base deste dedo até a nota *ré*. Assim, o intérprete não comprometerá o *legato* da frase.

¹⁰⁹ "**Dinâmica.** Refere-se à variação de intensidade sonora ou volume. Seguem os sinais usuais de *crescendo* (aumento de volume) e *diminuendo* (diminuição do volume)" (Zarantoneli, 2023, p. 56).

¹¹⁰ Embora exista um tempo usual, essas são medidas relativas, a ideia principal é que o violonista construa um aumento gradual de dinâmica.

¹¹¹ Parte posterior do braço do instrumento onde se prende os dedos da mão esquerda para executar as notas.

¹¹² Base de pestana.

¹¹³ "**Glissando.** Também conhecido como **arraste**, nessa técnica um dedo da ME desliza de uma nota para outra, mantendo pressão suficiente para que a passagem do dedo na corda seja audível" (Zarantoneli, 2023, p. 56).

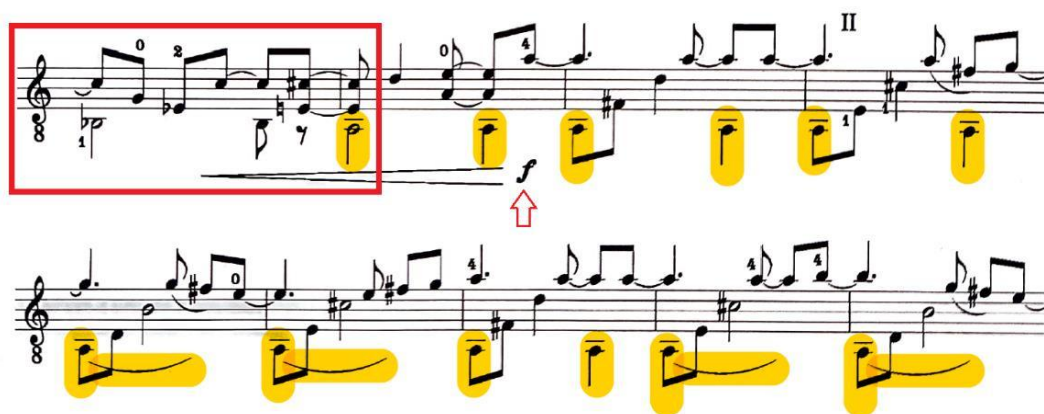
Figura 73. *Woven World*, c. 56-57. Base de pestana e arraste (em amarelo).



Fonte: acervo do autor.

A seguir, no final do c. 61 até o c. 70, ouvimos uma nova modulação, agora para Ré Maior, demonstrando uma nova seção com um baixo pedal em *ostinato*¹¹⁴ recorrente em toda seção (Figura 74). A nova seção preserva a mesma característica da MD com uma textura em arpejo e a melodia na região mais aguda – geralmente 2ª e 1ª cordas. York expressa o sinal de intensidade *crescendo* na partitura indo para *forte* (*f*). Aconselhamos o violonista a posicionar a sua mão na direção da roseta do violão¹¹⁵ para obter um som mais claro e brilhante, mostrando essa nova seção em Ré Maior. Junto a isso, sugerimos que o polegar toque com mais peso nas notas pedais do baixo, para preencher a estrutura com maior sonoridade (ver Figura 74).

Figura 74. *Woven World*, c. 61-69. Quadrado vermelho: modulação para Ré maior. Seta vermelha: sinal de intensidade forte (*crescendo*). Em amarelo: baixo *ostinato*.



Fonte: acervo do autor.

Seguindo nos c. 71-85 uma nova modulação para a tonalidade de Si menor ocorre com a indicação da diminuição de dinâmica pelo próprio compositor. Nessa seção, sugere-se o posicionamento da mão direita mais próximo da boca e da escala do violão (*sul tasto*).

¹¹⁴ "Ostinato [It., obstinado]. Uma frase melódica claramente definida que é repetida persistentemente, usualmente em sucessão imediata, ao longo de uma composição ou seção da mesma" (Apel, 1950, p. 546-547, tradução nossa).

¹¹⁵ Entre a boca e o cavalete do violão.

Orientamos que o violonista utilize os *planos sonoros*¹¹⁶ com a finalidade de destacar a melodia. No caso das notas do baixo é aconselhável que o intérprete as toque com menor intensidade e as notas de acompanhamento menos fortes ainda do que as anteriores. Sugerimos que o violonista faça o estudo interpretativo de cada constante dos planos sonoros – melodia, baixo e acompanhamento – executando cada parâmetro separado: primeiro a melodia, depois o baixo, depois juntando baixo, melodia e acompanhamento (Figura 75).

Figura 75. *Woven World*, c. 71-85. Em amarelo: Melodia que deverá ser destacada.



Fonte: acervo do autor.

A partir do c. 86, o compositor volta com o tema da seção em Ré maior em alta dinâmica. Nos c. 93-94, observamos um ligado descendente em semicolcheia e uma textura homofônica¹¹⁷ a duas vozes. Por se tratar de um trecho único até agora em toda obra e considerarmos que ele introduzirá uma ponte para o retorno do tema inicial da peça, recomendamos que esta estrutura homofônica seja executada em menor velocidade. É aconselhável que o violonista estude o gesto separado de mão direita: tocar primeiro a melodia, depois a voz do baixo e por fim juntar as duas vozes. Também criamos a seguinte digitação de MD¹¹⁸ na Figura 76. Este é um trecho que demanda cuidado, pois é tecnicamente mais complexo de se realizar.

¹¹⁶ Dinâmicas ou intensidades diferentes para cada voz: melodia, baixo e vozes intermediárias.

¹¹⁷ "Na terminologia alemã, *Homophonie* (*homophon*) tem um significado diferente, nomeadamente de parte da música em que todas as vozes se movem no mesmo ritmo [...]" (Apel, 1950, p. 339-340, tradução nossa).

¹¹⁸ p = dedo polegar da mão direita, i = dedo indicador da mão direita, m = dedo médio da mão direita, a = dedo anelar da mão direita.

Figura 76. *Woven World*, c. 93-94. Trecho homofônico no c. 94 com a criação da digitação de MD.

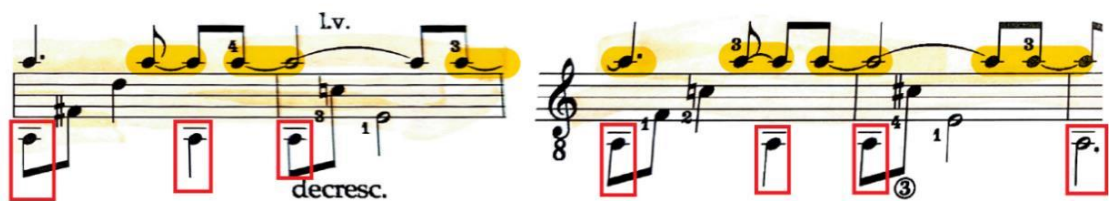


Fonte: acervo do autor.

Naturalmente, devemos dar importante atenção à mão esquerda. York escreve a digitação desta mão e precisamos lembrar que a perfeita sincronia de ambas as mãos é que vai favorecer o *legato* da estrutura. Com isso, orientamos fortemente que o estudo desse trecho seja executado o mais lento possível pelo violonista.

Nos c. 95-98, o compositor mantém a estrutura inicial da peça com as notas de antecipação, na voz mais aguda;¹¹⁹ altera as notas de acompanhamento, mudando os acordes e mantém ainda a nota lá ¹²⁰ em baixo pedal, no início de cada compasso (Figura 77). Esses compassos podem ser considerados como uma ponte para a retomada do tema da principal que retornará no c. 103.

Figura 77. *Woven World*, c. 95-98. Notas em amarelo = antecipações. Retângulos vermelhos = baixo pedal. Notas não destacadas = acompanhamento que mudam a natureza dos acordes.



Fonte: acervo do autor.

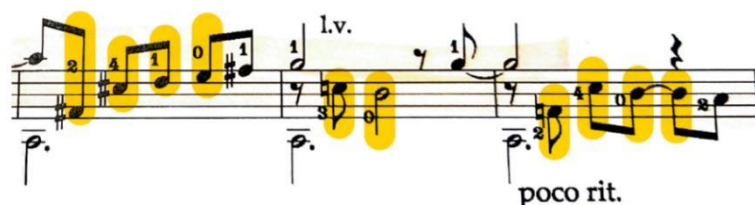
Nos compassos 99-101, notamos explicitamente a utilização da *campanella*, porque York escreve a digitação de mão esquerda com os dedos presos em cada uma das notas ao longo de cada compasso (Figura 78). A *campanella* é um recurso técnico instrumental que utiliza notas de uma escala ou melodia soando simultaneamente, dando a impressão de sinos tocando juntos. Wolff (2001) que usa o termo em inglês *cross strings*, conceitua a *campanella* como:

¹¹⁹ lá, 1ª corda, 5ª casa.

¹²⁰ 5ª corda solta do violão (usualmente, contamos as cordas debaixo para cima, da corda mais aguda à mais grave).

Geralmente usado em obras barrocas, a digitação ‘*cross string*’ distribui os graus conjuntos da escala em cordas diferentes, permitindo que várias notas contínuas da escala soem simultaneamente, favorecendo o legato na execução” (Wolff, 2001, p. 15).

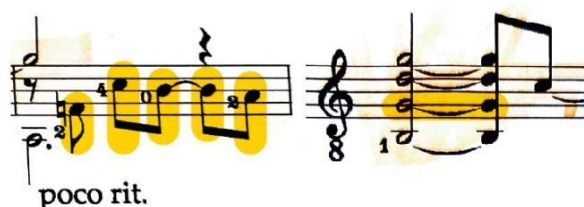
Figura 78. *Woven World*, c. 99-101. Em amarelo: notas soando em *campanella*.



Fonte: acervo do autor.

É importante ressaltarmos que no c. 102 o violonista deverá destacar, no acorde de Sol Maior com baixo em *si* (1ª inversão), a nota *sol*¹²¹ correspondente à voz intermediária, pois ela é a melodia. Para isso, o dedo indicador da mão direita deverá atuar com maior pressão para executar a nota com maior volume. Notamos que esse acorde finaliza este compasso onde a nota *sol* mais aguda¹²² também é executada simultaneamente com a nota *sol* intermediária (Figura 79).

Figura 79. *Woven World*, c. 101-102. Em amarelo: notas melódicas que deverão ser destacadas das demais. C. 102: nota sol intermediária.



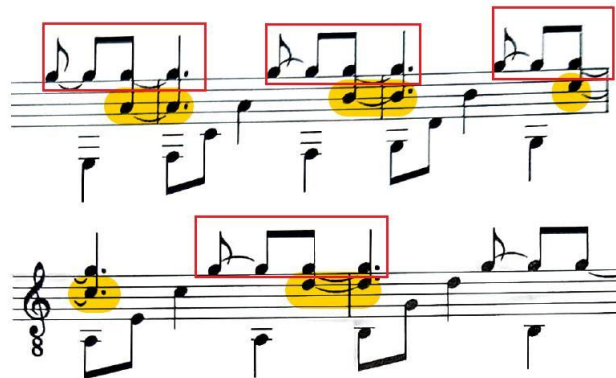
Fonte: acervo do autor.

Do c. 103 adiante, toda a estrutura inicial e o tema principal da composição é repetido mais uma vez. Novos elementos aparecem nos c. 142-146 e 150-154. Nos c. 142-146, surge uma segunda voz intermediária, simultânea com a voz principal, antecipando os acordes (Figura 80):

¹²¹ 3ª corda solta.

¹²² 1ª corda, 3ª casa.

Figura 80. *Woven World*, c. 142-146. Em amarelo: notas de antecipação da voz intermediária. Retângulo vermelho: notas da voz principal repetindo a estrutura inicial da peça.



Fonte: acervo do autor.

Nos c. 150-154, notamos a indicação de dois sinais de expressão ¹²³ como orientação do compositor para a interpretação dos trechos indicados. Na indicação *relax* ¹²⁴ recomendamos que o violonista diminua o andamento para evidenciar as frases que se sucederão ao longo dos compassos. No c. 154, observamos a indicação de um acorde arpejado. Na indicação *sweetly* ¹²⁵ sugerimos uma diminuição da dinâmica com a execução de um timbre mais escuro ou doce e a colocação da mão direita em cima da boca do violão. Exatamente abaixo dessa indicação, visualizamos e ouvimos descendentemente as notas *dó, si, lá*. Analisamos essas notas como uma *ornamentação* da melodia que, anteriormente ao longo de toda a composição, vinha como a estrutura de antecipações melódicas na nota sol (Figura 81).

¹²³ "**Expressão**. Pode-se dizer que a expressão representa aquela parte da música que não pode ser indicada por notas ou, em sua manifestação mais elevada, por qualquer símbolo ou sinal. Inclui todas as nuances de tempo, dinâmica, fraseado, acento, toque, arco, etc., através dos quais a mera combinação e sucessão de valores de altura-tempo é transformada em um organismo vivo [...]" (Apel, 1950, p. 250-251, tradução nossa).

¹²⁴ Relaxado

¹²⁵ Docemente, melodiosamente.

Figura 81. *Woven World*, c. 150-155. Em amarelo: indicações de expressões, acorde arpejado e ornamentação da melodia original.



Fonte: acervo do autor.

York finaliza sua composição retomando as notas de *pedal de acompanhamento* em harmônicos naturais, do início da obra, indicando nos últimos compassos uma diminuição gradual de dinâmica – *decresc. poco a poco* – e a sensação de um compasso binário composto com a fórmula 6/8. Exemplo nos c. 166-168 (Figura 82).

Figura 82. *Woven World*, c. 166-168. Em amarelo: harmônicos naturais. Nota sol, 3ª corda, 12ª casa. Retângulo vermelho: sensação de compasso 6/8.



Fonte: acervo do autor.

York utiliza um padrão na estrutura de *Woven World* que denominamos de *pedal de acompanhamento*. A figuração rítmica presente nessa estrutura percorre toda peça, ora em **harmônicos naturais**, como o *sol* da 12ª casa (c. 1-4, c. 8-9, c. 48-49, c. 52-54, c. 106-107, c. 162-163, c. 166-167, c. 170-173), ora em notas em *não harmônicos* como o *sol* da 3ª casa, 1ª corda (c. 28-33, c. 36-41, c. 54, c. 126-131, c. 134-139, c. 142-147, c. 150-154) e o *lá* da 5ª casa, 1ª corda (c. 62-64, c. 67-68, c. 86-88, c. 90-92, c. 95-99). As notas de antecipação também são um elemento recorrente, um fio condutor que vai *bordando* toda a composição. Esse procedimento recorrente parece materializar musicalmente a metáfora da tecelagem proposta pelo próprio compositor, na qual diferentes camadas texturais se entrelaçam de maneira contínua.

As notas do baixo *ostinato* como pedal funcionam como uma 2ª voz presente ao longo de toda a composição e se repetem persistentemente dando corpo à obra e maior preenchimento sonoro. Analogamente, podemos comparar a primeira voz (notas de antecipação) à trama (*weft*) e a voz do baixo *ostinato* como a urdidura (*warp*) da tecelagem, considerando a urdidura (*warp*) os fios de base da tecelagem.

Apesar das estruturas se repetirem com frequência em *Woven World*, York acrescenta alguns elementos no decorrer da peça que nunca tinham surgido antes: a) notas do baixo em tempo anacrústico (c. 19-20); b) modulação para Si bemol maior (c. 54-55); c) modulação para Ré Maior (c. 61-62); d) trecho em homofonia a duas vozes (c. 94); e) ponte para o retorno do tema principal (c. 93-102); f) utilização da *campanella* (c. 99-101); g) segunda voz intermediária, simultânea com a voz principal, antecipando os acordes (c. 142-146); h) indicação de dois sinais de expressão *relax* e *sweetly* junto a três notas que ornamentam a melodia – *dó, si, lá* – (c. 150-155).

Em relação à estrutura harmônica o compositor utiliza acordes triádicos com pouca ou nenhuma dissonância intervalar (trítono), inserindo intervalos de nonas Maiores, ou décimas primeiras justas, muitas das vezes sem as sétimas (Maiores ou menores) em textura arpejada e com notas de antecipação. Constatamos três modulações - Si bemol Maior, Ré Maior e Si menor, respectivamente, sendo Dó Maior como o centro tonal. Identificamos um tonalismo com nonas, décimas primeiras que, no nosso entendimento, produz uma certa familiaridade, consonância e doçura, nos remetendo ao minimalismo onde o compositor parece desejar ter uma proximidade com o ouvinte no sentido de o ouvinte perceber os processos que estão acontecendo ao longo da performance da obra.

Por fim, consideramos que a análise pôde ser concluída com a audição e execução da obra, tendo como auxílio o texto da partitura, por entendermos que música é reflexo da tradição oral e escrita e que o ato da performance também pode ser um aspecto importante a ser levado em consideração no momento da análise. Em síntese, a metodologia de análise levou em consideração o aspecto visual (partitura); aspecto auditivo-expressivo (performance), o contexto da história de vida do compositor (formação, influências do *rock*, *jazz* e *fingerstyle*) e da composição (ideia de tecelagem e violão). A partir da identificação e análise dos parâmetros descritos acima, conseguimos construir um guia de performance para a obra analisada com recomendações de ordem técnica e interpretativa a fim de que os violonistas possam lançar mão de um modelo interpretativo em um momento de uma gravação ou performance.

Na análise e construção do guia de performance em *Woven World*, utilizamos os critérios de **Frederick Noad** como **recomendações de caráter técnico-interpretativo nas partituras**

(acentuação de notas antecipadas, mudança de posição da MD *sul ponticello/sul tasto*, aumento gradual de dinâmica c. 28-33) e **ênfase na mecânica e digitação** (criação de novas digitações e base de pestana). Utilizamos também os critérios de **Abel Carlevaro** como **resolução isolada de problemas técnicos** e a **prática relaxada e segmentada** de **Christopher Parkening** ao recomendarmos que o violonista utilize planos sonoros, isolando cada constante "baixo", "melodia" e "acompanhamento" no estudo do trecho da obra. O critério de **Abel Carlevaro** de **prática lenta de trechos** e o critério de **prática lenta e progressiva** de **Christopher Parkening** foram utilizados no trecho onde identificamos a estrutura homofônica. Os critérios de **análise de elementos musicais, fraseológicos e técnicos** de **Henrique Pinto** e o da **ênfase na musicalidade e no caráter da obra** de **Frederick Noad** foram utilizados no trecho onde destacamos a 3ª corda (nota *sol*) dentro do acorde, pois esta nota é a melodia principal (dedo *i* da MD tocará a 3ª corda com maior pressão para extrair maior volume desta). Também foram utilizados os mesmos últimos critérios quando identificamos sinais de expressão *relax* e *sweetly* na partitura da obra.

3.7 OBRA DE 2009 EM *SCORDATURA* COM A 1ª EM RÉ, A 3ª EM FÁ# E A 6ª EM RÉ: *CENTERPEACE*

Centerpeace é uma obra datada de 2009 e publicada pela *Seven Centers Publishing*. York (s. d.) sinaliza em seu *website* que esta peça é a versão solo da obra gravada com Andy Summers, presente em seu álbum *Yamour* e revela uma atmosfera melancólica, hipnótica e vibrante, sendo uma de suas preferidas para apresentações ao vivo. A obra é estruturada na afinação D-A-D-F#-B-D ¹²⁶ e conta com partitura digital de dez páginas. ¹²⁷

Centerpeace tem uma afinação não usual a qual denominamos *scordatura*. Este termo é definido por Apel (1950) como uma "Afinação anormal de um instrumento de cordas com o objetivo de obter acordes incomuns, facilitar passagens difíceis ou alterar a cor do tom. A *scordatura* era usada com frequência na música de alaúde dos séculos XVI e XVII [...]" (APEL,

¹²⁶ Da sexta corda para a primeira: Ré, Lá, Ré, Fá#, Si, Ré.

¹²⁷ "Solo version of the piece I recorded with Andy Summers. From my recording "Yamour, Centerpeace is moody, hypnotic and flashy, and one of my favorites to play in concert. Tuning D A D F# B D, 10 pages digital PDF score file" (YORK, s. d., tradução nossa). Disponível em: <https://andrewyork.net/sheetmusicdownloads.html>. Acesso em: 18/06/2026.

1950, p. 668).¹²⁸ A adoção da *scordature*¹²⁹ nas obras de York configura-se como um elemento recorrente, possivelmente influenciada pelas referências que o compositor assimilou da música barroca e do contraponto renascentista, conforme discutido anteriormente por Perlak (2008).

Além dos critérios já definidos que norteiam as análises nesta pesquisa, como períodos composicionais distintos e títulos sugestivos das peças, também adotamos a afinação como uma delimitação para a análise e criação dos guias de performance.

A seguir, apresentamos um quadro com um recorte representativo das obras de Andrew York, classificadas segundo o tipo de afinação adotado: *scordatura* e afinação tradicional. As obras inseridas neste quadro são todas aquelas que se encontram no acervo do autor desta tese e, portanto, representam todo o repertório escrito a que tivemos acesso. Entretanto, a número de obras do compositor é muito maior do que está recortado neste quadro. As obras destacadas em vermelho correspondem àquelas selecionadas para análise desta pesquisa. Para cada peça, são indicados a data da edição da respectiva partitura (se houver) e o número de páginas com o objetivo de fornecer subsídios técnicos e contextuais à investigação.

¹²⁸ "Abnormal tuning of a stringed instrument for the purpose of obtaining unusual chords, facilitating difficult passages, or changing the tone color. Scordatura was frequently used in the lute music of the 16th and 17th centuries [...]" (APEL, 1950, p. 668 – tradução nossa).

¹²⁹ Sobre o termo *scordatura*: "[...] uma afinação que se utiliza de um conjunto de alturas diferentes daquelas consideradas as convencionais de determinado instrumento de corda" (BORGES, 2007, p. 110); "[...] é um recurso importante para a ampliação das possibilidades expressivas do violão contemporâneo" (STEFAN, 2012, p. 24 apud VASCONCELOS, 2002). *Scordatura* também pode ser definido como o termo italiano usado para denominar afinações divergentes em cordofones.

Quadro 3 – Obras com *scordatura* e com afinação tradicional

Scordatura	Obras	Scordatura	Obras	Obras com afinação tradicional
1ª corda em D 3ª corda em F# 6ª corda em D	Centerpeace (2009, 10p.)	Capo: 3ª casa 3ª corda em F#	Numen suite (s. d., 17 p.)	Woven Harmony (2006, 20 p.)
1ª corda em D 6ª corda em D	Introduction to Sunburst (1996, 3 p.)	Idem	1. Numen (1994)	1. <u>Squares suspended</u>
1ª corda em D 6ª corda em D	Sunburst (s. d., 3 p.)	Idem	2. Lumen (2018)	2. <u>Warp-aspect 1</u>
1ª corda em D 6ª corda em D	Yamour (2011, 9 p.)	Idem	3. Menhir (2018)	3. <u>Weft-aspect 1</u>
6ª corda em D	Mechanism (2005, 9 p.)	Capo: 2ª casa 3ª corda em F#	Five Glimmerings (s. d., 15 p.)	4. <u>Warp-aspect 2</u>
6ª corda em D	In Sorrow's Wake (s. d., 2 p.)	Idem	1. Ride	5. <u>Weft-aspect 2</u>
6ª corda em D	Andecy (s. d., 2 p.)	Idem	2. Evensong	6. Woven World
6ª corda em D	Emergence (1987, 4p.)	Idem	3. Knowwing	Marley's Ghost (1996, 5p.)
3ª corda em F#	Letting Go (2003, 12p.)	Idem	4. Glimmer	Why (s. d., 1p.)
6ª corda em D	Home (2016, 5 p.)	Idem	5. Joyn	Cradle song (s. d., 2 p.)
6ª corda em D	Muir Woods (1986, 5 p.)	Capo: 5ª casa 1ª corda em D 3ª corda em F# 6ª corda em D	The Equations of Beauty (2015, 40 p.)	Reflections (1989, 3 p.)
		Idem	<i>h</i>	Watercolor (1994, 2 p.)
		Idem	<i>e</i>	
		Idem	π	
		Idem	<i>i</i>	
		Idem	∞	
		Idem	<i>c</i>	

Fonte: elaborada pelo autor (2026).

Centerpeace é uma obra longa e conta com dez páginas de partitura. Para facilitar a análise e a criação do guia de performance, dividimos a obra por seções. Cada caractere alfabético representará uma seção, exemplo: A, B, e assim por diante. Quando a letra vier acompanhada de um número em seguida, esta representará a variação da seção à qual se refere a respectiva letra, exemplo: A1 (variação da seção A). As seções e variações presentes na ordem em que se sucedem na peça são: A – A1 – B – A1.1 – A1 – A – C – C1 – A – D – E – C – C1 – A2 – F – A3 – A – D – E – E1 – E – B – A1 – A – A2.

Ao analisar a estrutura seccional da obra, identificamos a seção **A** como o tema principal. Esta seção apresenta variações que conferem à peça um caráter repetitivo, já extensamente observado nas obras de York analisadas até aqui. As demais seções desenvolvem o tema, que sempre retorna para o A, funcionando como uma espécie de *rondó*.¹³⁰

¹³⁰ Segundo Palopoli (2018): "Genericamente, o termo *rondó* refere-se às composições que apresentam um ou mais temas intercalados por seções contrastantes. A primeira seção (A) indica o *rondó* e é denominada refrão, sendo a tonalidade principal da peça. As seções que a intercalam (B, C, etc.) são, em geral, contrastantes à primeira e designadas por episódios, *couplets* ou digressões" (PALOPOLI, 2018, p. 109). Disponível em: <https://teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27157/tde-11092018-162324/publico/CIBELPALOPOLIVC.pdf>. Acesso em: 19/06/2026. Maiores informações em **REFERÊNCIAS**.

Na seção A, observamos a indicação editorial de dinâmica no início do c. 1: *piano*. O timbre deverá ser mais escuro, com a MD posicionada sobre a boca do violão. O violonista deve se preparar para executar um longo e contínuo arco dinâmico, ou seja, uma gradação de intensidade muito bem executada, pois o tema A se repete extensivamente ao longo da obra. No c. 4, observamos o termo *gradually intensify* (intensificar gradualmente) que corrobora ainda mais a nossa recomendação (Figura 83).

Figura 83. C. 3-4. Trecho destacado para execução de um longo e contínuo arco dinâmico.



Fonte: acervo do autor.

Todas as notas do acorde de Si menor com nona devem ser tocadas com precisão rítmica e com volume suficiente para que possamos ouvir todos os intervalos. É importante que o violonista toque a nota *dó#* (dedo *m*, 2ª casa, 2ª corda) e *ré* (dedo *a*, 1ª corda solta) de maneira forte o suficiente para que o intervalo de 2ª menor, entre *dó#* e *ré*, soem claros e audíveis (Figura 84).

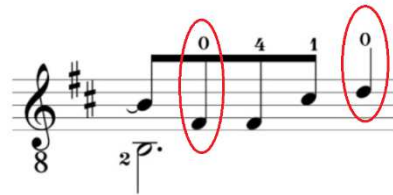
Figura 84. Execução do intervalo de 2ª menor: tocar forte as notas destacadas.



Fonte: acervo do autor.

Na seção A1, c. 5, a pequena variação da seção A, o violonista precisa utilizar o controle individual de pressão digital da MD para evitar tocar forte as cordas soltas. Já orientamos que, em geral, as cordas soltas ressoam mais que as presas por questões físicas, então, é necessário que o intérprete não as toque fortemente. As notas que devem ser tocadas em intensidade um pouco menor em relação as notas que se encontram em cordas presas são: *fá#* (3ª corda solta) e *ré* (1ª corda solta) – Figura 85.

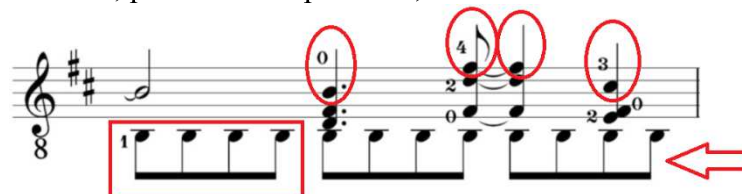
Figura 85. Não tocar as cordas destacadas fortemente.



Fonte: acervo do autor.

Na seção B, c. 9, observamos a presença de um baixo *ostinato* enquanto os acordes em bloco, em textura homofônica, são tocados em região mais aguda. A nota da melodia se encontra na voz mais aguda, tocada pelo dedo *a*. O baixo *ostinato* deve permanecer em um plano sonoro de dinâmica secundário em relação às outras vozes que devem se destacar na textura da seção. A nota da melodia deve ser acentuada para ter o destaque em relação a todas as outras notas – dedo *a* (Figura 86). Recomendamos que o violonista faça uso de um timbre mais escuro nos c. 9-10, posicionando a MD sobre a boca do violão, e um timbre mais claro e brilhante nos c. 11-12, posicionando a MD entre a roseta e o cavalete, porém um pouco mais próximo à roseta. É importante ressaltar que os acordes arpejados precisam ser tocados com um gesto ligeiro de MD.

Figura 86. Retângulo e seta: notas do baixo, dedo *p*, plano sonoro de dinâmica secundário. Círculos: notas da melodia, plano sonoro primário, devem ser destacadas em relação às demais.



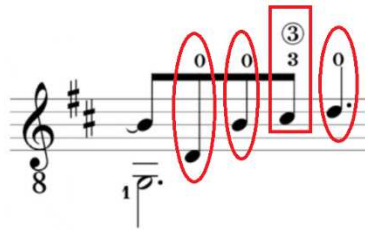
Fonte: acervo do autor.

Na repetição da seção A1, recomendamos a mesma estratégia interpretativa: variar o timbre e a dinâmica na repetição. Como esta obra é baseada em temas que se repetem, ao variar os parâmetros sonoro-musicais, o intérprete acentua a expressividade, cria climas sonoros e cenários mentais vão surgindo, proporcionado também pelo título sugestivo da peça *Centerpeace* que significa *Centro de Paz*.

Na repetição da seção A1, c. 13-16, a dinâmica deve ser explorada de maneira acentuada. Um aumento considerável de dinâmica deve ser realizado e o violonista posicionará, ao longo dos compassos, a MD entre a roseta e o cavalete, proporcionando um timbre bem brilhante ao entrar na seção A1.1 – c. 17. Nesta, identificamos o acorde de Sol Maior com a quarta aumentada – modo lídio. Aqui constatamos mais uma obra em que York lança mão deste modo. O violonista

precisa acentuar a nota que corresponde à quarta aumentada do acorde em questão, o *dó#*, na 3ª corda e 7ª casa, e diminuir a intensidade nas cordas soltas. Para isso, um controle de pressão digital na MD é necessário (Figura 87).

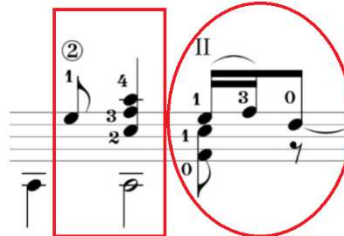
Figura 87. Notas circuladas: diminuir intensidade nas cordas soltas. Retângulo: *dó#*, 4ª aumentada do acorde de Sol Maior, modo lídio, destacar essa nota.



Fonte: acervo do autor.

No final do c. 18, o violonista fará uma mudança de posição de ME: 5ª posição para 2ª posição. Neste trecho haverá, portanto, um salto de ME que exigirá controle e precisão desta mão. O violonista precisará isolar esta passagem da partitura e estudar de forma lenta, se atentando para diminuir ao máximo a interrupção sonora entre as notas da 5ª para 2ª posição para não comprometer o *legato* frasal (Figura 88).

Figura 88. Mudança de posição de ME. Retângulo: 5ª posição. Círculo: 2ª posição.



Fonte: acervo do autor.

No c. 21-22, repetição da seção A, o intérprete deverá escurecer o timbre, posicionando a MD sobre a boca do violão, diminuir a dinâmica e retardar o andamento sutilmente para preparar para uma nova seção que se iniciará. Nas notas *ré* e *lá* do final do compasso, o violonista deverá imaginar uma pequena fermata e em seguida cortar o som abafando as cordas com a lateral do dedo *p* da MD (Figura 89).

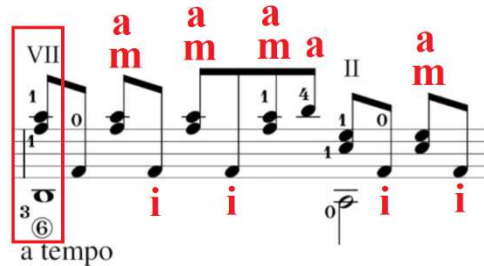
Figura 89. Retângulo: pequena fermata e em seguida o corte do som com a lateral do dedo *p*.



Fonte: acervo do autor.

Na seção C, que se inicia no c. 23, o intérprete precisará tocar bem fraco o primeiro grupo de notas e em seguida aumentar a dinâmica nas notas que se sucedem. As notas em intervalos de terças que estão presas são tocadas pelos dedos *m* e *a* da MD e devem se sobrepor em volume à 3ª corda solta – *fá#*, dedo *i* (Figura 90). Aqui a digitação é implícita na partitura, mas decidimos escrevê-la por questões didáticas.

Figura 90. Retângulo: tocar bem fraco. Dedos *m* e *a*: tocar mais forte.



Fonte: acervo do autor.

Na repetição da seção C, c. 25-26, o violonista precisará tocar mais forte o trecho, com o timbre mais aberto, posicionando a MD entre a roseta e o cavalete do violão. É imprescindível que o intérprete execute o acento na nota ré (6ª corda solta) como indicado na partitura (Figura 91).

Figura 91. Tocar o trecho com o timbre mais aberto e brilhante. Retângulo: executar o acento.



Fonte: acervo do autor.

A partir do c. 27, seção C1, observamos a seguinte progressão harmônica, considerando a tonalidade da obra como Si menor: **Sol Maior com sétima Maior e nona (VI7M)**; **Fá sustenido menor com sétima menor (v7)**; **Mi menor com sétima menor e nona (iv7)**; **Lá Maior (VII)** e **Dó Maior com sétima Maior (bII7M)**. O último acorde da progressão pode ser analisado como um empréstimo modal do **modo frígio**, já que o segundo grau deste modo é uma segunda menor em relação ao primeiro e o acorde construído sobre o segundo grau é Maior. Nesta seção C1 contrastante, somos surpreendidos com uma coloração harmônica muito comum nas obras de York: utilização de acordes emprestados de outros modos. Podemos considerar que a obra apresentava um cenário hipnótico, repetitivo e introspectivo e que a partir da seção C1 este cenário ou estado emotivo foi interrompido, sugerindo uma outra paisagem ou estado emocional. Esta sugestão foi proporcionada por toda progressão harmônica da seção C1 e, principalmente, pelo acorde de Dó Maior com sétima Maior (bII7M). É necessário que o violonista mantenha um timbre mais escuro, mantendo a MD sobre a boca do violão, mas sem diminuir a dinâmica, evidenciando a troca de cenário proporcionado pelo colorido harmônico do trecho. No c. 29, uma pequena fermata deve ser inserida no último acorde do c.: Dó Maior com sexta (Figura 92).

Figura 92. Progressão harmônica com os acordes grafados em cifragem de música popular.
Círculo: pequena fermata inserida no acorde.

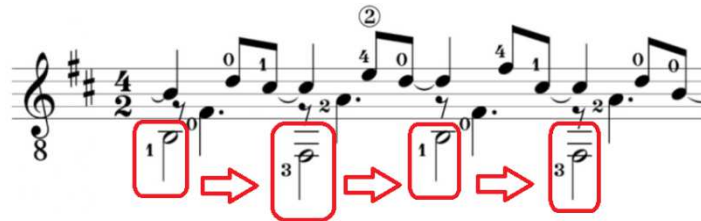
The image displays a musical score snippet with four chords highlighted in red boxes. The first box contains the chord **Em7(9)** in a treble clef with a key signature of two sharps. The second box contains the chord **A** in a treble clef with a key signature of one sharp. The third box contains the chord **G7M(9)** in a treble clef with a key signature of one sharp. The fourth box contains the chord **F#m7** in a treble clef with a key signature of one sharp. A red circle highlights a fermata on the final chord, **F#m7**.

Fonte: acervo do autor.

Do c. 30 até à segunda metade do c. 33, a seção A, tema principal da obra, retorna novamente. Esta seção fará uma ponte para a seção D. Recomendamos uma diminuição de andamento e dinâmica com alteração para um timbre mais escuro na seção A. Na seção D (c. 33-41), o violonista precisará executar o *legato* para tocar as vozes presentes no trecho, garantindo

uma maior musicalidade e um bonito fraseado. Para isso, o intérprete precisa manter os dedos presos nas notas do baixo o máximo de tempo possível antes de deslocar o dedo para prendê-lo na corda da próxima nota. O *legato* violonístico se faz presente realizando o movimento lentamente e como orientado (Figura 93).

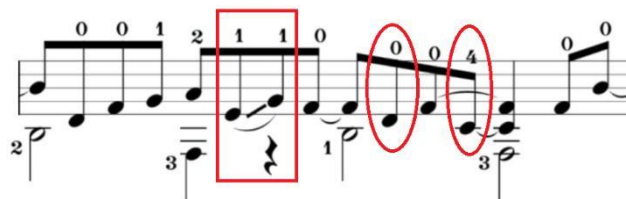
Figura 93. Retângulos: notas do baixo. As setas indicam que deve ser evitado o máximo possível a interrupção sonora do fluxo melódico.



Fonte: acervo do autor.

No c. 35 e c. 40, observamos um arraste entre as notas *mi* e *sol* (4ª corda – sétima menor e nona do acorde de Fá sustenido menor) – seção D da obra. O violonista precisa realizar o arraste com maior volume para que a nota alvo (*sol*) seja ouvida plenamente. Em seguida, o intérprete deverá acentuar a nota *ré* (4ª corda solta), imprimindo um pouco mais de volume. Sabemos que a corda solta no violão tem mais volume do que as presas, como descrito em outros momentos, mas neste caso específico, *ré* faz um intervalo de 2ª menor¹³¹ com *dó#* (5ª corda, casa 4), sendo *dó#* a nona do acorde de Si menor. Ao acentuar as duas notas, *ré* e *dó#*, se acentua também a atmosfera tensa e escura do trecho (Figura 94).

Figura 94. Retângulo: arraste de *mi* para *sol*. Círculo: *ré* e *dó#*: intervalo de 2ª menor.



Fonte: acervo do autor.

Na repetição do trecho na seção D (c. 35 para o c. 36), orientamos que o violonista posicione a sua MD de modo que o polegar repouse próximo à roseta do violão. Desta forma, o intérprete extrairá um timbre mais brilhante, valorizando musicalmente o trecho repetido (Figura 95).

¹³¹ Um semitom.

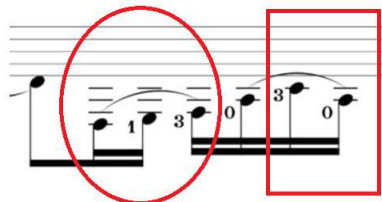
Figura 95. C. 36: posicionar o polegar da MD na roseta do violão para extrair um timbre brilhante.



Fonte: acervo do autor.

Na seção E, a partir do final do c. 41, York utiliza os ligados de ME simples e duplos (com dois dedos). Esses ligados são tanto ascendentes quanto descendentes. Os ligados nesta configuração são uma marca autoral nas obras do compositor. Encontramos, por exemplo, a mesma estrutura de ligados em uma de suas peças mais famosas: *Sunburst*.¹³² Nesta seção, recomendamos que o violonista isole os trechos. Os ligados simples devem ser estudados separados dos ligados duplos. Recomendamos que se inicie o estudo lentamente e com o auxílio de um metrônomo e, depois, o violonista deverá aumentar o andamento de forma gradativa (Figura 96).

Figura 96. Ligados simples. Círculo: ligados ascendentes. Retângulo: ligados descendentes.

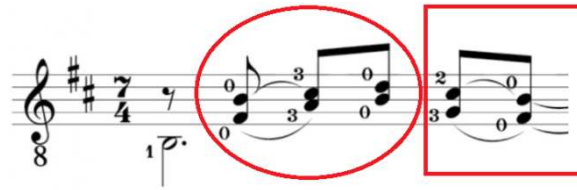


Fonte: acervo do autor.

Os ligados duplos do trecho devem ser executados com muito cuidado para que um dedo não pise na corda antes do outro. No ligado ascendente, os dois dedos devem "martelar" a corda ao mesmo tempo e, no ligado descendente, devem realizar uma ação pinçada, puxando a corda e deslizando-a em direção ao chão, simultaneamente (Figura 97).

¹³² "*Sunburst*, agora incluída a Introdução que escrevi para Christopher Parkening. Uma das minhas peças mais populares, gravada por John Williams, Christopher Parkening, Jason Vieaux e muitos outros músicos. Partitura digital em PDF com 9 páginas" (YORK, s. d., tradução nossa). Disponível em: <https://andrewyork.net/sheetmusicdownloads.html>. Acesso em: 20 de junho de 2026. Para ouvir *Sunburst* acesse: https://www.youtube.com/watch?v=VhafXQkEbMc&list=RDVhafXQkEbMc&start_radio=1. Acesso em: 20 de junho de 2026.

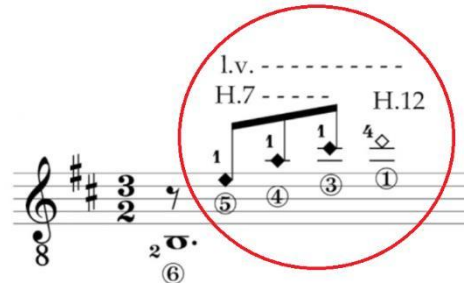
Figura 97. Ligados duplos. Círculo: ligados ascendentes. Quadrado: ligados descendentes.



Fonte: acervo do autor.

Após este trecho virtuosístico de ligados (seção E), observamos a partir do c. 48, o retorno à seção C e C1 já descritos anteriormente. No c. 55, se inicia uma seção muito delicada, com harmônicos naturais na 7ª e 12ª casas da escala do violão (seção A2). O violonista precisa executar este trecho da seguinte forma, com cuidado suficiente para não abafar os harmônicos: após encostar os dedos da ME sobre as cordas em cima dos trastes, e depois de tocar os harmônicos, o intérprete precisa retirar o dedo imediatamente da corda para que o harmônico soe perfeitamente audível. Como já dito, os harmônicos têm uma sonoridade delicada e, portanto, devem ser executados mais fortes do que as notas usuais (Figura 98).

Figura 98. Círculo: harmônicos naturais na 7ª e 12ª casas.



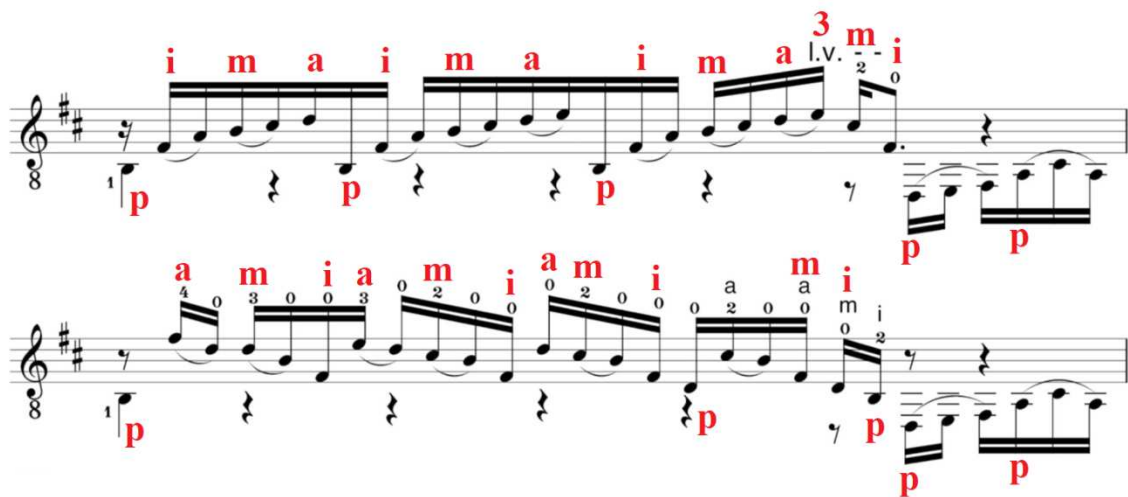
Fonte: acervo do autor.

Na seção F, c. 59, observamos um trecho muito bonito, com uma sonoridade em cordas soltas, assim como em muitas outras seções da obra, ligaduras de prolongamento, ligados descendentes, *campanellas*, variações de dinâmicas, ligados em tercinas e uma técnica muito utilizada também em guitarra elétrica que realiza os ligados de ME sem tocar as cordas ¹³³ com a MD. York escreve a seguinte recomendação para esta técnica: **hammer-on without plucking*. Aqui temos um ligado triplo, com três dedos em três cordas consecutivas. Esta seção F merece um estudo detalhado em alguns pequenos trechos. O violonista precisa executar o arco dinâmico como indicado na partitura na *campanella* do c. 59 e a digitação criada por nós; estudar lentamente, isolado da partitura, o ligado descendente em tercina do c. 60 e só aumentar o

¹³³ Ou palhetar.

No final do c. 72, York retorna com a seção D, já discutida anteriormente. Esta seção vai até a segunda metade do c. 80. Na terceira metade deste compasso se inicia a seção E, de ligados simples e duplos, também já analisada. O ápice do virtuosismo em *Centerpeace* aparece em E1, a variação da seção E, no final do c. 86 e início do c. 87. Aqui, observamos um trecho permeado por ligados ascendentes nos c. 87 e c. 88. No c. 89, o movimento dos ligados é descendente. Este movimento contrário também é consequente na MD: nos ligados ascendentes se usa *p, i, m, a* e nos descendentes, *a, m, i, p*. Este trecho, por ser o de maior virtuosismo da obra, deve ser isolado da partitura. O violonista precisa tocá-lo em um andamento confortável, lento e só então, de forma bem gradativa, aumentar o andamento. Os ligados precisam ser claros e audíveis para que seus efeitos de articulação sejam observados. Apesar de implícita, criamos uma digitação de MD para ajudar na execução dos ligados desta seção (Figura 101).

Figura 101. Seção E1: digitação de MD criada por nós.



Fonte: acervo do autor.

York conduz a obra a partir da seção E1 para as seções que iniciaram a peça. Observamos as seguintes seções na ordem em que aparecem: E, B, A1, A (com gradação de dinâmica/intensidade)¹³⁴ e A2. Podemos considerar a seção E1 como o ponto culminante da obra, o trecho de maior tensão e virtuosismo. Ao longo dos compassos seguintes, as seções e as frases que as compõem induzem implicitamente uma diminuição gradativa da dinâmica, realizando o gesto tensão–repouso tão presente no tonalismo clássico. Na última seção A2, c. 105, York nos apresenta os harmônicos naturais mais uma vez, repetindo-os em dois compassos adicionais: c.109-110. Partindo do pressuposto de que a obra evoca uma sonoridade introspectiva e mais

¹³⁴ Escrito na partitura.

escura — devido à seção A e às suas variações repetirem insistentemente o acorde de Si menor com nona — e que a repetição dos trechos provoca uma sensação mântica ou hipnótica, os últimos compassos da obra parecem induzir uma sensação de relaxamento, repouso ou suspensão do tempo, em razão da ressonância e da delicadeza dos harmônicos naturais.

Podemos concluir que os critérios que nortearam a análise e a construção do guia de performance em *Centerpeace* foram: **resolução isolada de problemas técnicos e prática lenta de trechos** a partir de **Abel Carlevaro** (mudança de posição de ME, 5ª para 2ª posição; execução de ligados simples e duplos na seção E); **concentração mental e controle dos movimentos** — **Abel Carlevaro** (controle individual de pressão dos dedos para evitar tocar forte as cordas soltas); **técnica orientada pela interpretação** — **Christopher Parkening** (execução de acorde com precisão rítmica e com volume homogêneo entre as vozes para sobressair o intervalo de 2ª menor); **prática relaxada e segmentada** — **Christopher Parkening** (execução de ligados simples e duplos na seção E); **análise de elementos musicais, fraseológicos e técnicos** — **Henrique Pinto** (divisão longa da obra em seções como uma espécie de *rondó*; presença de baixo *ostinato* na seção B; acordes com quarta aumentada, o modo lídio; análise de progressão harmônica na seção C1, c. 27, com o segundo grau bemolizado, bII7M, emprestado do modo frígio; coloração harmônica muito comum nas obras de York com acordes emprestados de outros modos; utilização de ligados simples e duplos, uma marca autoral nas obras de York; seção E1, ponto culminante, o ápice do virtuosismo e tensão da obra); **ênfase na mecânica e digitação** — **Frederick Noad** (intervalos de terças que são tocados pelos dedos *m* e *a* da MD) e **recomendações de caráter técnico-interpretativo com ênfase na musicalidade e no caráter na obra** — **Frederick Noad** (variação de timbre, variação da posição da MD; execução de longo e contínuo arco dinâmico — *gradually intensify*; acentuação do dedo *a* na nota melódica mais aguda da textura; acentuação da nota que corresponde à quarta aumentada do acorde; retardo de andamento de forma sutil, variação de agógica; inserção de pequena fermata nas últimas notas do final da frase e abafamento destas para o início de uma nova seção; execução de acentos como indicado na partitura; execução do *legato* violonístico com notas do baixo junto às demais vozes na seção D; execução de harmônicos naturais na seção A2; execução de arco dinâmico na *campanella* e da digitação criada por nós, estudo lento e isolado do ligado descendente em tercina e do *hammer-on without plucking*; execução de acentos como descrito na partitura na seção A3, criação de digitação na seção A3, c. 67-68 e criação de digitação na execução de ligados na seção E1).

3.8 OBRA EM *SCORDATURA* COM A 1ª EM RÉ, 3ª EM FÁ# E A 6ª EM RÉ: *YAMOUR*

Esta obra foi publicada pela *Seven Centers Publising* em 2011. Dedicada à Andrea Vettoretti, *Yamour* conta com a mesma afinação de *Centerpeace*: D, A, D, F#, B, D.¹³⁵ Segundo York (s. d.), a obra é a faixa-título do álbum duplo *Yamour* e tem forte orientação rítmica que, executada em um único violão, reproduz a sonoridade de uma formação instrumental completa, incorporando elementos de *jazz* e traços sutis da música brasileira. A obra representou um avanço composicional para o autor ao superar o desafio de compor com segurança na afinação denominada "*Yamour*"¹³⁶ e a partitura dela encontra-se disponível em formato PDF com dez páginas (York, s. d.).¹³⁷

Assim como *Centerpeace*, dividiremos *Yamour* em seções para melhor compreensão morfológica, facilitando a análise e criação do guia de performance. A divisão em seções também é uma estratégia metodológica com objetivos didáticos. É importante destacar que o número após a letra da seção representa uma variação desta seção, exemplo: A2 é a variação de A. Quando existir um numeral subordinado a outro numeral, este será a variação da seção já variada, exemplo: A1.1 é uma variação de A1, a seção variada de A.

A obra apresenta as seguintes seções no decorrer da partitura: A – A1 – A1.1 – A2 – A1.2 – A1.1 – B – A1 – A2.1 – C – D – C – A2.1 – A2 – A1.2 – A1.1 – B – A1 – A3 – A – A1. Podemos observar que a seção A, o tema principal da música, é extensivamente repetido através de suas variações. Como temos observado ao longo das análises das obras de York, a repetição insistente é uma característica comum em suas composições.

Yamour inicia com o tema principal, a seção A, nos c. 1-5. A rítmica predominante é com compassos acéfalos, com o primeiro e segundo tempo em pausas de semicolcheias. As notas superiores em contratempo, geralmente em intervalos de sextas, devem ser tocadas sempre com os dedos *i* e *a* da MD. Esta é uma recomendação editorial.¹³⁸ Na seção A, o violonista deverá preparar o ataque de MD, ou seja, deixar os dedos desta mão encostados nas cordas, antes de tocá-las. Este toque com preparação ajuda na precisão do ataque e, conseqüentemente, deixa o

¹³⁵ Da 6ª para a 1ª corda do violão: Ré, Lá, Ré, Fá sustenido, Si, Ré.

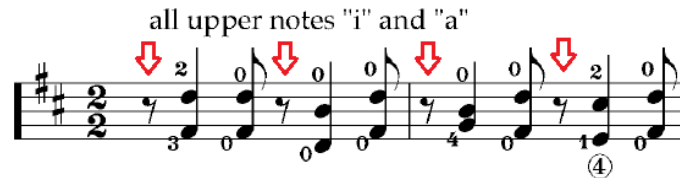
¹³⁶ Ver rodapé 77.

¹³⁷ "Title cut from my double CD and LP 'Yamour'. Groove oriented, this spirited piece emulates the sound of a band on one guitar, with a hint of jazz and a glimmer of Brazil. It's one of my favorite works, and was a milestone for me compositionally to surmount the formidable challenge of composing with authority in what is now called 'Yamour' tuning, DADF#BD. I wrote Yamour for my friend and colleague, the fine Italian guitarist Andrea Vettoretti. 10 pages digital PDF score file, tuning D A D F# B D" (York, s. d., tradução nossa). Disponível em: <https://andrewyork.net/sheetmusicdownloads.html>. Acesso em: 26 de junho de 2026.

¹³⁸ "all upper notes 'i' and 'a' (York, 2011, tradução nossa).

som que é tocado pelo dedo na corda mais bonito. A ME precisa de abafar as cordas muito rapidamente nas pausas de semicolcheia (Figura 102).

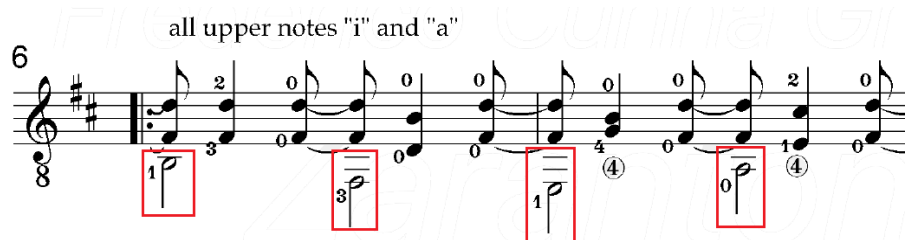
Figura 102. Compassos acéfalos. Setas: pausas onde a ME deverá abafar as cordas.



Fonte: acervo do autor.

Na seção A1, a partir do c. 6, a ME esquerda precisa cessar o abafamento do som ao repousar os dedos sobre as cordas, porque os baixos, que serão tocados pelo polegar, foram inseridos no lugar das pausas de semicolcheias da seção A. As notas superiores em colcheias estão sendo prolongadas por ligaduras até a parte forte do tempo, o que caracteriza a seção A1 com a presença de síncope. Na primeira vez que o violonista tocar a seção A1, ele deverá priorizar um timbre mais escuro posicionando a MD sobre a boca do violão. Na repetição da seção, o intérprete deverá procurar um timbre mais brilhante e aberto. O violonista também precisa realizar o controle individual de pressão digital ao igualar a dinâmica dos dedos *p*, *i* e *a*, de maneira que possamos ouvir o baixo presente, mas sem sobressair em relação às notas mais agudas (Figura 103).

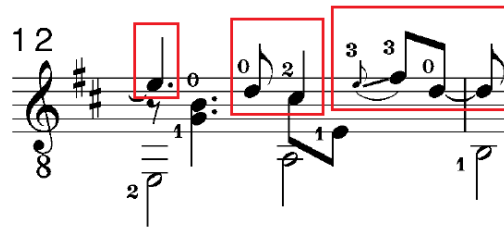
Figura 103. Retângulo vermelho: notas do baixo.



Fonte: acervo do autor.

Na seção A1.1, a partir do c. 10, encontramos uma melodia mais aguda. As notas desta melodia devem se destacar enquanto as notas intermediárias do acompanhamento e do baixo devem se igualar em dinâmica, mas em uma intensidade menor em relação à melodia. Observamos um arraste entre as notas *mi* e *fã#*, dedo 3, c. 12, que deverá ser estudado de forma lenta, para melhor controle de ME e execução deste arraste (Figura 104).

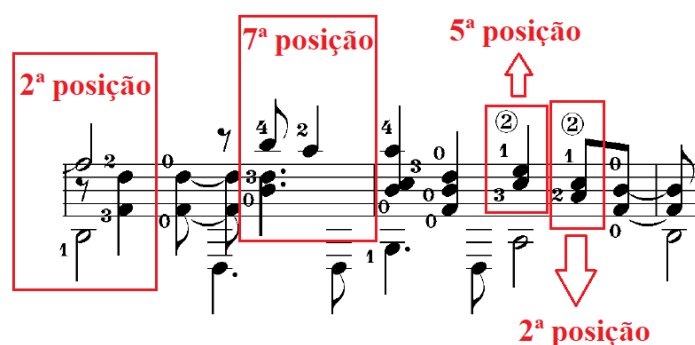
Figura 104. Retângulo vermelho: acentuar as notas melódicas.



Fonte: acervo do autor.

A partir do c. 17, notamos um salto de ME entre a 2ª e a 7ª posição. Em seguida, o salto prossegue entre a 5ª e 2ª posição. Estes deslocamentos horizontais na ME devem ser executados com o máximo de cuidado, isolado da partitura e de forma lenta para que dê tempo para a mão encontrar a posição correta e pisar os dedos nas cordas daquela respectiva posição (Figura 105).

Figura 105. Deslocamentos horizontais de ME. Mudanças de posição.



Fonte: acervo do autor.

A partir do c. 23, encontramos uma melodia com notas longas nos seguintes acordes: Sol Maior com sétima Maior e quarta aumentada (modo lídio – c. 23); Fá sustenido Maior com sétima menor (c.23-24); Sol Maior com sétima Maior (c. 25); Sol Maior com baixo em *lá* (c. 26) e Fá sustenido Maior com sétima menor com baixo em *lá*#. A melodia deve ser enfatizada sempre por ser a voz principal de toda a textura da música. O violonista precisa acentuar as notas longas da melodia (Figura 106).

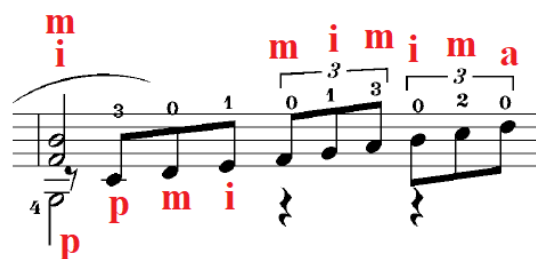
Figura 106. Círculo vermelho: tocar com maior intensidade as notas da melodia.



Fonte: acervo do autor.

Na escala ascendente de Sol Maior com a quarta aumentada (sonoridade lídia), criamos uma digitação para facilitar a colocação dos dedos e a articulação das notas nesta escala (c. 25, Figura 107). No ornamento do c. 26, o violonista precisará realizar o movimento diversas vezes, lento e isolado da partitura, tantas vezes quanto for necessário até evitar sentir maiores dificuldades. O ligado utilizado de ME aqui é o ascendente e descendente. O movimento de ligado já foi discutido na obra *Centerpeace*, já analisada nesta tese.

Figura 107. Digitação na escala de Sol lídio criada por nós.



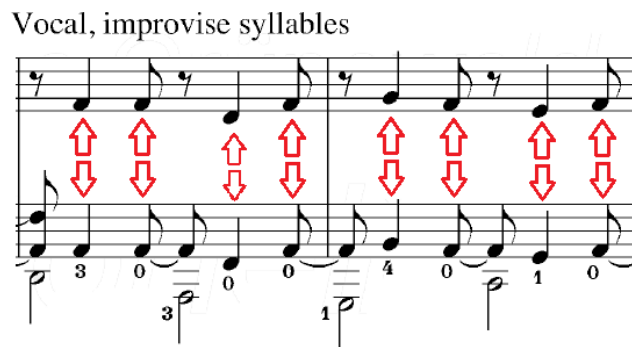
Fonte: acervo do autor.

A partir do c. 31, observamos um elemento que nunca ocorreu antes nas obras analisadas de York desta pesquisa: um vocalize.¹³⁹ York coloca um sistema de dois pentagramas onde embaixo é a parte do violão e em cima a parte da voz. Aqui temos a seção A2 que, idêntica à A1, suprimiu a nota mais aguda do violão (dedo *a*) que formava um intervalo de sexta com a nota mais grave intermediária (dedo *i*), acrescentando a linha melódica da voz em outra pauta. York escreve exatamente as mesmas notas para voz e violão, na mesma altura, em uníssono. O compositor parece ter escrito desta forma propositalmente para ajudar o intérprete a cantar na afinação correta, já que a voz não é, necessariamente, um instrumento que o violonista domina

¹³⁹ York improvisa entoando sílabas. Na partitura está escrito: *Vocal, improvise syllables*. Para ouvir a gravação e vídeo desta música interpretada pelo próprio compositor, clique aqui: https://www.youtube.com/watch?v=l-bvgdM8vlg&list=RDl-bvgdM8vlg&start_radio=1. Acesso em: 27 de junho de 2026.

(Figura 108). Recomendamos que o violonista inspire bem e vá soltando o ar aos poucos para conseguir entoar as notas longas a partir do c. 39.

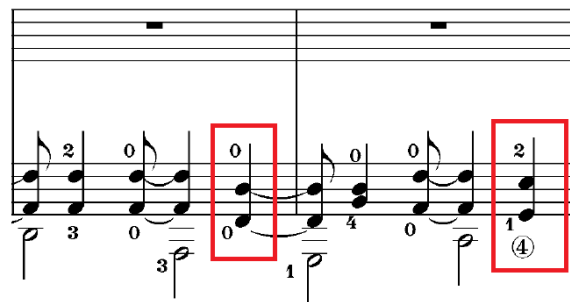
Figura 108. Setas vermelhas: notas em uníssono (voz e violão).



Fonte: acervo do autor.

Ainda na seção A2, a partir do c. 43, o violonista precisa tomar cuidado com a mudança de ritmo sincopado que vinha até então, evitando tocar o ritmo anterior. Inferimos que o editor sinalizou essa mudança ao colocar a digitação da ME nos c.43-45 (Figura 109).

Figura 109. Retângulo vermelho: a mudança do ritmo sincopado utilizado usualmente nos compassos anteriores.¹⁴⁰

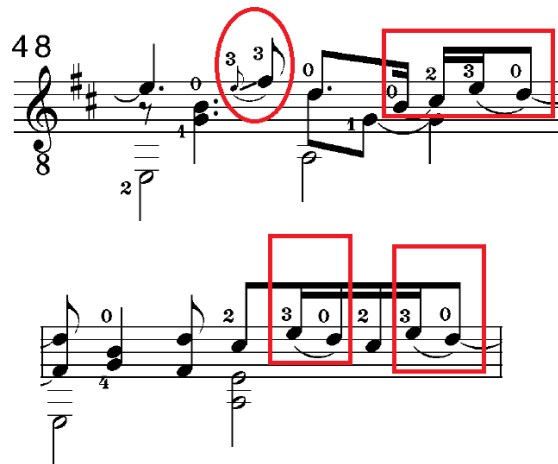


Fonte: acervo do autor.

No c. 48 e c. 50, na seção variada A1.2, observamos, arrastes e ornamentos em semicolcheias com ligados ascendentes e descendentes. O violonista precisa estudar esta passagem lentamente, isolada da partitura, tomando cuidado suficiente para não tocar mais forte a nota ligada pelo dedo 3 na Figura 110.

¹⁴⁰ Nos compassos anteriores, e usualmente na obra inteira, York utiliza um grupo de notas em semicolcheia após o grupo de semínimas assinalados nos retângulos vermelhos.

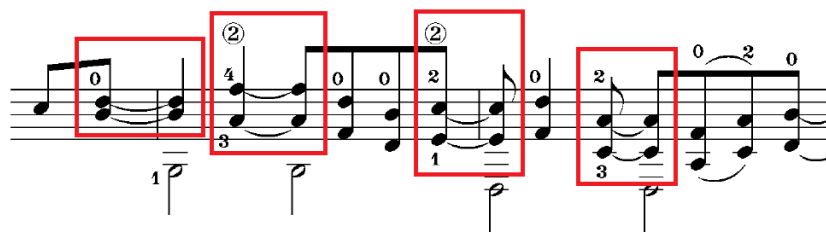
Figura 110. Círculo vermelho: arraste. Retângulos vermelhos: ligados.



Fonte: acervo do autor.

Na seção B, c. 62-63, observamos os seguintes elementos que devem ser observados com atenção: notas em antecipação e ritmo sincopado, ligados duplos (dois dedos na ME), mudanças de posição na ME, abertura de ME (abdução) e alteração da disposição das vozes em acordes. Ao executar as notas em antecipação o violonista precisa acentuá-las para evidenciar o ritmo sincopado (Figura 111). As notas em antecipação são uma característica muito recorrente nas obras de York.

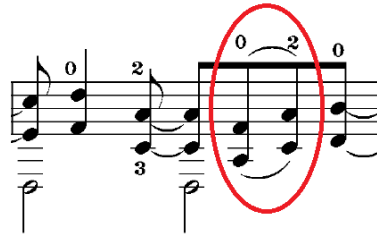
Figura 111. Retângulo vermelho: notas em antecipação.



Fonte: acervo do autor.

Para a correta execução do ligado duplo (em duas cordas), o instrumentista precisará manter os dedos da ME próximo às cordas, tocar forte com os dedos da MD as notas a serem ligadas e martelar as notas a serem ligadas com os dedos da ME. Este passo a passo deverá ser realizado lentamente e isolado da partitura (Figura 112).

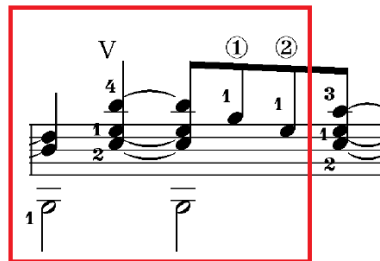
Figura 112. Círculo vermelho: ligado duplo.



Fonte: acervo do autor.

Para executar a abertura de ME (abdução), o intérprete precisará posicionar o polegar desta mão na direção do dedo 2, favorecendo a colocação deste dedo no centro da ME e sua consequente abertura (Figura 113).

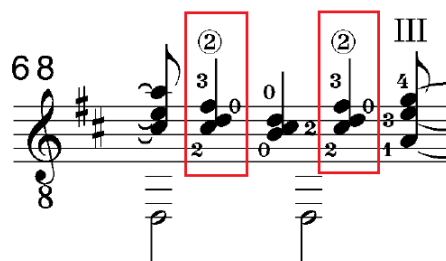
Figura 113. Retângulo vermelho: abertura de ME (abdução).



Fonte: acervo do autor.

Nos acordes com a disposição de suas vozes alteradas, quando é subvertido a ordem natural da altura das notas nas cordas, ou seja, uma nota mais aguda se encontra em uma corda com notas naturalmente mais graves e vice e versa, o violonista precisará acentuar as notas da segunda corda, com o dedo *m*. Um controle fino de pressão digital é necessário para a acentuação desta nota na respectiva corda (Figura 114).

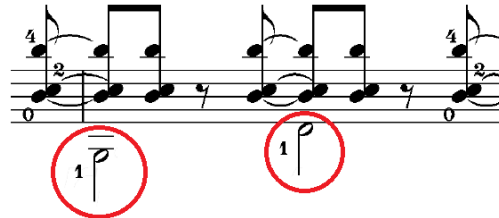
Figura 114. Retângulo vermelho: alteração da disposição das vozes no acorde. Acentuar o *fá#*, 2ª corda, com o dedo *m*.



Fonte: acervo do autor.

Recomendamos um aumento de dinâmica gradativo a partir do c. 73 até o c. 74. O violonista precisará acentuar de forma precisa os baixos, pois eles evidenciam a harmonia e conduzem à próxima seção A1 (Figura 115).

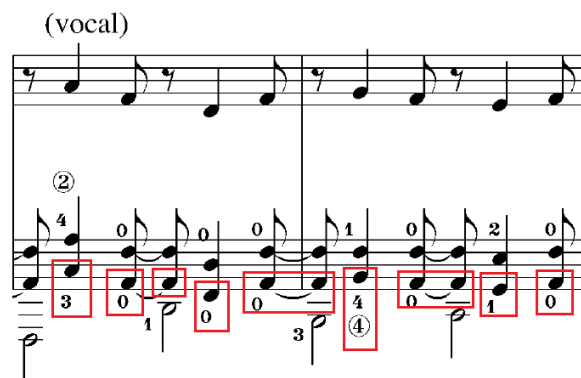
Figura 115. Círculo vermelho: acentuar os baixos.



Fonte: acervo do autor.

Após a ocorrência da seção B e A1 em ordem sucessiva, York introduz a seção A2.1 (c. 79), transposta para a tonalidade de Ré Maior com um novo vocalize. A nova seção A2.1 em intervalos de sexta se encontra com a melodia na voz intermediária mais grave. O violonista precisará fazer uso do controle individual de pressão digital ao usar os dedos *p*, *i* e *a* da MD. Para enfatizar a melodia principal e facilitar a afinação da voz, o intérprete precisará tocar mais forte as notas que estão responsáveis pelo dedo *i* (Figura 116).

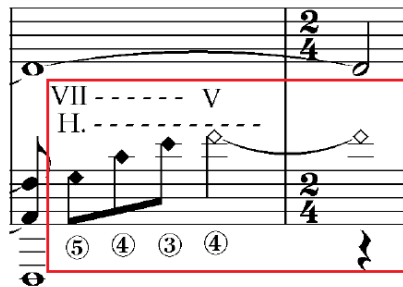
Figura 116. Retângulo vermelho: notas intermediárias a serem acentuadas pelo dedo *i*.



Fonte: acervo do autor.

Nos harmônicos naturais do c. 87, o instrumentista precisará encostar o dedo 3 da ME levemente sobre a corda em cima do traste e após tocar a nota com os dedos da MD, retirar imediatamente o dedo da ME sobre a corda, favorecendo, assim, a ressonância mais delicada dos harmônicos (Figura 117).

Figura 117. Retângulo vermelho: notas em harmônicos naturais.

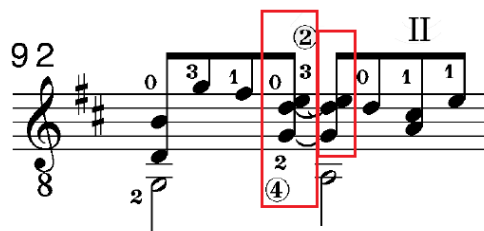


Fonte: acervo do autor.

A partir do c. 89, na seção C, até o c. 97, observamos uma resposta clara à seção variada A2.1 anterior, como uma espécie de eco, onde a tonalidade se mantém em Ré Maior com uma sonoridade mais aberta e clara. O violonista perceberá que neste trecho ocorrerão muitos saltos de ME. Aqui, propomos um estudo separado de ambas as mãos. Primeiramente, o violonista irá pisar as notas somente com a ME, deixando a MD em repouso. O instrumentista pode repetir este estudo, isolado da partitura, tantas vezes que sentir necessário até obter segurança para adicionar a MD e tocar normalmente o trecho. Este exercício é ótimo para sincronização de ME e MD, condição indispensável para uma técnica bem consolidada e para a obtenção do *legato* violonístico.

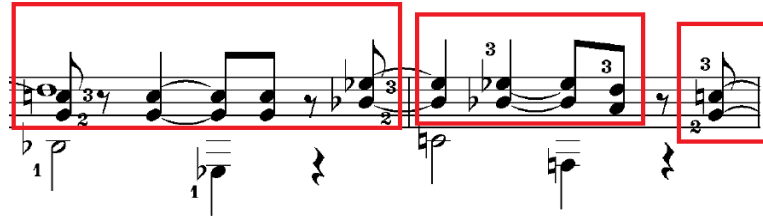
Observamos uma abertura (abdução de ME) no c. 90, um arraste com duas notas nos dedos 1 e 3 da ME no c. 91, a nota *mi* da melodia com a disposição das vozes alteradas no acorde, na segunda corda, enquanto a nota *ré*, do acompanhamento, na primeira corda, no c. 92. Todos esses elementos que aparecem nestes compassos devem ser estudados de forma lenta e isolados da partitura para correta execução. No acorde de Mi menor com sétima menor e baixo em *sol*, a nota melódica *mi* deverá ser destacada pelo dedo *m*, tomando cuidado para tocar mais fraco a nota *ré*, 1ª corda solta, dedo *a* (Figura 118 – c. 92).

Figura 118. Retângulo vermelho: disposição das vozes alteradas no acorde. Destacar a nota *mi* através do dedo *m* na 2ª corda.



Fonte: acervo do autor.

Figura 120. Retângulo vermelho: execução do vibrato vertical proposto.



Fonte: acervo do autor.

Entre o c. 111 e c. 113, após uma sequência de acordes dissonantes e aproximações cromáticas, orientamos que o violonista execute o trecho escurecendo o timbre gradativamente a cada acorde, evidenciando a tensão da harmonia. Existe um salto entre a 1ª e a 4ª posição que deverá ser realizado de forma lenta e com controle de ambas as mãos para favorecer o *legato* da frase (Figura 121).

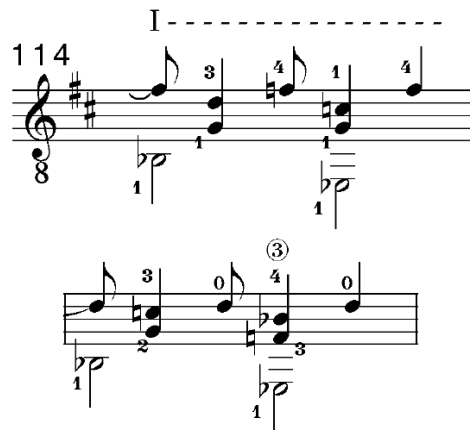
Figura 121. Círculo vermelho: salto entre a 1ª posição (*mi bemol*) e a 4ª posição (*sol bemol*).



Fonte: acervo do autor.

No c. 114 e no c. 116, observamos uma estrutura rítmica diferente de toda a seção D. O violonista precisa ter muita atenção para tocar estes compassos de modo a evitar uma execução incorreta. Uma maneira de evitar erros na leitura rítmica é diminuir a unidade de tempo para a menor figura do compasso. No caso destes dois compassos da seção D, a menor figura é a colcheia. Desta forma, o intérprete conseguirá contar a duração correta de cada figura rítmica e executá-la corretamente (Figura 122). O violonista precisa também levar em consideração a presença das três vozes que basicamente compõe a textura da obra: voz superior (melodia), voz intermediária (notas de acompanhamento) e baixo.

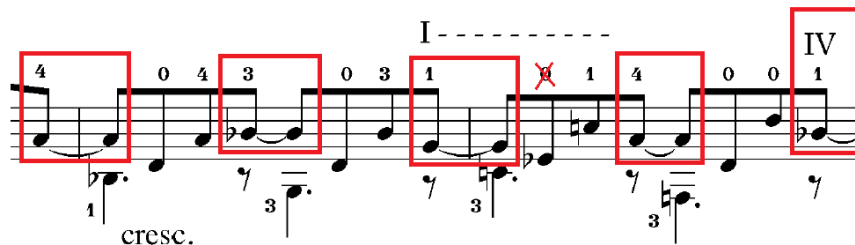
Figura 122. Estrutura rítmica diferente (c. 114 e c. 116).



Fonte: acervo do autor.

A partir do c. 117, no retorno para a seção C, em Ré Maior, o violonista precisará imprimir um aumento de dinâmica ao longo dos compassos, como indicado pelo editor na partitura, e deverá também tocar com apoio as notas em antecipação para que estas soem com volume suficiente até o acorde do próximo compasso, lembrando sempre da execução do *legato* violonístico entre os compassos (Figura 123).

Figura 123. Retângulo vermelho: notas em antecipação. Execução: toque apoiado.¹⁴²

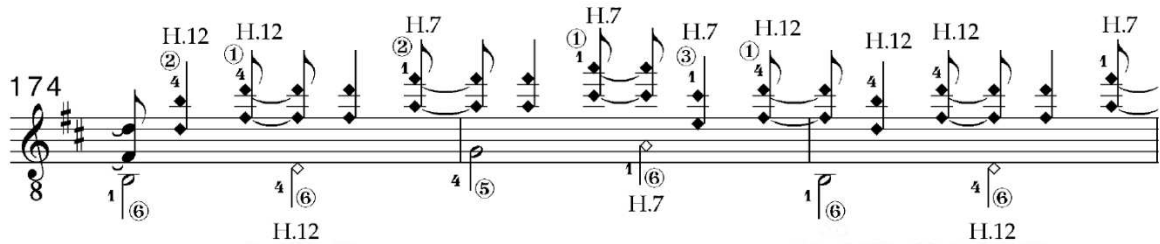


Fonte: acervo do autor.

York retorna para as seções C no c. 122, A2.1 no c. 130, A2 no c. 134, A1.2 no c. 141, A1.1 no c. 146, B no c. 157-158, A1 no c. 170, até chegar em A3, no c. 174, a terceira variação de A. Em A3, o compositor escreve o tema principal da obra variado em harmônicos, na 12ª, 7ª e 5ª casas, em cordas diferentes, com a mesma figuração rítmica de A1. Uma maneira de executar os harmônicos naturais (realizados pela ME) é encostar o dedo desta mão levemente em cima do traste, tocar a corda com os dedos da MD, e rapidamente levantar o dedo da ME que estava encostado no traste (Figura 124).

¹⁴² A digitação correspondente à corda solta (número 0) está incorreta na partitura. O correto seria indicar dedo 1, nota *mi bemol*. Por isso inserimos um x em vermelho.

Figura 124. Seção A3 variada em harmônicos, a partir do c. 174.



Fonte: acervo do autor.

Yamour é finalizada com o retorno da seção A no c. 182 e com a seção A1 no c. 186. Na última seção A1, o editor escreve a expressão *repeat and fade* na partitura. Esta recomendação significa que o violonista deverá repetir e diminuir a dinâmica de forma gradativa, reiteradas vezes, até que o som se torne inaudível e a obra finde (Figura 125).

Figura 125. Seção A1. Finalização de *Yamour* com a indicação editorial *repeat and fade*.



Fonte: acervo do autor.

Assim como em muitas composições de York, *Yamour* apresenta seções contrastantes e que se repetem muitas vezes. A repetição é um padrão característico das obras de York e, como já foi discutido, nos remete a gêneros de música popular e folclórica norte-americana. As modulações nas seções contrastantes carregam uma carga afetiva, como se houvesse uma construção narrativa ao longo da peça e cenários paisagísticos pudessem ser traduzidos em música. Os acordes dissonantes, aproximações cromáticas e a rítmica sincopada com compassos acéfalos nos remete a gêneros do *jazz* à música brasileira, como o samba e a bossa nova. O canto vocalizado traduz o espírito da obra de York: composições que não se predem a fronteiras estilísticas, nem ao cânone da música estritamente instrumental, mas que aproveitam a influência do repertório do violão clássico para fomentar novas ideias musicais com caráter rico e híbrido.

Os seguintes critérios foram utilizados para nortear a análise e criação dos guias de performance em *Yamour*: **resolução isolada de problemas técnicos** – Abel Carlevaro (mudanças de posição da ME, arrastes e ornamentos com ligados de ME na seção A1.2, estudo separado de ME e MD no c. 89; pisar os dedos da ME na escala do violão sem tocar com a MD);

prática lenta de trechos – Abel Carlevaro (execução de arraste entre mi e fá# no c. 12); **recomendações de caráter técnico-interpretativo e ênfase na musicalidade e no caráter na obra – Frederick Noad** (preparação do ataque na MD; abafamento nas cordas pela ME; alternância de timbre escuro e claro em seções que se repetem com variação do posicionamento da MD; variação de dinâmica, notas melódicas com maior dinâmica em relação às outras vozes; acentuação nas notas longas da melodia; recomendação de como entoar as notas longas do vocalize no c. 31, seção A2; acentuação nas notas em antecipação para evidenciar o ritmo sincopado, seção B; colocação dos dedos da ME em abdução, seção B; controle fino de pressão digital nos dedos da ME para execução de acordes cuja disposição de suas vozes estão alteradas, seção B; aumento de dinâmica gradativo nos c.73-74 e acentuação dos baixos que evidenciam a harmonia; controle de pressão individual dos dedos para facilitar o novo vocalize na seção A2.1, acentuação do dedo *i*; orientação de como executar corretamente os harmônicos naturais no c. 87; execução correta do vibrato de ME mais rápido a partir do c. 106; execução correta da leitura rítmica nos c. 114 e c. 116; execução do toque com apoio nas notas em antecipação a partir do c. 117); **ênfase na mecânica e digitação – Frederick Noad** (precisão do ataque da MD e melhora da sonoridade, equilíbrio dinâmico e controle individual de pressão digital nos dedos *p*, *i* e *a*; criação de digitação na escala de Sol lídio no c. 25); **análise de elementos musicais, fraseológicos e técnicos – Henrique Pinto** (divisão da obra em seções para melhor compreensão morfológica; rítmica predominante com compassos acéfalos e a presença de síncope; intervalos de sextas entre a voz principal e intermediária; arrastes; melodia com notas longa no c. 23; análise harmônica; elemento inédito no c. 31, seção A2, vocalize; mudança de ritmo sincopado nos c.42-45; notas em antecipação com ritmo sincopado, ligados duplos com dois dedos da ME, mudanças de posição na ME, abertura de ME, abdução, acordes cuja disposição de suas vozes estão alteradas, na seção B; ocorrência de harmônicos naturais no c. 87; harmonia *jazzística* com acordes com intervalos dissonantes e aproximações cromáticas, acordes com notas de extensão, nonas, décimas primeiras e ritmos brasileiros sincopados, samba e bossa nova, no c. 97; estrutura rítmica diferente de toda a seção D nos c. 114 e c. 116; tema variado em harmônicos na 12a e 7a casas na seção A3; e **prática relaxada e segmentada – Christopher Parkening** (ornamento do c. 26, ligado ascendente e descendente; passo a passo para a correta execução dos ligados duplos de ME na seção B; salto de ME entre a 1a e 4a posição a partir do c. 111).

4 CONCLUSÃO

O violão brasileiro é amplamente conhecido em diversas partes do mundo. Tanto na música popular, quanto na música clássica, o país é referência internacional quando se trata da numerosa quantidade de compositores e intérpretes para este instrumento, dada a influências recebidas por diversos povos e culturas e à colonização ibérica ao longo dos séculos. Entretanto, a obra de Andrew York pesquisada nesta tese parece encontrar pequena penetração no círculo violonístico brasileiro. Uma suposição que podemos levantar é em relação à aproximação geográfica. York é um compositor-violonista que parece nunca ter vindo ao Brasil. Sua área de atuação concentra-se na América do Norte, Europa e parte da Ásia. Apesar do processo de veiculação de sua obra atingir todo o globo através da *internet*, a distância geográfica parece ser um fator importante a se considerar, pois, no cenário do violão clássico, muitos estudantes e pesquisadores passam a tomar conhecimento de novos repertórios através da participação em festivais nacionais e internacionais, recitais, oficinas, palestras, seminários e *masterclasses* deste instrumento.

Apesar desse fator geográfico e, como demonstramos ao longo da análise das obras de York nesta pesquisa, as peças deste compositor parecem despertar um prazer estético na maioria daqueles que a recebem, sejam violonistas, leigos ou musicistas. Podemos enumerar alguns motivos. Os títulos e a escrita musical convidam a audiência, a partir da construção de narrativas, a visualizar cenários e imagens mentais (parques, aquarelas, tecelagens), o que parece facilitar uma resposta emocional positiva ao transformar a audição em experiência visual e afetiva. O colorido harmônico e os acordes de empréstimo modais criam sonoridade exóticas e surpreendentes (quartas aumentadas, sétimas Maiores, nonas) que soam agradáveis e doces àqueles que as recebem. As *campanellas*, harmônicos e cordas soltas aumentam a ressonância e produzem timbres etéreos. A repetição através de *ostinatos*, baixos pedais, motivos repetidos, produzem sensações mânticas ou hipnóticas, prendendo a atenção do ouvinte e levando-o a um estado contemplativo e prazeroso. A alternância entre acordes dissonantes e emprestados de outros modos e a suas resoluções harmônicas geram pequenas surpresas seguidas de alívio, um efeito sonoro que costuma produzir prazer auditivo. O caráter híbrido das obras de York com elementos do *jazz*, *folk*, *fingerstyle* e ritmos brasileiros oferecem *grooves* e síncopes que conectam o corpo ao som, aproximando ainda mais o ouvinte da obra. Estes são alguns exemplos que podem explicar a boa aceitação pela recepção em geral da obra de Andrew York.

No contexto do repertório violonístico de York, esta tese é muito representativa. Existem poucas pesquisas sobre seu trabalho autoral e, no Brasil, algum trabalho científico desta natureza

parece ser inexistente. A obra *Sunburst*, gravada por importantes intérpretes do violão clássico internacional, como John Williams, Christopher Parkening e Jason Vieaux, é a mais conhecida de York. Essa peça é um marco em sua carreira como compositor-violonista e permitiu que seu nome fosse reconhecido no cenário violonístico mundial como tratado por Perlak (2008), uma das poucas, ou talvez a primeira pesquisadora da obra e de parte da biografia do compositor. Ao analisarmos e criarmos os guias de performance de *Muir Woods*, *Reflections*, *Watercolor*, *Joyn*, *Woven World*, *Centerpeace* e *Yamour*, metodologicamente, procuramos cobrir um período composicional distinto (décadas de 1980 a 2010) e contribuir para a veiculação desse repertório em um trabalho científico, favorecendo a recepção de parte do repertório de Andrew York também no Brasil.

Esta tese procurou articular a didática com a performance violonística. A fundamentação teórica usada a partir da literatura de Abel Carlevaro, Henrique Pinto, Frederick Noad e Christopher Parkening fomentaram subsídios para a análise e a criação dos guias de performance. Estes guias não tiveram como objetivo serem utilizadas como verdades absolutas de modelos de performance, mas sim de auxiliar o violonista a ter um norte em sua construção interpretativa para cada obra analisada. Os guias funcionam como uma proposta de uma modelagem da própria performance do intérprete e almejam favorecer a reflexão sobre música e técnica do violão como instâncias interdependentes. Nesse sentido, os guias também objetivam fomentar no violonista uma reflexão crítica sobre o texto musical, ao analisar o seu conteúdo interno e intertextual, com uma abordagem holística.

Por ter adquirido uma boa formação em música no decorrer de sua vida e estudando com renomados concertistas do violão clássico, como Pepe Romero, Andrew York entrou em contato com o repertório tradicional (segoviano) desse instrumento em seus estudos formais. A partir de suas influências na juventude com a música do vernáculo americano (popular e folclórica), tocando em bandas de *jazz* e *rock*, York enriqueceu o seu repertório musical, não se desvinculando da música clássica europeia. Ao articular as ideias dos teóricos do violão fundamentadas nesta tese com o repertório de York, conseguimos observar que as definições dos conceitos técnicos e musicais expostas nesses tratados são compatíveis com as concepções musicais inscritas na estrutura composicional das obras de York.

Nesta tese, demonstramos as principais concepções de quatro importantes pedagogos do violão do século XX. As ideias inovadoras para a técnica violonística moderna de Abel Carlevaro orientam uma **pedagogia do violão** centrada na primazia da mente sobre o corpo e na eficiência técnica: a técnica instrumental é um meio para formar músicos, não um fim em si. Suas inovações principais incluem a execução com a digitação correta aliada ao relaxamento muscular,

preparação mental que dirige o gesto, prática extremamente lenta e controlada até a automatização e um papel ativo do ouvido na avaliação contínua do som. Nos "*Cuadernos 2 e 3*", Carlevaro sistematiza esses princípios com regras práticas sobre o dedo polegar, o anelar, a unidade mão-antebraço e o isolamento de problemas técnico-mecânicos. No "*Cuaderno 4*", Carlevaro cita o seu aforismo sobre o conceito de técnica "obtenção do máximo resultado com o mínimo de esforço", destacando a importância do corpo estando subordinado à vontade superior da mente e de como construir uma boa interpretação, como: 1) correta digitação; 2) consciência do toque de mão direita (dinâmica e cor/timbre); 3) rápida acomodação da mão esquerda em diferentes posições na escala do violão; 4) execução mecânica subordinada ao comando mental; e 5) descanso nos dedos que não atuam.

Henrique Pinto, por sua vez, propõe uma concepção da pedagogia do violão centrada no aluno, que parte de um diagnóstico inicial das características físicas e intelectuais de cada estudante para orientar repertório, exercícios e ritmo de aprendizagem, respeitando individualidades e evitando métodos padronizados que geram tensão ou frustração. No "*Curso Progressivo de Violão*", o autor identifica como elementos formadores do processo de aprendizagem a memória digital, a memória visual e a memória auditiva, bem como a destreza dos dedos e o raciocínio musical. Esses fatores operam de modo integrado: a memória motora consolida padrões de digitação; a memória visual favorece a leitura e a visualização de posições; a memória auditiva internaliza timbre e fraseado; e o raciocínio orienta escolhas técnicas e interpretativas. A afetividade e o interesse pela peça são vistos como fatores decisivos para o engajamento. Pinto aborda sobre "inteligência prática adquirida ligada ao interesse musical", isto é, o envolvimento emocional acelera a consolidação de memórias e a autonomia técnica. Para ele, o professor tem papel central: sua didática, capacidade de diagnóstico, planejamento a longo prazo e *feedback* orientado determinam grande parte do progresso do aluno, pois o ensino do violão é um trabalho contínuo e prolongado cujo produto é tanto o ato de tocar quanto o fazer artístico. Pinto enfatiza a relação afetiva entre intérprete e instrumento como condicionante da motivação, do cuidado técnico e da sensibilidade interpretativa, recomendando repertório motivador e práticas que tornem a aprendizagem significativa. No plano interpretativo, propõe um modelo prático: um pequeno aumento de andamento e dinâmica no ponto culminante das frases, desaceleração nos finais de períodos e variações expressivas conforme o tipo de toque e a intenção musical, orientações que servem de mapa para a análise prévia e para exercícios aplicados em aula. Alinhado ao princípio do mínimo esforço para o máximo resultado (sob influência do aforismo carlevariano), Pinto defende a economia técnica e o relaxamento como condições para o desenvolvimento satisfatório, sugerindo rotinas posturais e de relaxamento para

evitar tensões e lesões. Finalmente, o autor sublinha a importância da análise dos elementos musicais, fraseológicos e técnicos de uma obra e da manutenção de uma mente relaxada e concentrada durante o estudo, integrando diagnóstico individual, treino das memórias, exercícios de destreza e raciocínio, aplicação do modelo interpretativo e práticas de relaxamento para formar intérpretes autônomos, tecnicamente eficientes e expressivos.

Em relação às ideias de Frederick Noad, apresentamos o seu livro *"Curso Completo de Violão Solo"* que integra contextualização histórica e referências do repertório com ferramentas pedagógicas práticas. Noad situa o instrumento no panorama dos grandes nomes do violão de concerto, usa duetos didáticos para desenvolver sensibilidade rítmica e escuta e oferece notas técnico-interpretativas que tratam da forma da obra, do caráter rítmico, do andamento (com indicação de metrônomo) e do posicionamento dos dedos para otimizar a execução e o timbre. O método inclui exercícios variados para independência digital, coordenação entre as mãos e padrões rítmicos, orienta sobre a memorização (sua importância, o momento adequado e estratégias que integrem memória motora, auditiva e visual) e ensina a ler e interpretar indicações musicais e sinais de expressão nas partituras. Noad discute musicalidade, apontando indícios formais e estilísticos que sustentam escolhas expressivas, incentiva a variação de timbres como recurso interpretativo e recomenda a audição de gravações como complemento essencial para compreender a linguagem musical. Em suma, as concepções expostas em seu trabalho organizam exercícios, peças e conceitos de forma progressiva, sempre vinculando a técnica a objetivos musicais, de modo a formar intérpretes tecnicamente seguros e estilisticamente coerentes.

Já Christopher Parkening ofereceu em seus dois volumes *"A arte e a técnica do violão clássico"* um método abrangente que combina material visual, contextualização histórica e orientação técnica-interpretativa prática: o livro é rico em fotografias e revela forte influência de Segovia, situando repertório e estilo no quadro histórico. Parkening defende a prática extremamente lenta, utilizando o metrônomo com o aumento gradual de velocidade para evitar erros e consolidar movimentos, baseando a técnica no relaxamento corporal, com a contração muscular restrita às mãos e dedos responsáveis pela execução. Essa ênfase no controle físico acompanha a inserção de conceitos musicais e técnico-violonísticos, numa abordagem holística que integra técnica digital e teoria musical. O volume 2 aprofunda e redefine conceitos técnicos, musicais e até filosófico-religiosos, afirmando que a técnica é o meio e a interpretação é o fim (assim como Carlevaro), e organiza o repertório historicamente, classificando peças em níveis de habilidade de A (mais fácil) a C (mais difícil). Além disso, Parkening apresenta recomendações interpretativas e técnicas detalhadas, seguindo o mesmo modelo de orientação prática de autores como Frederick Noad, e inclui exercícios, orientações de timbre e

procedimentos de estudo que articulam posicionamento, fraseado e intenção musical. Por fim, seu método oferece um roteiro progressivo que alia contextualização, prática lenta e controlada, desenvolvimento técnico relaxado e reflexão interpretativa para formar intérpretes tecnicamente seguros e musicalmente conscientes.

Acreditamos que a criação dos guias de performance pode contribuir para aproximar a obra de Andrew York com estudantes e violonistas profissionais brasileiros. Esses guias que orientam tecnicamente e musicalmente a performance podem funcionar como uma ponte entre a obra e o intérprete e podem auxiliar o músico a escolhas interpretativas mais conscientes e coerentes com o texto musical original. Os parâmetros que sistematizamos a partir da análise e criação dos guias de performance das sete obras de York foram os seguintes: **elementos técnicos e musicais** e **elementos intertextuais**.

Os **elementos técnicos e musicais**: York emprega um conjunto técnico recorrente que define sua linguagem instrumental e que se repete nas peças analisadas, como: o uso sistemático do modo lídio (quartas aumentadas); acordes com sétimas maiores, nonas e décimas primeiras; progressões com tríades e acordes emprestados de outros modos; acordes arpejados em *campanella*; emprego de cordas soltas para melhor ressonância; harmônicos naturais e artificiais; ligados simples, duplos e triplos como recurso articulatório; motivos melódico-rítmicos recorrentes (antecipações, tercinas, motivos ornamentados); padrões rítmicos repetitivos incluindo compassos assimétricos (5/8) e compasso binário composto (6/8); cadências populares e modernas (bVI–bVII–I); *ostinatos* e baixo pedal. Os recursos técnicos criados por nós para auxiliarem no guia de performance aparecem detalhados em cada peça, por exemplo: *legato* violonístico e arrastes com pestana; controle individual de pressão digital para equilíbrio de planos sonoros; digitações topográficas e inovações de digitação da mão direita para igualar timbres; *rubato* e variações agógicas graduais; abdução da mão esquerda; posicionamento da mão direita na boca do violão; execução cautelosa de harmônicos; criação de digitações específicas; estudo lento e isolado de trechos. Estes recursos técnicos sustentam tanto a coerência estilística quanto os contrastes expressivos entre trechos mânticos, líricos e virtuosísticos.

Os **elementos intertextuais**: como já mencionado neste trabalho, York compõe suas obras fazendo referências imagéticas a paisagens naturais, experiências oníricas e artes visuais, como os próprios títulos de suas composições também sugerem. Nesse sentido, os procedimentos técnicos de York funcionam como geradores de imagens e afetos: o uso do modo lídio e da quarta aumentada produz surpresa e sensação de mudança temporal ou de estação do ano; texturas em *campanella*, harmônicos e tercinas criam atmosferas etéreas e oníricas (o autor indica inclusive a expressão *dreamlike* em trechos); as ascensões de acordes dissonantes sugerem tempestade ou

assombro diante da grandeza da paisagem natural; estruturas repetitivas e *ostinatos* evocam introspecção, reflexão e estados hipnóticos. Os títulos *Muir Woods*, *Watercolor*, *Woven World* e *Centerpeace* reforçam leituras poéticas (Aquarela; Tecelagem; Centro de Paz) ao oferecer uma **imagem mental** que orienta a escuta e faz com que procedimentos técnicos do violão deixem de ser apenas técnica e passem a operar como metáforas: *ostinatos* assumem a função de urdidura da tecelagem, o colorido harmônico do modo lídio representa a aquarela, *campanellas* e harmônicos sugerem leveza onírica. Essa imagem mental guia a recepção do ouvinte antes e durante a audição. Assim, a obra de York articula técnica e expressão de modo integrado: as escolhas harmônicas, tímbricas e formais exigem soluções precisas na performance (digitações, controle de pressão digital, abdução da mão esquerda, execução correta de harmônicos, execução de rubatos) e, simultaneamente, funcionam como recursos que comunicam imagens e afetos. Por isso, essas peças podem ser lidas e tocadas como verdadeiras trilhas sonoras, capazes de evocar paisagens e estados emocionais suscitados pelos cenários naturais e oníricos.

Por fim, ao propor uma tese que evidencia a interdependência entre subáreas da música aparentemente distintas (performance musical e educação musical), demonstramos que os aspectos técnicos, musicais e intertextuais, articulados por meio da análise e da elaboração de guias de performance, podem subsidiar o ensino do violão com base no repertório de Andrew York.

REFERÊNCIAS

- ALVES, Anderson César. **Domínios de competência do pedagogo expert em performance musical**. Tese (Doutorado em Música) – Escola de Música, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2021.
- ALVES, Júlio Ribeiro. **Marshall University Guitar Ensemble Spring Concert**. Marshall University, School of Music, All Performances, Book 56, 12 mar. 2012. Smith Recital Hall, Huntington, WV.
Notas: Concerto com apresentação das obras *Lotus Eaters* e *Spin*, de Andrew York. Disponível em: https://mds.marshall.edu/music_perf/56. Acesso em: 29 ago. 25.
- ANDERSON, Erik. **Junior Recital: Erik Anderson, Guitar**. Marshall University, School of Music, All Performances, Book 709, 23 abr. 2015. Smith Recital Hall, Huntington, WV.
Notas: Recital com execução da obra *Watercolor*, de Andrew York. Disponível em: https://mds.marshall.edu/music_perf/709. Acesso em: 29 ago. 25.
- ANTUNES, Gilson. **Henrique Pinto**. s. d. Disponível em: <https://www.violaobrasileiro.com/dicionario/henrique-pinto>. Acesso em: 11 jun. 2025.
- APEL, Willi. **Harvard Dictionary of Music**. Cambridge: Harvard University Press, 1950. 833 p.
- BARROS, Aluísio Coelho. Resenha crítica do livro *Escuela de la Guitarra: exposición de la teoría instrumental de Abel Carlevaro*. Revista *Vórtex*, Curitiba, v.2, n.1, 2014, p.102-109.
- BORGES, Rafael Garcia. **O uso de scordatura para a execução no violão de obras compostas par alaúde barroco**: transcrição e exemplos extraídos da obra de Silvius Leopold Weiss. 2007. 121 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Música, Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2007.
- BRAGAGNOLO, Bibiana Maria. **A inclusão da performance na análise musical**: uma perspectiva a partir da construção da sonoridade em peças para piano. Universidade Federal da Paraíba. Tese. 2019. 275 f.
- BRESLIN, Jason. **Senior Recital: Jason Breslin, Guitar**. Marshall University, School of Music, All Performances, Book 425, 10 abr. 2011. Smith Recital Hall, Huntington, WV. Notas: Recital com execução das obras *Introduction to Sunburst* e *Sunburst*, de Andrew York. Disponível em: https://mds.marshall.edu/music_perf/425. Acesso em: 29 ago. 25.
- BURNS, Samuel R. **An Exploration of Classical Guitar Literature Through the Ages**. 2021. 35 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Master Of Music In Performance, School Of Music Of The College Of Music And Performing Arts, Belmont University, Nashville, 2021. Disponível em: https://repository.belmont.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1013&context=music_recitals. Acesso em: 29 ago. 2025. Notas: análise da obra *Home*, de Andrew York.

CANILHA, Cauã Borges. **Uma análise mecânica sobre os 25 Etudes Mélodiques et Progressives Op.60 para violão, de Matteo Carcassi**. 2017. 233 f. Dissertação (Mestrado em Música) – Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2017. Disponível em: <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27158/tde-31102017-145029/en.php> Acesso em: 21 de agosto de 2025.

CARCASSI, Matteo. *Methodo completo de Violão Opus 59*. Tradução Raphael Coelho Machado. Mayence: B. Schott's Soehne. 1850.

CARLEVARO, Abel. **CUADERNO Nº 1: escalas diatônicas**. Buenos Aires: Barry Editorial, 1972. 12 p. (SERIE DIDACTICA para guitarra).

CARLEVARO, Abel. **CUADERNO Nº 2: técnica de la mano derecha (arpeggios y ejercicios varios)**. Buenos Aires: Barry Editorial, 1973a. 46 p. (SERIE DIDACTICA para guitarra).

CARLEVARO, Abel. **CUADERNO Nº 3: técnica de la mano izquierda (traslado de la mano izquierda en el diapasón)**. Buenos Aires: Barry Editorial, 1973b. 57 p. (SERIE DIDACTICA para guitarra).

CARLEVARO, Abel. **CUADERNO Nº 4: técnica de la mano izquierda (conclusión)**. Buenos Aires: Barry Editorial, 1973c. 54 p. (SERIE DIDACTICA para guitarra). Portada de: Helia Licenziato.

CARLEVARO, Abel. **Escuela de la guitarra: exposición de la teoría instrumental**. Buenos Aires: Barry Editorial, 1979. 160 p. (Didáctica).

CARULLI, Ferdinando; TERZI, Benvenuto. **Metodo completo per chitarra vol. III**. Riveduto e completato da Benvenuto Terzi, etc. Milão: G. Ricordi & c, 1955.

CROWE, Julia. Andrew York. *Classical Guitar Magazine*, [S.l.], p. 11–16, 2007.

DELNERI, Celso Tenório. **A TÉCNICA IDIOMÁTICA DE COMPOSIÇÃO NA OBRA DE ABEL CARLEVARO**. 2015. 130 f. Tese (Doutorado) - Curso de Música, Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2015. Disponível em: <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27158/tde-13112015101451/publico/CELSOTENORIODELNERIVC.pdf>. Acesso em: 09 out. 2025.

FLOWERS, Corey James. **Altered states of performance: scordatura in the classical guitar repertoire**. 2015. 47 f. Tese (Doutorado) - Curso de Musical Arts, The University Of Georgia, Athens, 2015. Disponível em: <https://share.google/wrKCiOTT01Ap2fWsk>. Acesso em: 29 ago. 2025. Notas: análise da obra *Sunburst*, de Andrew York.

FOSCHIERA, Marcos Matturro; BARBEITAS, Flávio Terrigno. Estratégias para a preparação de uma obra de câmara com violão: possibilidades de abordagem etnográfica para uma investigação em performance musical. In: CONGRESSO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA, 24., 2014, São Paulo. Anais [...]. São Paulo: Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música, 2014. p. 1-8. Disponível em:

https://anppom.org.br/anais/anaiscongresso_anppom_2014/2676/public/2676-10047-1-PB.pdf. Acesso em: 12 out. 2025.

FRANÇA, Cecília Cavalieri; SWANWICK, Keith. Composição, apreciação e performance na educação musical: teoria, pesquisa e prática. **Em Pauta**, Porto Alegre, v. 13, n. 21, p. 5-41, dez. 2002. Semestral. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/empauta/article/view/8526>. Acesso em: 12 out. 2025.

FREIRE, João Miguel Bellard. Uma abordagem fenomenológica do tempo musical. **DEBATES** | UNIRIO, n. 16, p.90-116, jun. 2016.

FUCCI AMATO, Rita de Cássia. Interdisciplinaridade, música e educação musical. *Opus*, Goiânia, v. 16, n. 1, p. 30-47, jun. 2010.

GARCIA, Jesus Luis (Jesse). **30 Years of New Music**: an annotated bibliography of the commissioned "set pieces" for the guitar foundation of America's international concert artist competition. 2016. 60 f. Tese (Doutorado) - Curso de Music, Florida State University (College Of Music), Tallahassee, 2016. Disponível em: <https://repository.lib.fsu.edu/islandora/object/fsu%3A405578>. Acesso em: 29 ago. 2025. Notas: análise da peça *Just How Funky Are You*, de Andrew York.

GLOEDEN, Edelson; ESCANDE, Alfredo. Abel Carlevaro: a entrevista de São Paulo. **Música**, São Paulo, v. 12, p. 13-51, 2007. Semestral. Disponível em: <https://revistas.usp.br/revistamusica/article/view/61775>. Acesso em: 12 jun. 2025.

ILLINOIS STATE UNIVERSITY. School of Music. **Guitar Ensemble Concert**. School of Music Programs, n. 2781, s.d. Diretor: Angelo Favis. Kemp Recital Hall, Normal, IL. Notas: Apresentação da peça *Quiccan*, de Andrew York. Disponível em: <https://ir.library.illinoisstate.edu/somp/2781>. Acesso em: 29 ago. 25.

ILLINOIS STATE UNIVERSITY. School of Music. **Guitar Studio Recital**. School of Music Programs, n. 2662, 2004. Kemp Recital Hall, Normal, IL. Notas: Participação de Tad O'Brian com execução da obra *Green Galliard*, de Andrew York. Disponível em: <https://ir.library.illinoisstate.edu/somp/2662>. Acesso em: 29 ago. 25.

KAUARK, Fabiana da Silva; MANHÃES, Fernanda Castro; MEDEIROS, Carlos Henrique. **METODOLOGIA DA PESQUISA: um guia prático**. Itabuna: Via Litterarum, 2010. 88 p. Disponível em: <https://professoraibg.wordpress.com/wp-content/uploads/2016/02/livro-metodologia-da-pesquisa-2010.pdf>. Acesso em: 07 out. 2025.

KENNESAW STATE UNIVERSITY. Bailey School of Music. **Classical Guitar Ensemble Concert**. 30 out. 2009. Diretora: Mary Akerman. Kennesaw, GA. Notas: Concerto com execução da obra *Pacific Coast Highway*, de Andrew York. Disponível em: <https://digitalcommons.kennesaw.edu/musicprograms/571>. Acesso em: 29 ago. 25.

LUTTON, Gary. **Contemporary Steel-String Fingerstyle Guitar**: developing new vocabulary and improvisational approaches. Belfast, 2019. 172f. Tese (Doutorado em Filosofia). Faculdade de Artes, Humanidades e Filosofia, Universidade de Ulster, Belfast,

2019. Disponível em: <https://pure.ulster.ac.uk/en/studentTheses/contemporary-steel-string-fingerstyle-guitar>. Acesso em: 24/07/2023.

NASSIF, Silvia Cordeiro. Afetividade e formação do educador musical. *Revista da Abem*, v. 29, p. 234-250, 2021.

NEVES, Othon da Rocha. *Teoria Aplicada ao Violão*. Juiz de Fora: não publicado, 1990.

NOAD, Frederick M.. **Solo Guitar Playing**: a complete course of instructions in the techniques of guitar performance. 2. ed. Nova York: Schirmer Books, 1968, 1976. 238 p. (Book 1).

NOAD, Frederick McNeill. *First Book for the Guitar*. Nova York: G. Schirmer, Inc., 1986.

NOAD, Frederick. **The Baroque Guitar**. Nova York: Music Sales Corp, 1980. 127 p. (Frederick Noad Guitar Anthology).

NOAD, Frederick. **The Classical Guitar**. Nova York: Music Sales Corporation, 1976b. 144 p. (Frederick Noad Guitar Anthology).

NOAD, Frederick. **The Renaissance Guitar**. Nova York: Music Sales Corp, 1974. 119 p. (Frederick Noad Guitar Anthology).

NOAD, Frederick. **The Romantic Guitar**. Nova York: Music Sales Corporation, 1992. 128 p. (Frederick Noad Guitar Anthology).

PALOPOLI, Cibele. **Violão velho, Choro novo**: processos composicionais de Zé Barbeiro. 2018. 262 f. Tese (Doutorado) - Curso de Programa de Pós-Graduação em Música, Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2018. Cap. 3. Disponível em: <https://teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27157/tde-11092018-162324/publico/CIBELEPALOPOLIVC.pdf>. Acesso em: 19 jun. 2026.

PARKENING, Christopher. **Teaching**: Christopher Parkening. Christopher Parkening. 2025. Disponível em: <https://www.parkening.com/page/teaching>. Acesso em: 30 jul. 2025.

PARKENING, Christopher. **The Christopher Parkening Guitar Method**: the art and technique of the classical guitar. Milwaukee: Hal Leonard Corporation, 1972, 1999. 108 p. (Vol. 1). Colaboração de: Jack Marshall e David Brandon.

PARKENING, Christopher. **The Christopher Parkening Guitar Method**: the art and technique of the classical guitar. Milwaukee: Hal Leonard Corporation, 1997. 136 p. (Vol. 2). Colaboração de David Brandon.

PEDROSO, José Rui Fernandes. **O RECURSO DAS FIXAÇÕES E A ESCOLA CARLEVARIANA DE VIOLÃO**: perspectivas interdisciplinares sobre a ação de mão direita. 2022. 115 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Música, Centro de Artes, Universidade do Estado de Santa Catarina, Florianópolis, 2022. Disponível em: <https://repositorio.udesc.br/entities/publication/0268351d-013d-48a6-8713-2a1db1e331d2>. Acesso em: 10 out. 2025.

PERLAK, Kimberley Shelley. **"Finding A Voice" In The American Classical Guitar Vernacular**: the work of Andrew York, Benjamin Verdery, Bryan Johanson, and David Leisner. 204f. Tese (Doutorado em Artes Musicais). Universidade do Texas em Austin. Austin, 2008. Disponível em: <https://repositories.lib.utexas.edu/handle/2152/18089>. Acesso em: 24/07/2023.

PINTO, Henrique. **Curso Progressivo de Violão**: para 2º, 3º, 4º ano. São Paulo: Ricordi Brasileira, 2010. 92 p. (nível médio - em sequência ao livro Iniciação ao Violão).

PINTO, Henrique. **Iniciação ao Violão**: princípios básicos e elementares para principiantes. São Paulo: Ricordi, 2008. 64 p.

PINTO, Henrique. **Violão Um Olhar Pedagógico**. São Paulo: Ricordi Brasileira, 2006. 58 p.

RAY, Sonia. Os termos pedagogia, didática, ensino, método e técnica na performance musical. In: CONGRESSO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA, 28., 2018, Manaus. **SIMPÓSIO: PEDAGOGIA DA PERFORMANCE MUSICAL**. Manaus: Anppom, 2018. v. 28, p. 1-8. Disponível em: <https://anppom.org.br/congressos/anais/v28/>. Acesso em: 26 ago. 2025.

RAY, Sonya. **Pedagogia da Performance Musical**: tese de pós-doutoramento. 2015. 199 f. Tese (Doutorado) - Curso de Música, Escola de Música e Artes Cênicas, Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2015.

REFLECTIONS. Intérprete: Andrew York. Compositor: Andrew York. In: PERFECT Sky. Intérprete: Andrew York. Los Angeles: Penguin Studios, 1986. 1 CD, faixa 12 (3:33 m). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=p5b9is4IpS4>. Acesso em: 09/09/2024. Mais informações em: <https://www.andrewyork.net/Discography/PerfectSky.php>.

REYS, Maria Cristiane Deltregia; GARBOSA, Luciane Wilke Freitas. Reflexões sobre o termo "método": um estudo a partir de revisão bibliográfica e do método para violoncelo de Michel Corrette (1741). Revista da ABEM, Porto Alegre, v. 24, 107-116, set. 2010.

RINK, J. (2007). "Análise e (ou?) performance". *Cognição & Artes Musicais / Cognition & Musical Arts* 2, 2007, p. 25-43. Trad. Zélia Chuek. Disponível em: https://www.hugoribeiro.com.br/biblioteca-digital/Rink-Analise_performance.pdf. Acesso em: 26/08/2024.

ROBSON, Megan Anne. **Scordatura on the Classical Guitar**: implications for practice and performance. 2023. 48 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Faculty Of Arts, Elder Conservatorium Of Music, University Of Adelaide, Adelaide, 2023. Disponível em: <https://digital.library.adelaide.edu.au/server/api/core/bitstreams/7840881c-8c1b-4e63-8074-96af143c7bed/content>. Acesso em: 29 ago. 2025.

Notas: notas de programa de peças com scordatura – peça *Sunburst*, de Andrew York.

SALDIVAR, Miguel. **Teacher Spotlight: Frederick Noad**: teacher spotlight. Teacher Spotlight. 2011. GSI. Disponível em: <https://www.guitarsalon.com/blog/bio-frederick-noad/>. Acesso em: 30 jul. 2025.

SANTANA, Fernando Vago. ATOS preparatórios na performance da Schoenberguiana, de Marcelo Rauta: aprender e ensinar uma fuga dodecafônica a quatro vozes. **Revista Nava**, v. 5, n. 1 e 2, agosto: 2019 e 2020 p. 174-198.

SKIBELL, Joseph. Catching up with eclectic guitarist and composer Andrew York. *Classical Guitar Magazine*, [S.l.], jan./fev. 2021. Disponível em: <https://classicalguitarmagazine.com/catching-up-with-eclectic-guitarist-and-composer-andrew-york/>. Acesso em: 01 mar. 2024.

SMALL, Mark. Composers on composing Andrew York: listening to his heart (and mind). *Classical Guitar Magazine*, [S.l.], verão 2017. Disponível em: <https://classicalguitarmagazine.com/composers-on-composing-andrew-york-listening-to-his-heart-and-mind/>. Acesso em: 01 mar. 2024.

SOARES, Oswaldo. *A Escola de Tárrega: Método Completo de Violão*. Rio de Janeiro: Irmãos Vitale, 1962.

SOUSA, Sérgio Luiz de. **A PRÁTICA MENTAL COMO ESTRATÉGIA PEDAGÓGICA NA PREPARAÇÃO PARA A PERFORMANCE MUSICAL**. 2020. 118 f. Tese (Doutorado) - Curso de Música, Instituto de Artes, Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho", São Paulo, 2020. Disponível em: <https://repositorio.unesp.br/entities/publication/e66d5043-91b5-468b-9b4d-6de82125d8ad>. Acesso em: 10 out. 2025.

SOUZA BARROS, Nicolas. "Transição técnica e *habitus* dos cordofones dedilhados europeus". **DEBATES**. Rio de Janeiro. Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, n. 14, jun. 2015, p.106-135.

SOUZA, João Batista Costa de; WOLFF, Daniel. Memória e aprendizagem de obras para violão em afinações não usuais. In: SIMPÓSIO INTERNACIONAL DE COGNIÇÃO E ARTES MUSICAIS, 12., 2016, Porto Alegre. **Anais SIMCAM 12**. Porto Alegre: Associação Brasileira de Cognição e Artes Musicais, 2016. p. 622-630. Disponível em: <https://www.abccogmus.com/wp-content/uploads/2020/09/SIMCAM12.pdf>. Acesso em: 10 out. 2025.

STEFAN, Gilberto de Souza. **O ENSINO DO TRÊMOLO E DA SCORDATURA NA CONTEMPORANEIDADE**: aproximações entre técnica tradicional e estendida no repertório para violão erudito. 2012. 119 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Música e Artes Cênicas, Escola de Música e Artes Cênicas, Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2012.

TENNANT, Scott. **Guest Recital: Scott Tennant, Guitar**. Illinois State University, School of Music Programs, n. 803, 24 fev. 1992. Kemp Recital Hall, Normal, IL. Notas: Recital solo com execução da obra *Lullaby*, de Andrew York. Disponível em: <https://ir.library.illinoisstate.edu/somp/803>. Acesso em: 29 ago. 25.

TENNANT, Scott. **Pumping Nylon**: the classical guitarist's technique handbook. Van Nuys: Alfred Publishing Co., 1995. 95 p. Edited by Nathaniel Gunod. Notas: peças de Andrew York presentes no livro – *Quadrivial Quandary* e *Didactic Doodle*.

TORRES, Eduardo de Carvalho. Estudos em motivação: a perspectiva da performance musical. In: SIMPÓSIO INTERNACIONAL DE COGNIÇÃO E ARTES MUSICAIS, 12., 2016, Porto Alegre. **Anais SIMCAM 12**. Porto Alegre: Associação Brasileira de Cognição e Artes Musicais, 2016. v. 12, p. 346-353.

WILLIAMS, John. *Spirit of the Guitar: Music of the Americas*. CBS, FM 44898, 1989. 1 LP (vinil). Notas: Inclui a obra *Sunburst*, de Andrew York. Disponível em: <https://www.discogs.com/release/6178632-John-Williams-Spirit-Of-The-Guitar-Music-Of-The-Americas>. Acesso em: 01 mar. 2024.

WOLFF, Daniel. Como digitar uma obra para violão. **Violão Intercambio**, São Paulo, n. 46, p. 15-17, ANO VIII – MAR/ABR, 2001. Disponível em: <https://www.violaobrasileiro.com.br/dados/REVISTA-Violazo-Intercambio-CAPA-John-Williams-46-com-selo.pdf>. Acesso em: 10/07/2023.

YORK, Andrew. *Andrew York: Contemporary Classic Guitar*. Pacific, MO: Mel Bay Publications, 2000. 1 DVD (40 min).
Notas: Apresenta oito peças interpretadas por Andrew York, incluindo sete composições originais (*Marley's Ghost*, *In Sorrow's Wake*, *Bagatelle*, *Sunday Morning Overcast*, *King Lotvin*, *Numen*, *Sunburst/Jubilation*) e uma interpretação da *Gigue da Suite n° 3 para Violoncelo em Dó maior*, de J. S. Bach. Disponível em: <https://www.amazon.co.uk/Andrew-York-Contemporary-Classical/dp/B00026EXZ0>. Acesso em: 01 mar. 2024.

YORK, Andrew. *Centerpeace*. Sebastopol: Hoffmann Studios, 2010. 1 CD. Disponível em: <https://www.andrewyork.net/Discography/Centerpeace.php>. Acesso em: 01 mar. 2024.

YORK, Andrew. *Denouement*. Petaluma: Samurai Sound, 1994. 1 CD. Disponível em: <https://www.andrewyork.net/Discography/Denouement.php>. Acesso em: 01 mar. 2024.

YORK, Andrew. *Hauser Sessions*. Santa Monica, 2004. 1 CD. Disponível em: <https://www.andrewyork.net/Discography/HauserSessions.php>. Acesso em: 01 mar. 2024.

YORK, Andrew. *Home*. Los Angeles: WaterSound Studios, 2018. 1 CD. Disponível em: https://www.andrewyork.net/Discography/Home_EOB.php. Acesso em: 01 mar. 2024.

YORK, Andrew. *Into Dark*. Sierra Madre: Jack's Place, 1997. 1 CD. Disponível em: <https://www.andrewyork.net/Discography/IntoDark.php>. Acesso em: 01 mar. 2024.

YORK, Andrew. **Jazz Guitar for Classical Cats: Chord/Melody** – the classical guitarist's guide to jazz. 1. ed. Van Nuys, CA: Alfred Music, 2001. 64 p. (Classical Cats Series).

YORK, Andrew. **Jazz Guitar for Classical Cats: Harmony** – the classical guitarist's guide to jazz. 1. ed. Van Nuys, CA: Alfred Music, 1999. 64 p. (Classical Cats Series).

YORK, Andrew. **Jazz Guitar for Classical Cats: Improvisation** – the classical guitarist's guide to jazz. 1. ed. Van Nuys, CA: Alfred Music, 2007. 64 p. (Classical Cats Series).

YORK, Andrew. *Perfect Sky*. Los Angeles: Penguin Studios, 1986. 1 CD. Disponível em: <https://www.andrewyork.net/Discography/PerfectSky.php>. Acesso em: 01 mar. 2024.

YORK, Andrew. **Reflections**. Violão. Seven Centers Publishing. 1989. 1 Partitura. 3 páginas. Disponível em: <https://www.andrewyork.net/SheetMusicDownloads.html>. Acesso em: 10/09/2024.

YORK, Andrew. **Sunburst**. [s.d.]. Ré Maior. Instrumental. Partitura. 3 folhas. Disponível em: <https://www.andrewyork.net/SheetMusicDownloads.html>. Acesso em: 06/07/2023.

YORK, Andrew. *The Equations of Beauty*. Los Angeles: WaterSound Studios, 2018. 1 CD. Disponível em: https://www.andrewyork.net/Discography/Home_EOB.php. Acesso em: 01 mar. 2024.

YORK, Andrew. **Woven World** (*Woven Harmony*). Dó Maior. Instrumental. Seven Centers Publishing, 2006. Partitura. 5 folhas. Disponível em: <https://www.andrewyork.net/SheetMusicDownloads.html>. Acesso em: 23/06/2023.

YORK, Andrew. **Woven World**. Gravação. YouTube. 23/09/2015. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=hflhHQ67ipM>. Acesso em: 07/07/2023.

YORK, Andrew. *Yamour*. Los Angeles: WaterSound Studios, 2012. 2 CDs. Disponível em: <https://www.andrewyork.net/Discography/Yamour.php>. Acesso em: 01 mar. 2024.

ZARANTONELI, Frederico Cunha Grunewald. **O Legado de Othon da Rocha Neves à pedagogia do violão na zona da mata mineira**: antologia de obras e biografia. Juiz de Fora: [s.n.], 2023. 159 p. Disponível em: <https://clubedeautores.com.br/livro/o-legado-de-othon-da-rocha-neves-a-pedagogia-do-violao-na-zona-da-mata-mineira-antologia-de-obras-e-biografia>. Acesso em: 24/07/2023.

APÊNDICE A – Obras de Andrew York listadas em seu *site* oficial e exemplos de gravações em vídeo ¹⁴³

1) New Releases and Featured Works (Novos Lançamentos e Obras em Destaque):

- "I" from The Equations of Beauty <https://youtu.be/VrqGtzva5eQ>
- Sail Off the Edge <https://youtu.be/ymqs2kI4R30?si=9eJm3-bGhg1Hectq>
- Silent Movie – for two guitars <https://youtu.be/KKPpPaMuhZY>.
- Lachrimae <https://youtu.be/ZdBky2R3dk0>
- Belladonna – for three guitars
- Bedtime Story <https://youtu.be/B8OyiRm0lEM>
- When Angels Sing – FOR PIANO <https://youtu.be/Evohc8jexcs>
- I Yam What I Yam <https://youtu.be/fYQNxiLPiz4>
- Andecy <https://youtu.be/sez9TQ-LVSg>
- Pretty Easy Pieces times <https://youtu.be/MjvmyofE8hE>

2) Solo Guitar (violão solo – em ordem alfabética):

- 4 in A in 4 <https://youtu.be/ds9zyeV9Yc0>
- Albaycin <https://youtu.be/ZF1GU0VegLc>
- Andecy <https://youtu.be/sez9TQ-LVSg>
- Another Dream https://youtu.be/_GPIUXRgkzM?feature=shared
- Bedtime Story <https://youtu.be/B8OyiRm0lEM>
- Blues for J.D. <https://youtu.be/XpvSLo363lk>
- Centerpeace <https://youtu.be/3ZtxdL8sx9k>
- Chilean Dance <https://youtu.be/stHzSXXdfV0>
- Cryptic Triptych https://youtu.be/dYMC_GIIs_A
- The Dancer <https://youtu.be/o1hA1bKb0B0>
- Darkness Dreaming <https://youtu.be/1aeEcDIXEc8>
- Deepening <https://youtu.be/gXYNvARG1eE>
- Dreams and Lullabies <https://youtu.be/jR5UzRyXtWo0>
- Eight Discernments <https://youtu.be/TKQcECfAvx8>

¹⁴³ <https://andrewyork.net/sheetmusicdownloads.html>. Acesso em: 13 de julho de 2026.

- Eight Dreamscapes <https://youtu.be/O79rxC6z-2E>
- Emergence <https://youtu.be/gmxtEeNjpQY>
- The Equations of Beauty <https://youtu.be/VrqGtzva5eQ>
- Evocation
- Faire <https://youtu.be/iVsE6IvPg98>
- Forgotten Light <https://youtu.be/Nk0bDfe3iV8>
- Four Fingerpaintings <https://youtu.be/eDluorpyG14>
- Four Prayers <https://youtu.be/wQrKv8hFZdo>
- Glimmerings <https://youtu.be/6dXS6PvtZes>
- Good King Wenceslas https://youtu.be/2jfyTp-9_Gc?si=1JefBX7zsZNtXE5A
- Green Galliard https://youtu.be/S_LixK0Fl3c
- Haiku <https://youtu.be/OtSrBF4lqMs>
- Hall of Forgotten Rooms <https://youtu.be/R0H9cE01ZAE>
- Home <https://youtu.be/6ajTcwJBbw4>
- I Saw Three Ships <https://youtu.be/iWRjIZ2Cj34>
- I Yam What I Yam <https://youtu.be/fYQNxiLPiz4>
- Just How Funky Are You <https://youtu.be/09k-7R7jSM4>
- Just Music Collection https://youtu.be/uha9NQI_b0I
- Just Sayin' <https://youtu.be/m53my49BC6g>
- Kinderlight <https://youtu.be/ZRL9PgJSvtg>
- King Lotvin <https://youtu.be/uWFJYQLJ8oU>
- Lachrimae <https://youtu.be/ZdBky2R3dk0>
- Lament <https://youtu.be/mI6sCoGMX54>
- Letting Go https://youtu.be/K7LY_u7qiTM
- Lothlórien <https://youtu.be/xzS4EVYYN48>
- Lullaby <https://youtu.be/ZFVg8l7nfEU?si=HcbK2-EirDCKo7Em>
- Machu Picchu https://youtu.be/xGkAH_qyUzc
- Marley's Ghost <https://youtu.be/E7LzFvV2iTc>
- Mechanism <https://youtu.be/n-2ad6igISop>
- Moontan <https://youtu.be/TUgVQOuFmHc>
- Muir Woods <https://youtu.be/U1Jf3rkE58E>
- Night on Maui <https://youtu.be/x3VvPnaurkE>

- Numen Suite <https://youtu.be/GKbGQxnmGEM>
- O Christmas Tree <https://youtu.be/cbJpAbhfMz0>
- The Old Gardener
- Portrait of Tárrega <https://youtu.be/yFFyBoYHGg4>
- Pretty Easy Pieces times Seven <https://youtu.be/MjvmyofE8hE>
- Reflections <https://youtu.be/p5b9is4IpS4>
- Roasted Green Tea <https://youtu.be/SB2H3SC6gZk>
- Second Glass <https://youtu.be/nUBP9pSGds8>
- Seven in Essence <https://youtu.be/CFt7jrL8jY>
- Seven Poems <https://youtu.be/hGrFqDxzyYw>
- Seven Spirits <https://youtu.be/T0xxlatb1G0>
- Shadows Only Come From Light <https://youtu.be/RZvVACVfNfY>
- Shine
- Silent Night https://youtu.be/vQ__CVEEpgA
- Sirocco <https://youtu.be/emgXFZO3Exc>
- Six Easy Pieces https://youtu.be/zTJQ6Q8_nj8
- Six Not So Easy Pieces https://youtu.be/dKVKtuLvVWg?si=90d_bjxDS1HUEiCQ
- So the Sun Says <https://youtu.be/dvDNQHIKBjM>
- Spanning Rivers, Bridging Time <https://youtu.be/8ZrtaojRko8>
- Suite 3 Dances <https://youtu.be/J76O3qCCsmA>
- Sunburst <https://youtu.be/R2sE5a9D78s>
- Sunday Morning Overcast https://youtu.be/Ajf0ayPf_ul
- Sweet Life <https://youtu.be/NbfuyAeM4xs>
- Three Dimensions <https://youtu.be/nNum6DFB31s>
- Three Places <https://youtu.be/yEbgeoSENx8>
- Waiting for Dawn <https://youtu.be/vTbN05qQmOs>
- We Three Kings <https://youtu.be/3eVq7pZ-Kf8>
- Woven Harmony <https://youtu.be/xIHkWwG-4TM>
- Yamour <https://youtu.be/l-bvgdM8v1g>

3) Collections (coleções/suites):

- **4 in A in 4** (*Awake – Away – Alike – Alight*)

<https://youtu.be/ds9zyeV9Yc0>

- **Dreams and Lullabies** (*Lullaby for Caroline – Dreams for Paul – To The Night – Ludwig's Dream – Lullaby – Imaginary March – For Mark*)
<https://youtu.be/jR5UzRyXtWo0>
- **Eight Discernments** (*Willow – Walking – Chant – Spider Dance – Heath – Snowflight – Royal Plum Pudding – Sherry's Waltz*)
<https://youtu.be/TKQcECfAvx8>
- **Eight Dreamscapes** (*In Sorrow's Wake – Skeleton, Hejira – Pine Cove – Tufnell Park, Watercolor – Quicksilver – The Current*)
<https://youtu.be/O79rxC6z-2E>
- **Four Fingerpaintings** (*Little One, Maya's Rag, Dogwood Desert, and Sunshing Rag*)
<https://youtu.be/eDIuorpyGl4>
- **Four Prayers** (*Offering – Listening – Receiving – Canticle*)
<https://youtu.be/wQrKv8hFZdo>
- **Just Music Collection** (*Jamelan – Inkling – Lush – Threadbare Dance – How Dare He – Work Song – Full Circle*)
https://youtu.be/uha9NQI_b0I
- **Kinderlight** (*Fanfare, Cradle Song, Josh's Jam, Why, Samsong, By Candlelight, Sunwalk*)
<https://youtu.be/ZRL9PgJSvtg>
- **Pretty Easy Pieces times Seven** (*Rainwalk – Fancy Pants Dance – The Wizard's Tale – Elegant Elephant – The Candlemaker – Whirlpool – The Orchard*)
<https://youtu.be/MjvmyofE8hE>
- **Seven in Essence** (*Sundog – Eichenau – Garden Steps – Autumn Streets – Transitions – Sketch for Jeff – Shorty*)
<https://youtu.be/CFt7jrfL8jY>
- **Seven Poems**
<https://youtu.be/hGrFqDxzpYw>
- **Seven Spirits** (*Dancing with Maya, Annie's Song, InD'd, Mirthrandir Celan Salumir, Portrait without Frame, Song for Susan, Twelve Time Tokyo*)
<https://youtu.be/T0xxlatb1G0>
- **Six Easy Pieces** (*New Shoes – Veil of Grey – Prelude – Fading Colors – For Anthony – Penny Pincher*)

https://youtu.be/zTJQ6Q8_nj8

- **Six Not So Easy Pieces** (*Configuration – Andantino – Scott's Muse – Didactic Doodle – Quadrivial Quandary – In Silence*)

https://youtu.be/dKVKtuLvVWg?si=90d_bjxDS1HUEiCQ

4) **Two Guitars** (duo de violões):

- Broken Sky <https://youtu.be/hnYA3-Mj0os>
- California Breeze <https://youtu.be/ClDjxauTQAw?si=ibCH1rfVBMih5cKr>
- DissFunkShun <https://youtu.be/p1mngPt1hyM>
- Evening Dance <https://youtu.be/mM8QGEtBU14>
- Instantaneous Change
- Little Book of Duets https://youtu.be/J2LR_nPpk8I
- Nuo Duo <https://youtu.be/S03LSd1-cWo>
- Nutcracker Suite <https://youtu.be/893ztCEmBkE>
- Qubit https://youtu.be/A_1jqNmppFg
- Returning Home <https://youtu.be/Jy2mmk46mVQ>
- Sanzen-in https://youtu.be/Mz-_JXEfyz8?si=UVKjUo9tNeD2I3Ye
- Silent Movie <https://youtu.be/KKPpPaMuhZY>
- Virtu

5) **Four Guitars** (quarteto de violões):

- *B and B* https://youtu.be/fMQ-TDG_77k
- Bantu <https://youtu.be/8N-BtKjj40g>
- Catwalk
- Djembe <https://youtu.be/F7ROD5qB8DA>
- Hidden Realm of Light <https://youtu.be/ooMD0govqMQ>
- Intergalactic Express <https://youtu.be/XbPTxHUXq6I>
- Lotus Eaters <https://youtu.be/TVBN1NV9F38>
- Monster Beat
- Pacific Coast Highway <https://youtu.be/2JjfQSjiWws?si=vpqgXdE-9aSvFGgR>
- Passage https://youtu.be/ApogDUy_kwc
- Playground <https://youtu.be/RV8DPDYONVg>
- Pop <https://youtu.be/ngsWd75Eef4>

- Quiccan <https://youtu.be/8Rm3We2N5uI>
- Sail Off the Edge <https://youtu.be/ymqs2kI4R30?si=9eJm3-bGhg1Hectq>
- Storm Front <https://youtu.be/2jVKP45LQ1I>
- Sueños de España <https://youtu.be/TnledPi447o>
- Tribal Youngers <https://youtu.be/CIHA6DbhVSM>

6) Ensemble, Various (música de câmara, variados):

- Belladonna
- Brajamazil <https://youtu.be/eUhM7Wpellg>
- By Chants – 8 part ensemble <https://youtu.be/O57B24hXsx8>
- Sakura – Six Perspectives <https://youtu.be/tLmMTuuzQhU>
- Sunburst arranged for 7 part guitar ensemble <https://vimeo.com/1000524288>
- Transilience
https://youtu.be/nzNEWD4Q2zY?si=_f8lObal1mkH6cV7
- Yamour arranged for 7 part guitar ensemble <https://vimeo.com/994832802>

7) Voice and guitar (voz e violão):

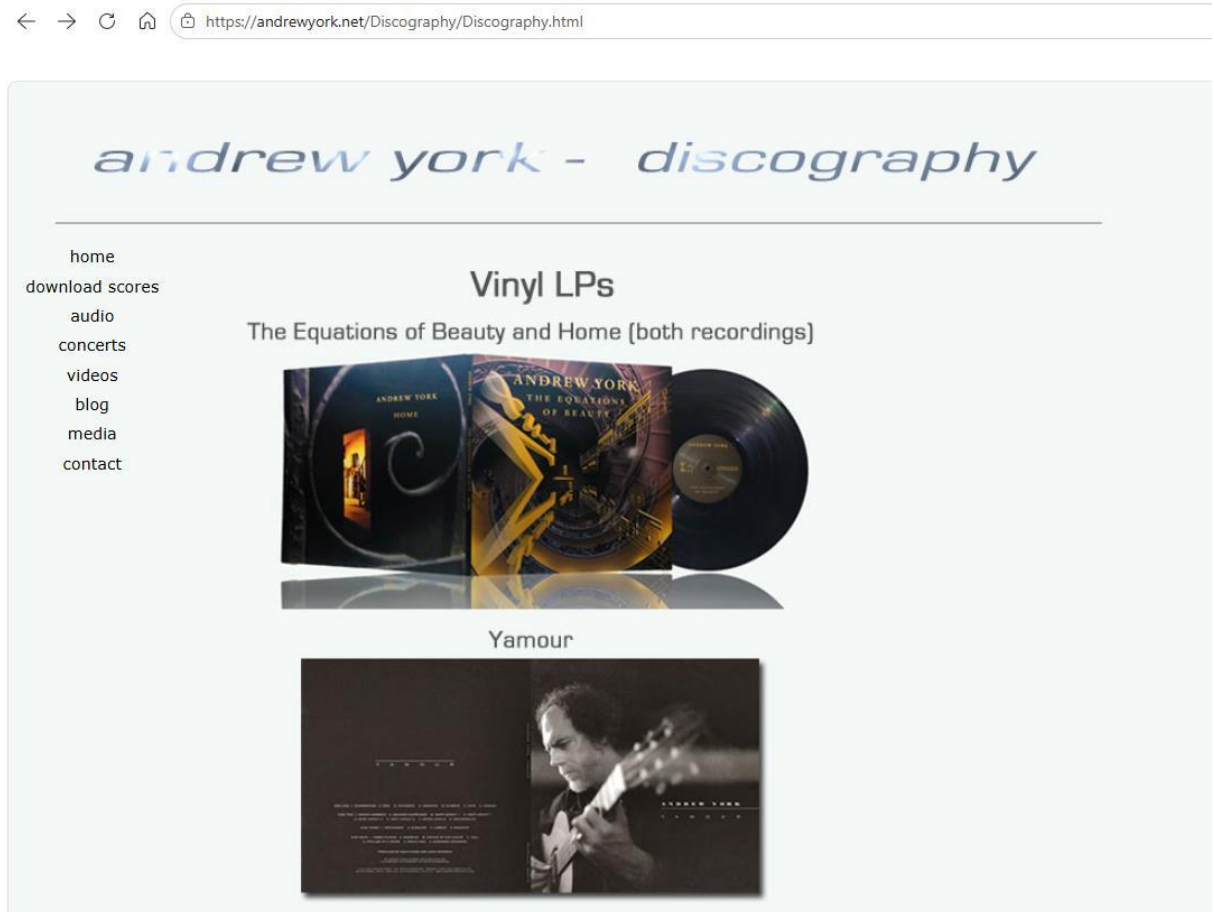
- Archimedes <https://youtu.be/e2FBS5WeaPg>
- Twelve Time Tokyo <https://youtu.be/Dle4t5cfu3U>

8) Piano:

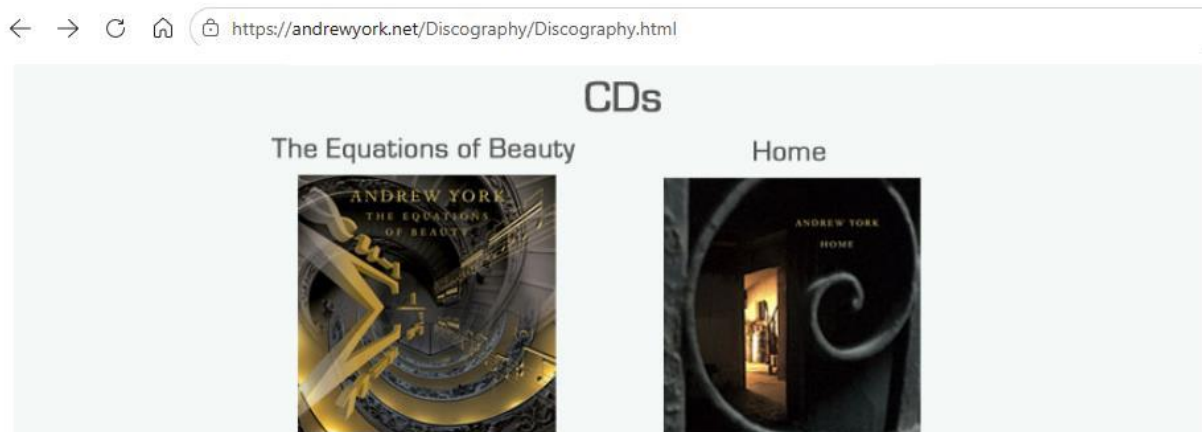
- Mary's Waltz
- Sakura – Six Perspectives
- Silent Movie – for piano <https://youtu.be/KKPpPaMuhZY>
- Three Piano Pieces https://youtu.be/3ZtxdL8sx9k?si=_tK0erXSWH0qV5Ev
- When Angels Sing <https://youtu.be/Evohc8jxcxs>

APÊNDICE B – Discografia de Andrew York listada em seu *site* oficial ¹⁴⁴

1) Vinil LP

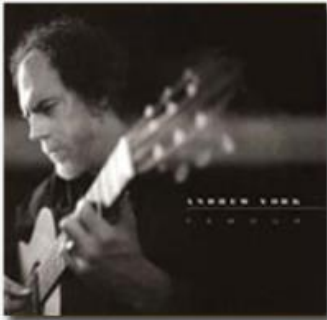


2) CDs:

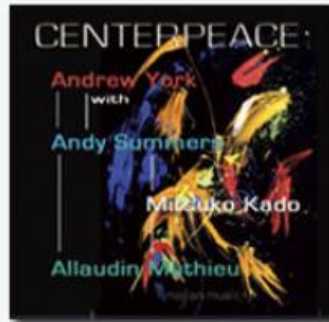


¹⁴⁴ <https://andrewyork.net/Discography/Discography.html>. Acesso em: 13 de julho de 2026.

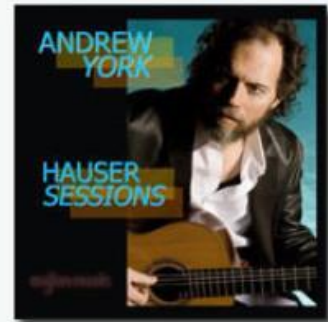
Yamour



Centerpeace



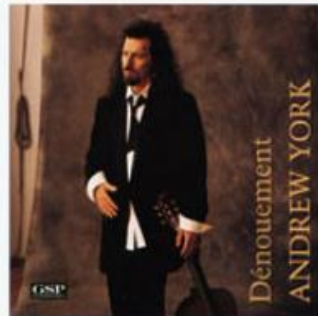
Hauser Sessions



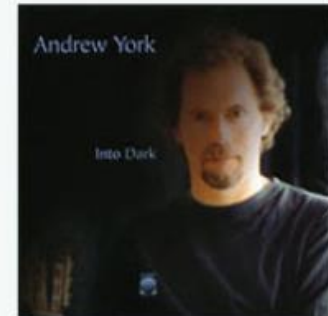
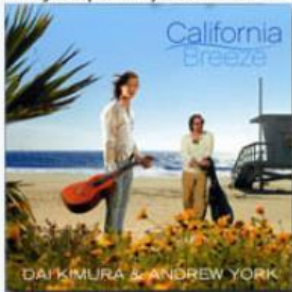
Perfect Sky



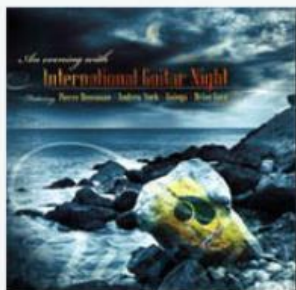
Denouement



Into Dark

California Breeze
Sony Japan w/ Dai KimuraGuitar Heroes
GRAMMY Winning CDSpin
final CD with LAGQ

IGN Live

Windham Hill
Guitar Sampler

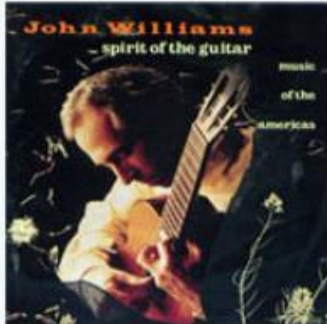
Legends of Guitar



3) Mais gravações com composições de York:

More recordings with compositions by Andrew

Spirit of the Guitar



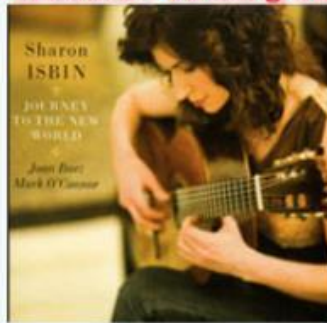
The Great Recordings



Angel's Glory



Journey to the New World
GRAMMY Winning CD



Evocation



Play
GRAMMY Winning CD



Latin



LAGQ's Guitar Heroes
GRAMMY Winning CD



Labyrinth



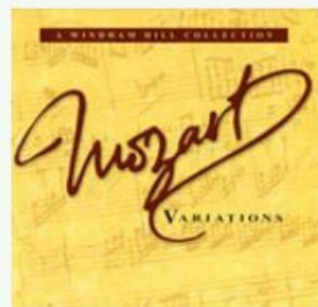
LAGQ



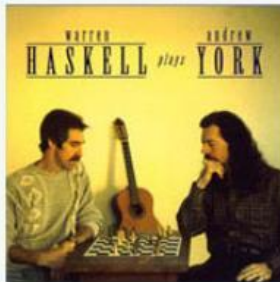
Air & Ground



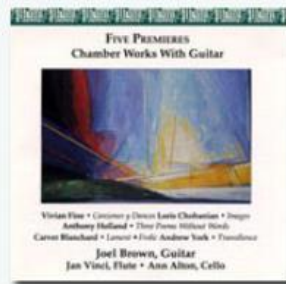
Mozart Variations



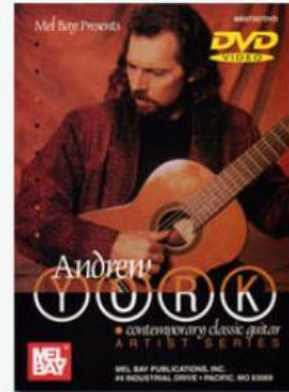
Haskell plays York



Five Premieres



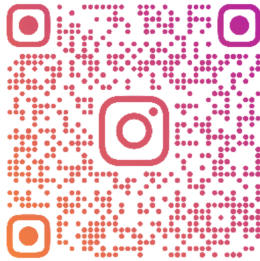
Contemporary Classic Guitar DVD



APÊNDICE C – Vídeos de performances do autor desta tese e de outros intérpretes sobre as obras de Andrew York

1) Watercolor por Frederico Grünewald:

https://www.instagram.com/reel/DaeANfIPTPd/?utm_source=ig_web_copy_link&igsh=MzRIODBiNWFIZA==



REEL COMPARTILHADO EM 6 DE JULHO DE 2026

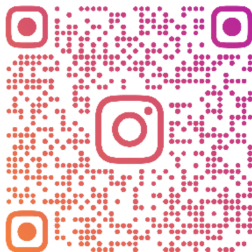
DE FREDERICOGRUNEWALD

2) Watercolor por Andrew York:

https://www.youtube.com/watch?v=SYEsl_0lC9c&list=RDSYEsl_0lC9c&start_radio=1

3) Sanzen-in por Frederico Grünewald e Denise Coimbra:

https://www.instagram.com/reel/DT3uBXlktNC/?utm_source=ig_web_copy_link&igsh=MzRIODBiNWFIZA==



REEL COMPARTILHADO EM 23 DE JANEIRO DE 2026

DE FREDERICOGRUNEWALD

4) Sanzen-in por Scott Tennant e William Kanengiser:

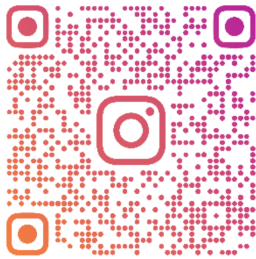
https://www.youtube.com/watch?v=tuH4ulJsxzI&list=RDtuH4ulJsxzI&start_radio=1

5) Sanzen-in por Andrew York e Jan Depreter

https://www.youtube.com/watch?v=Mz-JXEfyz8&list=RDMz-JXEfyz8&start_radio=1

6) Reflections por Frederico Grünewald:

https://www.instagram.com/p/C-nv8BUJu6t/?utm_source=ig_web_button_share_sheet&igsh=MzRIODBiNWFIZA==



POST COMPARTILHADO EM 13 DE AGOSTO DE 2024

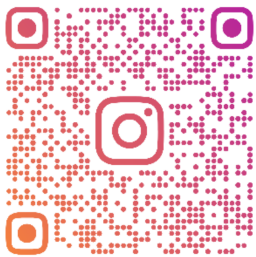
DE RICCIO_VIOLOES

7) **Reflections por Antoine Dufoir:**

https://www.youtube.com/watch?v=U9XAT4GR09c&list=RDU9XAT4GR09c&start_radio=1

8) **Knowing da suite Glimmerings por Frederico Grünewald:**

https://www.instagram.com/reel/CoYDnNkg_x0/?utm_source=ig_web_copy_link&igsh=MzRIODBiNWFIZA==



REEL COMPARTILHADO EM 7 DE FEVEREIRO DE 2023

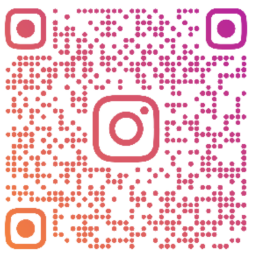
DE FREDERICOGRUNEWALD

9) **Knowing da suite Glimmerings por Andrew York:**

https://www.youtube.com/watch?v=6dXS6PvtZes&list=RD6dXS6PvtZes&start_radio=1

10) **Evensong da suite Glimmerings por Frederico Grünewald:**

https://www.instagram.com/reel/CjOupGog5ER/?utm_source=ig_web_button_share_sheet&igsh=MzRIODBiNWFIZA==



REEL COMPARTILHADO EM 2 DE OUTUBRO DE 2022

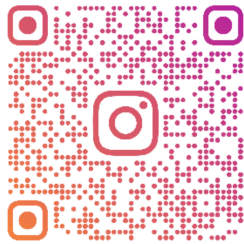
DE FREDERICOGRUNEWALD

- 11) Evensong da suite Glimmerings por Günter Geurts:

https://www.youtube.com/watch?v=PjKnAvCvmVw&list=RDPjKnAvCvmVw&start_radio=1

- 12) Ride da suite Glimmerings por Frederico Grünewald:

https://www.instagram.com/reel/CixixwOgXML/?utm_source=ig_web_copy_link&igsh=MzRIODBiNWFIZA==



REEL COMPARTILHADO EM 21 DE SETEMBRO DE 2022

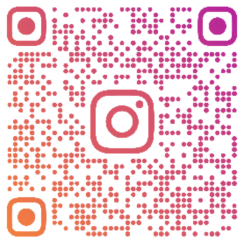
DE FREDERICOGRUNEWALD

- 13) Ride da suite Glimmerings por Max Müller:

https://www.youtube.com/watch?v=tFS4gqVfM0k&list=RDtFS4gqVfM0k&start_radio=1

- 14) Cradle Song da suite Kinderlight por Frederico Grünewald:

https://www.instagram.com/p/CMGRq_hBZ-D/?utm_source=ig_web_copy_link&igsh=MzRIODBiNWFIZA==



POST COMPARTILHADO EM 6 DE MARÇO DE 2021

DE FREDERICOGRUNEWALD

- 15) Cradle Song da suite Kinderlight por Kevin Loh:

https://www.youtube.com/watch?v=OzOqwNTjReU&list=RDOzOqwNTjReU&start_radio=1

- 16) Centerpeace por Frederico Grünewald em 25 min e 23 s:

<https://youtu.be/zVBSimkFAY4?si=qPRXY9H-5CFAWRsg&t=1523>

- 17) Centerpeace por GuitarCody:

https://www.youtube.com/watch?v=3ZtxdL8sx9k&list=RD3ZtxdL8sx9k&start_radio=1

18) Sunburst com improviso na introdução por Frederico Grünwald:

[https://www.youtube.com/watch?v= A6OLtJymUI&list=RD_A6OLtJymUI&start_radio=1](https://www.youtube.com/watch?v=A6OLtJymUI&list=RD_A6OLtJymUI&start_radio=1)

19) Sunburst por Li Jie:

https://www.youtube.com/watch?v=lvmcNaMLYXs&list=RDlvmcNaMLYXs&start_radio=1