

**UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA JÚLIO DE MESQUITA FILHO**

**UNESP**

**Instituto de Artes – São Paulo**

**LUCIANO HERCÍLIO ALVES SOUTO**

**Transcrição Musical: um estudo crítico do repertório para  
instrumentos de cordas dedilhadas**

Programa de Pós-Graduação em Música, curso  
de Mestrado.

Área de Concentração: Interpretação, teoria e  
Composição.

Linha de pesquisa: Epistemologia e Práxis do  
Processo Criativo.

Autor: Luciano Hercílio Alves Souto

Orientador: Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Gisela Gomes Pupo  
Nogueira

São Paulo

2010

LUCIANO HERCÍLIO ALVES SOUTO

Transcrição Musical: um estudo crítico do repertório para  
instrumentos de cordas dedilhadas

Trabalho equivalente apresentado ao Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” - UNESP, como exigência parcial para a obtenção do título de Mestre.

Área de concentração: Interpretação, teoria e composição.

Orientador: Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Gisela Gomes Pupo Nogueira

São Paulo

2010

LUCIANO HERCÍLIO ALVES SOUTO

Transcrição Musical: um estudo crítico do repertório para  
instrumentos de cordas dedilhadas

Trabalho equivalente apresentado ao Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” - UNESP, como exigência parcial para a obtenção do título de Mestre.

Área de concentração: Interpretação, teoria e composição.

Orientador: Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Gisela Gomes Pupo Nogueira

Banca Examinadora:

---

Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Gisela Gomes Pupo Nogueira  
(Depto. de Música – UNESP)

---

Prof. Dr. Giacomo Bartoloni  
(Depto. de Música – UNESP)

---

Prof. Dr. Sidney Molina Jr.  
(Depto. de Música - FAAM)

São Paulo, 17 de julho de 2010.

Ficha catalográfica preparada pelo Serviço de Biblioteca e Documentação do Instituto de  
Artes da UNESP  
(Fabiana Colares CRB 8/7779)

S728t Souto, Luciano Hercílio Alves  
Transcrição musical : um estudo crítico do repertório para  
instrumentos de cordas dedilhadas / Luciano Hercílio Alves  
Souto. - São Paulo : [s.n.], 2010.  
112 f.

Bibliografia  
Orientador: Profa. Dra. Gisela Gomes Pupo Nogueira.  
Dissertação (Mestrado em Música) – Universidade  
Estadual Paulista, Instituto de Artes.

1. Análise musical. 2. Música – Instrumento de corda. 3.  
Música – Instrução e ensino. 4. Crítica musical. I Nogueira,  
Gisela Gomes Pupo. II. Universidade Estadual Paulista,  
Instituto de Artes. III. Título

CDD – 780.15

*Dedico este trabalho à Lilian Costa Braga, pelo amor incondicional e à sua família pela participação, pela fé, pela confiança e pela força de vontade. Também pelo apoio em todas as instâncias e pela paciência e dedicação que tiveram durante todo o processo, proporcionando as condições necessárias para tudo acontecesse da melhor maneira possível.*

## AGRADECIMENTOS

Meus mais sinceros agradecimentos:

À LÍlian Costa Braga, Companheira das horas certas e incertas, e razão principal de tudo isso.

À Família Costa Braga, Marlene Costa Braga, Ismael Braga, Maria de Lourdes de Azevedo Costa, Mário José Alves da Silva, Guilherme Costa Braga, Carolina de Azevedo Costa, Mariana Eduarda Costa da Silva e Mário Fernando Costa da Silva, pela importância que sempre tiveram e têm em minha vida.

À Frida e à Panqueca, companheiras fiéis e presentes durante toda a redação deste trabalho.

À Minha Orientadora, Professora Dr<sup>a</sup> Gisela Gomes Pupo Nogueira, pelo apoio incondicional a todas as minhas iniciativas intelectuais e artísticas desde os tempos do bacharelado em violão e, principalmente, pela perseverança e dedicação para com este trabalho desde os tempos de projeto de pesquisa.

À Vilma Augusto, pela torcida, pelas palavras de incentivo e, principalmente, pela manifestação de sentimento sincero e verdadeiro de que tudo desse certo.

Ao Professor Doutor Giacomo Bartoloni, pela condução deste trabalho durante sua fase inicial e pelo valioso apoio durante a jornada.

À minha irmã Romélia Mara Alves Souto e ao amigo Murilo Cruz Leal, por tudo o que fizeram e, principalmente, por sempre acreditarem que um dia eu chegaria até aqui.

Aos meus pais Terezinha Alves Souto e Bernardino Geraldo Souto, grandes educadores que mesmo na adversidade das circunstâncias conseguiram me mostrar que o melhor ensino é o exemplo. E que pelo exemplo me ensinaram que valores humanos e princípios morais como o caráter, a perseverança, a dignidade e a ética devem ser a base para a construção de todo e qualquer empreendimento humano. E finalmente por me proporcionarem o entendimento

daquilo que eu mais necessitaria ao longo de toda a jornada, ou seja, a coragem para enfrentar os desafios da caminhada.

Aos Amigos Cristiane Miranda Rocha Martins e Paulinho Veríssimo, pelo apoio e pelas discussões, pelo auxílio na tradução de alguns textos e pela ajuda com a pesquisa de material bibliográfico.

Ao Colega Alexandre Rohl, pelo auxílio com a pesquisa de material bibliográfico.

Ao Professor e amigo Aldevino Ribeiro da Silva, do Departamento de Teoria e Prática da Educação da Universidade Estadual de Maringá, pela leitura e revisão crítica da introdução deste trabalho e também pela recomendação de algumas leituras.

A meu aluno Davi Rocha, do curso de Bacharelado em violão da Universidade Estadual de Maringá, por me proporcionar o conhecimento de uma importante revista de crítica musical.

## RESUMO

Esta pesquisa constitui um estudo crítico de transcrições para violão do repertório para instrumentos de cordas dedilhadas, particularmente vihuelas, guitarras e alaúdes dos séc. XVI ao XVIII. Objetivando a proposição de subsídios teóricos para a elaboração da interpretação desse repertório, este trabalho discute os sistemas de codificação, os procedimentos de transcrição e a execução musical do repertório em questão, por meio do diálogo entre as Práticas Interpretativas e a Musicologia Histórica, assumindo como vertentes metodológicas o estudo dos sistemas de codificação, a crítica textual e a análise interpretativa de gravações.

**Palavras – chave:** Técnica Instrumental, Tablatura, Cordas Dedilhadas, Transcrição.



## **Abstract**

This research is a critical study of transcriptions for the guitar repertoire for plucked string instruments, particularly vihuela, guitars and lutes of the century. XVI to XVIII. Aiming to propose theoretical basis for the elaboration of the interpretation of this repertoire, this paper discusses the coding systems, procedures transcription and musical performance of the repertoire in question through dialogue between the practices and Historical Musicology and Interpretation Practices, assuming as methodological approaches the study of coding systems, textual criticism and the interpretative analysis of recordings.

**Keywords:** Instrumental technique, tablature, plucked strings, Transcript.

# ÍNDICE DE ILUSTRAÇÕES

	página
Ilustração 01 – Intabulatura De Maria de Josquin de Pres por F. Spinacino.....	15
Ilustração 02 – Sarabanda BWV 995 – J. S. Bach .....	17
Ilustração 03 – Fantasia del primero tono – L.Milan (1536) .....	18
Ilustração 04 – El Parnasso – Estevan Daça (1576) .....	19
Ilustração 05 – Guardame las vacas – Mudarra – (1546) .....	20
Ilustração 06 – Passacalles de 5 tono – Guerau (1694) .....	21
Ilustração 07 – Cumbeés – Santiago de Múrcia (1726) .....	22
Ilustração 08 – La declaracion del laberinto – G.Sanz (1674) .....	23
Ilustração 9 – Reglas e advertências para tañer la guitarra Minguett e Yrol (1774) .....	24
Ilustração 10 – Instruccion de musica sobre la guitarra española – Gaspar Sanz (1674) .....	25
Ilustração 11 – Laberinto 2, Prelúdio d fantasia – Gaspar Sanz (1674) .....	26
Ilustração 12 - Instruccion de musica sobre la guitarra espanõla G. Sanz (1674) .....	37
Ilustração 13 – Canários, Cezare Negri (1604) .....	38
Ilustração 14 – Canários – Sanz (1674) .....	41
Ilustração 15 - Sanz: Instruccion; Compassos 20-25 .....	42
Ilustração 16 - Curso progressivo de violão; compassos 20-25 .....	42
Ilustração 17 – Canários - transcrição – F. Noad (1981) .....	44
Ilustração 18 - Canários – Sanz –Instruccion (1674) .....	45
Ilustração 19 – Canários –Transcrição F. Noad (2001) .....	45
Ilustração 20 – Canários – Transcrição R. Zayas (1969) .....	46
Ilustração 21 - Afinação guitarra de cinco ordens utilizada por Sanz .....	47
Ilustração 22 - Canários – Transcrição de Frank Koonce, (2008) .....	49
Ilustração 23 - Marionas – Guerau –Poema Harmônico (1694) .....	49

Ilustração 24 - Marionas – Transcrição Frank Koonce, (2008) .....	50
Ilustração 25 Marionas – Guerau –Poema Harmônico (1694) .....	51
Ilustração 26 Marionas – Transcrição Frank Koonce, (2008) .....	51
Ilustração 27 – Cumbées - S. Múrcia (1732) .....	53
Ilustração 28 – Cumbées-transcrição C. Russell .....	54
Ilustração 29 – Passacalles com falsas a tres y quatro voces y dissonâncias - Instrucion -Sanz (1674) .....	56
Ilustração 30 – Passacalles com falsas a tres y quatro voces y dissonâncias -Instrucion -Sanz (1674)-transcrição R. Zayas (1969) .....	57
Ilustração 31 – El Maestro – Luis Milan (1536) .....	59
Ilustração 32 – Pavana I e - L. Milan - El Maestro (1536), compassos 1-24 .....	61
Ilustração 33 – Pavana I - Transcrição H. Pinto (1982) compassos 1-24 .....	62
Ilustração 34 – Diferencias sobre Condes Claros -Luys de Narváez, (1546), compassos 01-15 .....	65
Ilustração 35 – Diferencias sobre Condes Claros -Luys de Narváez, (1546)- Transcrição de Frank Koonce (2008). Compassos 1-14 .....	66
Ilustração 36 – Fantasia que contrahace la harpa a la manera de Ludovico – A. Mudarra (1546) .....	68
Ilustração 37 - Fantasia que contrahace la harpa a la manere de Ludovico –Transcrição Frederick Noad .....	71
Ilustração 38– Instrucion de musica sobre la guitarra española- G. Sanz (1674) .....	74
Ilustração 39 – Fantasia que contrahaze la harpa em la manera de Ludovico – Transcrição- Fiorentino (2009) .....	76
Ilustração 40 – Fantasia – John Dowland (1610) compassos 1-10 .....	77
Ilustração 41 – Fantasia – John Dowland (1610) – Transcrição de Frederick Noad .....	78
Ilustração 42 – Fantasia – John Dowland (1610) – Transcrição de Frederick Noad. Compassos 15 a 26 .....	79
Ilustração 43 – Fantasia – John Dowland (1610) – Transcrição de Frederick Noad. Compassos 45-58 .....	80
Ilustração 44 – Canários – Sanz (1674) .....	83
Ilustração 45 – Canários – Sanz (1674) transcrição: F. Noad .....	83
Ilustração 46 - Marionas – Guerau –Poema Harmônico (1694) .....	85

Ilustração 47 - Marionas – Transcrição Frank Koonce, (2008) .....	86
Ilustração 48 - Marionas – Guerau –Poema Harmônico (1694) compassos 1-12 .....	87
Ilustração 49 - Marionas – Transcrição Frank Koonce, (2008) compassos 1-12 .....	87
Ilustração 50 - Fantasia que Contrahaze la Harpa a la manera de Ludovico – Mudarra, Transcrição de John Griffiths .....	89
Ilustração 51 - (22 Diferencias sobre Condes Claros) Los Seys Libros de Delphin de Música- Narváez, Valladolid, 1536 .....	91
Ilustração 52 – Pavana I - Transcrição H. Pinto (1982) compassos 1-5 .....	93
Ilustração 53 – Prelúdio BWV 998 – J. S. Bach- Transcrição de Hector Quine .....	94

# SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO</b> .....	01
<b>1. Sistemas de codificação: a interpretação através da notação</b> .....	14
1.1. Tablaturas para alaúde .....	15
1.2. Tablaturas para vihuela .....	18
1.3. Tablaturas para guitarra .....	20
1.4. Notação musical convencional .....	27
1.5. Contraposição entre elementos significativos .....	31
<b>2. Linguagem Instrumental: a interpretação através da transcrição</b> .....	36
2.1. Campanelas .....	36
2.1.1. Canários: Gaspar Sanz (1674) .....	37
2.1.2. Marionas: Francesco Guerau (1694) .....	49
2.2. Técnica Batente .....	52
2.2.1. Cumbeés: Santiago de Murcia (1732) .....	53
2.2.2. Passacalles con falsas a tres y quatro voces y dissonancias: Gaspar Sanz (1674) .....	49
2.3. O Estilo Ponteadado .....	58
2.3.1. Pavana I: Luis Milan (1536) .....	60
2.3.2. Diferencias sobre Condes Claros: Luys de Narváez (1546) .....	65
2.3.3. Fantasia que contrahaze la harpa en la manera de Ludovico: Alonso Mudarra (1546) .....	68
2.3.4. Fantasia: John Dowland (1610) .....	77
<b>3. Transcrição musical: A interpretação através da crítica</b> .....	82
3.1. Canários: Gaspar Sanz (1674) – gravação John Williams .....	82
3.2. Marionas: Francesco Guerau (1694) – gravação Kevin Gallagher .....	85
3.3. Fantasia que contrahaze la harpa em la manera de Ludovico: Alonso Mudarra (1546) – gravação David Russel .....	88

3.4. Diferencias sobre Condes Claros: Luys de Narváez (1546) – gravações Pablo Garibay e Hopkinson Smith .....	90
3.5. Pavana I: Luis Milan (1536) – gravação John Williams .....	92
3.6. Prelúdio, Fuga e Alegro BWV 998: Johann Sebastian Bach – gravações Kevin Gallagher e Juliam Bream .....	93
3.7. Reflexões críticas sobre o material fonográfico .....	97
 <b>CONCLUSÃO</b> .....	 100
 <b>REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS</b> .....	 107
1. Livros .....	107
2. Trabalhos acadêmicos .....	108
2.1. Artigos .....	108
2.2. Teses e Dissertações .....	110
3. Tablaturas e Partituras .....	111
3.1. Fontes Primárias .....	111
3.2. Fontes Secundárias (transcrições).....	112

## INTRODUÇÃO

Este trabalho consiste em um estudo crítico de transcrições para violão do repertório dos instrumentos antigos de cordas dedilhadas, particularmente vihuelas, guitarras e alaúdes dos séc. XVI ao séc. XVIII. Considerando que tais instrumentos utilizam a escrita musical em tablaturas como sistema de representação gráfica para o registro de seu repertório e que o violão utiliza a notação musical convencional, o conhecimento das obras musicais antigas compostas para tais instrumentos e que se encontra disponível a esses instrumentistas é intermediado por transcrições musicais.

Nossa pesquisa trata dos sistemas de codificação utilizados pelos instrumentos antigos de cordas dedilhadas, da análise de transcrições deste repertório para violão e da crítica à interpretação musical. Este trabalho objetiva a proposição de subsídios teóricos que auxiliem o intérprete do violão na elaboração da interpretação de obras musicais antigas, o que se pretende fazer por meio da utilização do conhecimento produzido pela Musicologia Histórica, aplicado às Práticas Interpretativas. Discutiremos o repertório de transcrições para instrumentos de cordas dedilhadas pelos filtros da notação, da transcrição e da crítica às gravações.

Em sua tese de doutorado sobre O Violão na Era do Disco, Molina (2006, p.24), declara que as Práticas Interpretativas parecem pertencer a um campo epistemológico mais pobre, na medida em que é considerada como uma área de conhecimento subsidiária ora da composição e da análise ora da estética e musicologia ou até mesmo “da subjetividade caprichosa das emoções dos intérpretes”. Tal declaração denuncia um problema resultante do isolamento que as Práticas Interpretativas sofrem em relação a outras áreas de conhecimento, ocasionando uma restrição do seu espaço de reflexão, segundo o autor.

Por meio da investigação acerca do perfil da produção acadêmica nesta área, constatamos que em seu atual estágio de desenvolvimento as Práticas Interpretativas tem se

ocupado fortemente com trabalhos que compreendem pesquisas de natureza biográfica, acompanhadas de análise e gravação de obras musicais, ou com discussões de natureza estética e filosófica sobre correntes de interpretação,<sup>1</sup> concentradas no eixo Fidelidade ao Autor, versus Licença Interpretativa.

Trabalhos desta natureza constituem uma contribuição de valor inestimável para a área, mas também reforçam sua condição de subsidiária da História, da Análise, da Composição e da Estética. Por este motivo, tais pesquisas nem sempre visam à produção de conteúdos que efetivamente auxiliem os instrumentistas na construção da interpretação. Desta forma, reconhecemos a atual necessidade de se estabelecer o diálogo entre as Práticas Interpretativas e outras áreas de conhecimento como a Musicologia Histórica, por exemplo. Principalmente porque a Musicologia tem se empenhado na produção de conhecimentos que podem auxiliar sobremaneira o intérprete moderno na elaboração da interpretação de obras musicais antigas. Ocorre que nem sempre tal conhecimento é utilizado na construção da interpretação, devido justamente à falta de diálogo entre essas duas áreas.

O isolamento das Práticas Interpretativas tem custado um alto preço aos intérpretes do violão, na medida em que suas concepções musicais sobre as obras que se propõem a executar carecem tanto de fundamentação teórica quanto de pesquisa destinada à produção de subsídios teóricos diretamente aplicáveis na elaboração da interpretação. Sendo assim, tais intérpretes acabam assumindo como parâmetro interpretativo a subjetividade de suas próprias emoções, conforme declarado por Molina (2006), ou suas personalidades individuais conforme observado por Abdo (2000), ao invés de subsidiarem suas interpretações pela pesquisa e pela investigação musicológica. Este tipo de atitude parece provocar um crescente desinteresse do público pelos concertos de violão. Nossa postura é corroborada por Nogueira (2008, p. 218), para quem:

---

<sup>1</sup> ABDO, S. N. **Execução/Interpretação Musical: uma abordagem filosófica.** In: Per Musi - revista de Performance Musical - Belo Horizonte, v. 01, p. 16-24. 2000.



A produção cultural não é estanque e reflete as necessidades da porção populacional envolvida. Enquanto nos recusarmos à análise e reflexão e ao debate do que ocorre à nossa volta, perpetuaremos a alienação, perderemos ainda mais o interesse do ouvinte (entenda-se o público) e, como consequência letal, a função em uma sociedade que carece emergencialmente daquilo que temos a oferecer. (NOGUEIRA, 2008, p. 218).

As tradições de execução do repertório de transcrições para violão dos instrumentos antigos de cordas dedilhadas têm se consolidado com o decorrer do tempo por meio de gravações, que praticamente copiam umas às outras, e que não necessariamente refletem o conhecimento que hoje se tem disponível sobre os conteúdos relacionados ao repertório em questão. Muitas dessas gravações correspondem simplesmente às concepções de alguns intérpretes cujas execuções refletem mais aspectos relacionados às suas personalidades individuais ou às suas sonoridades particulares do que às próprias obras musicais. Sobre o processo de formação do cânone do repertório violonístico, Molina (2006) afirma que:

A tardividade do processo canônico do violão fez com que sua centralidade parecesse destinada, nesse momento inaugural, mais ao som dos intérpretes através das versões que eles fizeram das obras dos compositores do que às obras compostas, tomadas em si. (Molina, 2006, p. 50).

Na medida em que os registros fonográficos ainda representam para os instrumentistas a principal fonte de informações a respeito da execução do repertório antigo ao violão, acabam por cristalizar modelos interpretativos que são perpetuados ao longo dos anos, normalmente respaldados pela subjetividade do executante ou pela execução “fiel” do texto musical, de forma acrítica, constituindo assim aquilo que reconhecemos como tradição, conforme podemos constatar em Harnoncourt, (1984, p.51), para quem:

Na execução da música antiga, a tradição é um fator tão determinante quanto a própria notação da obra. Toda a peça musical é submetida, através de repetidas execuções no curso de decênios e séculos a uma elaboração formal que acaba por adquirir um caráter quase definitivo. As numerosas interpretações, de algum modo se copiam umas às outras, acabando por construir uma forma ‘legítima’ que não pode mais ser ignorada em novas execuções [...] a tradição é considerada como uma espécie de purificação, de cristalização definitiva, confirmada por longos anos de experiência. (HARNONCOURT, 1984, p. 51).

Sobre a idéia de construção de uma forma legítima de execução da música antiga vinculada à tradição de interpretações que de alguma forma remetem umas às outras, Duprat (2008, p. 08) faz uma dura crítica, ao declarar que:

Atualmente a quase totalidade da atividade mundial no setor da interpretação musical transformou-se numa gigantesca usina de fabricação de peças de reposição, ou seja, numa reprodução, **ipsis literis**, exata, de um repertório musical consagrado já na era romântica, sem nenhuma preocupação de pesquisa, seja de repertório novo de toda a fase de ouro da música instrumental, do barroco ao moderno, seja de reinterpretação do repertório conhecido. A ânsia da carreira, as necessidades profissionais de enquadramento e por fim, uma universidade que não pretende mais ser universal, conduzem docilmente o músico a esse estado de coisas. Todos sabem como o mercado de discos anda abarrotado de produtos de quinta categoria, impingidos como de primeira e que nada mais oferecem além da enésima interpretação fac-similada de tantas obras num sistema quadrafônico ou digital como se o acesso aos recursos tecnológicos mais sofisticados satisfizesse plenamente a carência de expressão e comunicação do Homem. Nenhum esforço para solucionar problemas, e pelo menos, equacioná-los na interpretação, no andamento, na dinâmica, no ornamento, ritmo etc., de que a música do passado e do presente está repleta. Não será com a imitação auditiva que daremos um passo sequer para o enriquecimento autêntico dessa atividade. (DUPRAT, 2008, p. 08).

Na introdução de sua tese, Molina (2006) afirma que: “*O cânone do violão clássico é um fenômeno do séc. XX e, como tal, bastante dependente de critérios sonoros fixados por seus intérpretes através de gravações.*” Ocorre que, paralelamente à formação e consolidação do cânone do repertório violonístico em interpretações fixadas e perpetuadas pelas gravações desde o início do séc. XX verifica-se o desenvolvimento da Musicologia

Histórica enquanto área de conhecimento que utilizava o método científico como forma de produção de conhecimento, amparada inicialmente em bases positivistas. Guido Adler, em 1885 codificou seus ramos, tabulou sua essência, seus métodos e propôs sua divisão em musicologia histórica e sistemática. (CASTAGNA, 2008, p. 13).

A metodologia positivista consiste na análise e estudo do objeto musical em termos de notação, estrutura (forma) e conteúdo estético com o objetivo de datar o objeto historicamente segundo o seu conteúdo. (MUGGLESTONE, 1981 p. 2-3). Em reação ao seu modelo positivista, surgiu a partir de 1970 uma musicologia interpretativa e, juntamente com ela, novas propostas de divisão de seus ramos, sendo hoje reconhecidas pelo menos nove vertentes metodológicas. Dentre elas podemos situar os métodos histórico, teórico e analítico, crítica textual, práticas interpretativas, estética e crítica, dentre outros. (CASTAGNA, 2008, p. 07).

Relacionada às correntes de interpretação, a Musicologia se insere, hoje, como mediadora entre a obra e seu executante. Neste sentido, compreendemos que não há como defini-la sem considerar sua múltipla interação com outras áreas do conhecimento; atribuir, tão somente, uma função hermenêutica<sup>2</sup> à interpretação dos textos musicais seria uma atitude por demais anacrônica. Mesmo assim tal função parece ainda prevalecer na abordagem interpretativa do repertório tradicional do violão desde a década de 1950, conforme podemos constatar nas palavras do violonista Fábio Zanon:

O Intérprete não mais é um demiurgo que revive o espírito de um compositor, mas um pesquisador que, servindo-se das ferramentas da hermenêutica, encontra o significado da música em sua estrutura, e no significado exclusivo do que se vê na única fonte confiável de acesso à idéia do compositor: a partitura. (A ARTE DO VIOLÃO 2004. - PROGRAMA IV-ANDRÉS SEGÓVIA, GRAVAÇÕES 1947-1955).

---

<sup>2</sup> LIMA, S. A. **Produção de Conhecimento Científico na Pesquisa em Artes** In: Em Pauta, v. 12 - n. 18/19, p. 51-64 – abril/novembro, 2001.

A historiografia musical se ressentia pela extrema valorização do estilo e do autor em detrimento dos reflexos da obra musical na produção cultural da sociedade até um pouco mais de meados do séc. XIX e busca cobrir tal vácuo; a Etnomusicologia caminha paralela e conjuntamente com a Musicologia; a Análise Musical surgiu como subárea da Musicologia e adquiriu *status* de área de conhecimento sem jamais negar sua origem.

Sobre a interação da Musicologia com outras áreas do conhecimento, Volpe (2007, p. 107), afirma:

A relevância da musicologia como disciplina se justifica em grande parte pelo seu potencial de se integrar no concerto das outras áreas de conhecimento. Para tanto, é necessário um constante re-equacionamento de seus paradigmas, propósitos e impacto social. Tais considerações se fazem extremamente oportunas numa época de crescente institucionalização da música na universidade brasileira, sobretudo com a proliferação dos estudos de pós-graduados por todo o país.

Iniciaremos nossa pesquisa discutindo a interpretação musical pelo filtro da notação. Partiremos da análise comparativa entre as notações envolvidas nos processos de transcrição, buscando decodificar elementos que nos sirvam como subsídios teóricos para a elaboração da interpretação e da crítica a este repertório. Objetivamos a proposição de parâmetros críticos-interpretativos para as transcrições que serão analisadas, nos valendo do diálogo entre a Musicologia e as Práticas Interpretativas, considerando aspectos estilísticos de linguagem instrumental e de estrutura musical evidenciados pela escrita.

Tal iniciativa se ampara nas considerações de Thurston Dart (2002, p.61), para quem:

A interpretação da música antiga é dos assuntos mais complexos. O principal elemento em que devemos necessariamente basear nossa interpretação - a notação musical - deve ser examinado com o maior cuidado possível. Antes de mais nada, precisamos saber quais os símbolos exatos usados pelo compositor; depois, devemos descobrir o que significavam à época em que foram escritos; por fim, devemos expressar nossas conclusões em termos da nossa própria era.

Na introdução do seu artigo sobre representação gráfica na música enquanto manifestação de estilo, Vasco Negreiros (2006) identifica um problema de ordem estilística vinculado à escrita musical, ao observar que geralmente as edições partem de fontes primárias pertencentes a outra época diversa da nossa, desde o século XIX. A partir de então, instituiu-se como norma, adaptar à prática atual todas as características notacionais divergentes, desvalorizando o testemunho estilístico que as notações originais carregam. Ocorre que, desde a segunda metade do século XX vem se intensificando o interesse dos intérpretes de Música Antiga pelo acesso à notação original como fonte de informações musicológicas que apóiem uma melhor compreensão do evento musical, reconhecendo na escrita musical uma importante fonte de dados para a elaboração de interpretações musicais. Segundo o autor:

Os diversos estilos perderam, nas novas edições, as suas características notacionais particulares, prescindindo, em grande parte, de aspectos que os identificavam, enquadrando a sua interpretação. Esta idéia ficou materializada não só na metodologia editorial, como também em todo o espectro do ensino de música e até na prática instrumental de muitos intérpretes, procurando um ideal que servisse a todos os estilos, levando a uma formação voltada para si própria, fechada a peculiaridades, num viciado processo de reprodução e autofagia de conhecimento, em grande parte, desconectada da real pluralidade estilística do repertório executado. (NEGREIROS, 2006, p. 02).

A partir do momento em que identificamos a importância do estudo dos sistemas de codificação musical para a elaboração da interpretação, percebemos que a Musicologia enquanto disciplina traz às Práticas Interpretativas, elementos imprescindíveis enquanto fundamentação teórica para a concepção de obras musicais antigas, constituindo uma importante ferramenta de pesquisa para o intérprete do violão.

Utilizaremos como vertente metodológica a crítica textual, que utiliza fontes primárias e se ocupa com o deciframento dos sistemas de notação, porém direcionando tal atividade para as práticas interpretativas. Nossas investigações partem das considerações de Lorenzo Mammi, para quem:

Toda transcrição comporta a seleção de elementos sonoros considerados significativos e a exclusão de outros considerados irrelevantes, seleção que, em grande parte, não é anterior à escrita. A partir de um único evento sonoro é possível escrever partituras diferentes, e cada uma representa uma forma musical diferente, não apenas uma transcrição diferente da mesma forma. A notação, portanto, é um elemento formante das obras, influi sobre ela e é por ela influenciada. (MAMMI, 1998, p. 21).

Mammi explica a notação musical como uma espécie de filtro, que traduz o evento sonoro para símbolos visuais, selecionando alguns elementos sonoros que passam a ser considerados como significativos e excluindo outros, considerando-os como contingentes e irrelevantes no plano da escrita.

Partindo de tal definição, a observação que fazemos é que no processo de transcrição envolvendo diferentes notações, os elementos cuja codificação não existe no outro conjunto de signos para os quais se pretende transcrever acabam sendo excluídos. Logo, os aspectos do evento sonoro contemplados pelo sistema de códigos da notação transcrita passam a ser considerados como significativos na medida em que são apreendidos pelo conjunto de signos da transcrição.

Portanto, cabe-nos perguntar: De que forma as mudanças notacionais podem interferir nas qualidades sonoras de uma obra musical antiga, e conseqüentemente, em sua interpretação? Qual é a relevância do estudo dos sistemas de codificação para a interpretação musical violonística? Quais são os aspectos do evento sonoro que estão envolvidos nos processos de transcrição de obras musicais antigas para violão? Como o estudo dos sistemas de codificação pode propiciar parâmetros para a interpretação de obras musicais antigas ao violão?

Com base em tais questionamentos, inferimos que transcrever uma obra musical representada graficamente pela notação em tablaturas para a escrita musical convencional nos remete às questões tratadas por Mammi em seu artigo. Partindo do princípio de que as tablaturas constituem um sistema de notação que se utiliza de códigos icônicos e indiciários, e que a notação convencional é constituída basicamente por códigos simbólicos, consideramos que procedimentos de transcrição envolvendo tais notações implicam em uma valorização da altura das notas musicais e sua duração em detrimento dos procedimentos relacionados à sua execução, em se tratando das transcrições para instrumentos de cordas dedilhadas. Desta forma, cada inclusão ou exclusão decorrente das mudanças notacionais implica na redefinição do sistema simbólico como um todo, na medida em que todos os elementos de base de uma peça musical podem, virtualmente, ser considerados significativos dependendo totalmente do contexto, uma vez que não possuem um significado em si. (MAMMI, 1998, p. 22).

Ao abordar a interpretação pelo filtro da crítica, buscamos demonstrar por meio das gravações, como as interpretações de transcrições de obras antigas ao violão ainda são influenciadas por critérios estabelecidos por intérpretes como Andrés Segóvia, Julian Bream e John Williams desde o início da era fonográfica e que se tornaram parâmetros interpretativos para os violonistas desde então.

Tal iniciativa se ampara nas considerações de Joseph Kermann, (1987) para quem:

A performance histórica tende a evaporar-se quando nos aproximamos do início do século XX. A performance histórica converte, simplesmente, em performance, e uma vez que possuímos gravações já não precisamos indagar o que o compositor e seus contemporâneos teriam reconhecido. As questões tornam-se questões de interpretação. A musicologia evapora-se em crítica. E inaugurou-se uma área inteiramente nova em pesquisa musicológica, a análise de antigas gravações para obtenção de provas sobre a prática no século XX.

Nosso intuito é demonstrar a relação de influência existente entre as gravações que se remetem umas às outras sucessivamente, de modo que as mais recentes ainda carregam traços interpretativos das mais antigas, e determinar o impacto das pesquisas musicológicas sobre a interpretação de obras musicais, como, por exemplo, aquelas realizadas com instrumentos de época. Vislumbramos a possibilidade de aproveitamento do conteúdo musical produzido por tais pesquisas na construção da interpretação para instrumento moderno, no caso, o violão.

Este trabalho será dividido em três capítulos: O primeiro capítulo será dedicado aos sistemas de codificação, no qual faremos um apanhado-síntese em fontes primárias fac-similares das principais tablaturas utilizadas pelos instrumentos antigos de cordas dedilhadas e realizaremos a contraposição entre os elementos significativos das tablaturas e seus respectivos códigos notacionais ao conjunto de signos utilizados pela notação musical convencional utilizada pela transcrição. O objetivo deste procedimento será revelar quais aspectos do evento sonoro que, uma vez registrados em tablatura serão novamente reincorporados no conjunto de signos da notação transcrita e quais serão negligenciados em decorrência dessa mudança. Discutiremos o processo de filtragem de elementos no plano da escrita, partindo da observância desta relação de inclusão e exclusão de elementos sonoros no âmbito da notação e sua influência na interpretação.

No segundo capítulo trataremos dos elementos de linguagem instrumental. Realizaremos a análise comparativa de transcrições de obras do repertório dos instrumentos de cordas dedilhadas com suas respectivas tablaturas, discutindo o tipo de procedimento de transcrição que se considere ideal, no sentido de se preservar na transcrição os principais elementos da escrita original. Utilizaremos para estudo analítico e comparativo, fac-símiles de tablaturas para guitarras e alaúdes e suas transcrições para violão. Investigaremos algumas



obras de autores como: Gaspar Sanz, Francesco Guerau, Santiago de Múrcia, Luis Milan, Luis de Narváez, Alonso Mudarra, John Dowland e J.S. Bach.

Discutiremos a relação da notação musical com o contexto cultural de sua produção, enquadrando o estilo composicional das obras cujas transcrições serão investigadas por esta pesquisa. Sobre a relação entre notação e estilo, Negreiros (2006, p. 02) afirma:

[...] o termo 'estilo' procede do latino *stilus*, que aludia ao instrumento com que se gravavam as letras, nada mais direto do que associá-lo à representação gráfica musical, ainda mais na música escrita até ao fim do século XVIII, quando não ficava nenhum outro registo direto das idéias do compositor, e, além disso, a teoria, a prática e a escrita de música ainda viviam em razoável sincronia.

[...] A homogeneização de abordagem (da notação) tendeu para privilegiar um romantismo idealizado, passível de ser sempre adotado, sem dar atenção à cultura retórico-musical dos períodos nos quais nasceu cada obra, ou deformando-a até que servisse a este fim, preferindo crer num paradigma universal de musicalidade interpretativa do que no estudo de fontes primárias, no que toca a decisões de interpretação.

Tal afirmativa é corroborada por Lucas (2007, p. 224-225), que declara:

A notação musical é um código impreciso com relação a vários aspectos da composição, tais como ritmo, articulação, dinâmica etc. Cabe ao intérprete combinar todos os elementos da expressão, encontrando assim uma maneira convincente de executar esse código. O resgate dos fundamentos teóricos que envolvem cada estilo de composição musical pode contribuir para que a execução e a recepção sejam mais verossímeis em relação ao intuito original do compositor.

Creemos que para relacionar a notação musical com o estilo composicional das obras musicais analisadas e discutir alternativas de resgate de aspectos estilísticos da escrita original nas transcrições, seja necessária a proposição de um tipo de abordagem que estabeleça um diálogo entre o conteúdo musical evidenciado pela escrita e o contexto histórico que permeia a produção das obras cujas transcrições constituem objeto de investigação desta pesquisa. Em *The Rise and fall of Literacy in Classical Music: an essay on*

musical notation, Per Dahl (2008), ao tratar do conteúdo musical e do contexto cultural relacionado à notação, declara que a compreensão que a sociedade burguesa tem de si mesma como portadora de princípios universais que possibilitaram o desenvolvimento da idéia da música absoluta, em um contexto de música ligada a tantas outras relações não-musicais fortaleceu a necessidade de uma relação entre conteúdo notacional e contexto da prática musical. Segundo o autor, tal relação afeta os componentes internos (o conteúdo) de uma obra musical, tanto para o compositor quanto para o intérprete, como também para o público.

O terceiro capítulo será dedicado a crítica às interpretações. Por meio da análise comparativa entre o conteúdo musical evidenciado pela notação no plano das transcrições e suas respectivas gravações, pretendemos demonstrar o impacto do conhecimento produzido por meio da pesquisa musicológica sobre a interpretação violonística de obras musicais antigas.

Em última análise, nossa expectativa é que este trabalho proponha parâmetros para avaliação e produção de transcrições musicais para violão e que forneça subsídios teóricos para a crítica e a interpretação. Na medida em que se insere no contexto dos sistemas de codificação e da crítica musical, constitui parte do processo que orienta a elaboração da interpretação/execução musical, uma vez que tal atividade implica, inicialmente, na análise e decodificação de obras musicais e que a ausência de qualquer destas etapas acarreta maior ou menor grau de comprometimento à elaboração da interpretação musical violonística.

## 1. Sistemas de codificação: a interpretação através da notação

Em artigo que trata da origem da notação ocidental, Léo Treitler (1982) utiliza uma distinção semiótica introduzida por Charles Peirce,<sup>2</sup> para classificar tipos diferentes de notação. Tal distinção determina a maneira pela qual um signo se relaciona com seu objeto, seja como Símbolo, (não possui relação formal com o objeto), Ícone (apresenta analogia formal com o objeto), ou Índice. (Estabelece uma cadeia seqüencial descritiva ou imperativa com o objeto que representa).

Na medida em que possibilita determinar quais aspectos do evento sonoro são passíveis de codificação pelas tablaturas e pela notação musical convencional em função de sua tipologia, a utilização de tal classificação como base analítica para o estudo das notações envolvidas nos procedimentos de transcrição que serão investigados por esta pesquisa torna-se imprescindível. Isto ocorre em virtude de que tal classificação possibilita a contraposição dos elementos significativos da notação musical e seus respectivos códigos, aos padrões e sistemas culturais que levaram à elaboração (composição), ao registro (sistemas de codificação) e à execução (decodificação/ análise/ interpretação) das transcrições.

Creemos que a consideração dos padrões culturais que envolvem a produção dos sistemas de codificação musical seja indispensável à compreensão do significado de seus códigos. Sobre a relação entre os significados da notação e os aspectos culturais que envolvem sua produção, Harnoncourt (1998, p. 34) afirma que: *“Juntamente com as mudanças estilísticas na música, com as idéias dos compositores e dos executantes, transformam-se também o significado dos diferentes símbolos da notação.”* Será partindo dessa premissa que discutiremos as questões relacionadas à notação musical e sua relação com a interpretação.

---

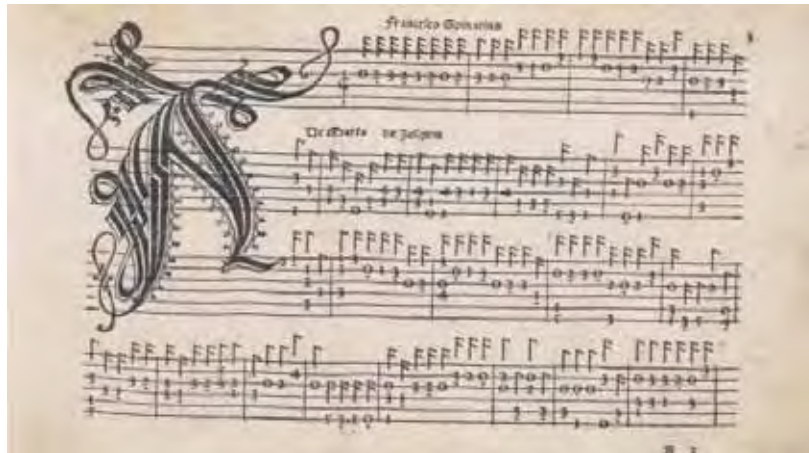
<sup>2</sup> PEIRCE, C. S. *Semiótica*, São Paulo: Editora Perspectiva, 2000 (3 ed.), p. 52.

## 1.1 Tablaturas para alaúde

Diversos autores já se ocuparam com a produção de trabalhos sobre tablaturas para instrumentos de cordas dedilhadas, dentre eles: Jeffery (1977), Tyler (1980), Poulton (1981) e Nogueira (2008). Por este motivo concentraremos nossos esforços no que tange apenas às informações necessárias à contraposição entre os elementos significativos de tais tablaturas e da notação musical convencional.

A publicação *Intavolatura de Lauto, Libro Primo* de Francesco Spinacino, Veneza 1507 é reconhecida como uma das primeiras obras a serem impressas para alaúde, contendo tablaturas em estilo italiano.

### Ilustração 01 – Intabulatura De Maria de Josquin de Pres por F. Spinacino



O exemplo constitui uma intabulação da obra Ave Maria de Josquin (1445), publicada por Francesco Spinacino em 1507. Segundo Wolff (2003 p. 121) as intabulações constituem arranjos de obras vocais para teclado ou instrumentos de cordas dedilhadas e constituíram uma prática comum durante a renascença. Apresentando uma estrutura polifônica adaptada às possibilidades do instrumento, os principais elementos musicais significativos desta tablatura se resumem a pontos dispostos sobre linhas, ritmo e compasso, conforme demonstra a ilustração. Entretanto, nota-se que:

1- O primeiro elemento significativo, ou seja, as linhas onde se distribuem os pontos são dispostas no sentido inverso da notação musical moderna. Logo, a relação cima/baixo significa grave/agudo e reproduz o mesmo sentido do instrumento quando posicionado para execução.

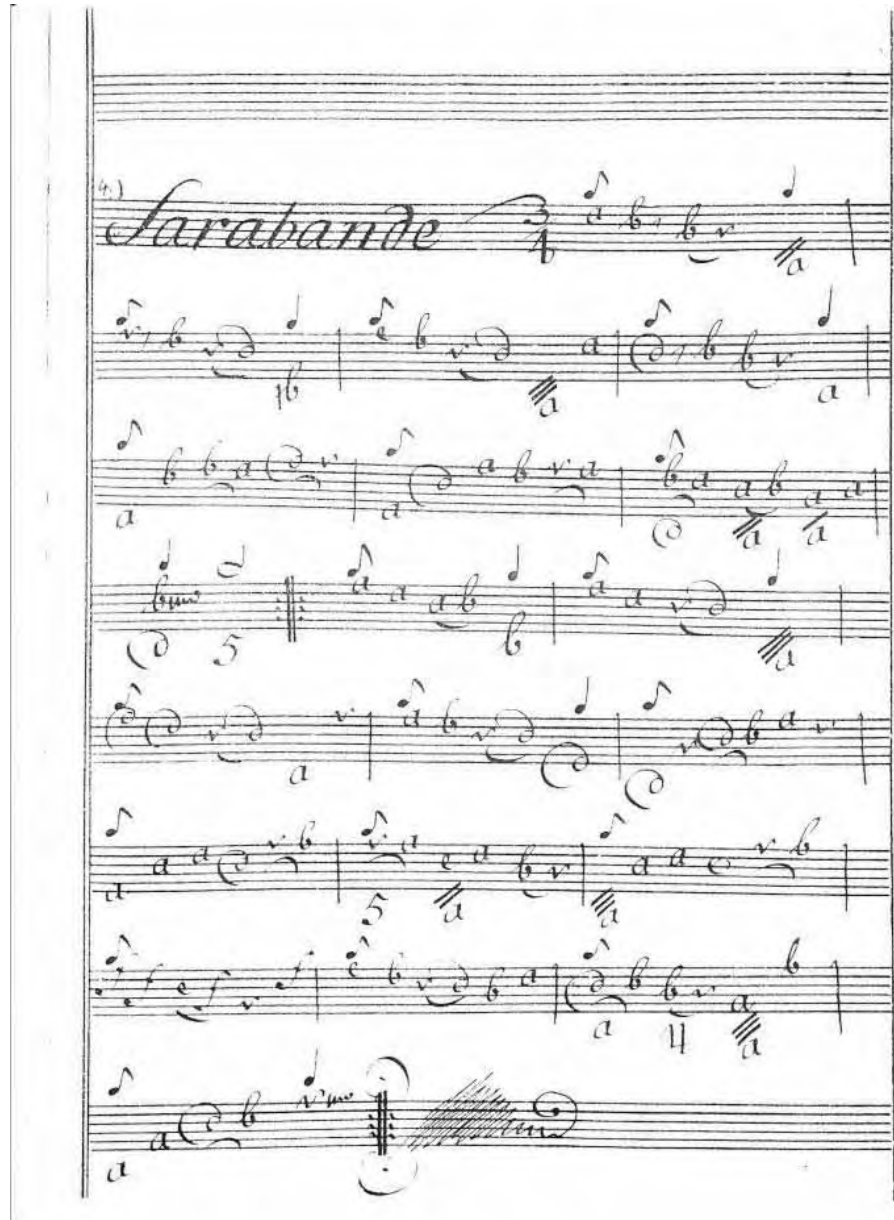
2- O segundo elemento significativo, ritmo, é representado pelos mesmos signos da notação vocal, portanto, constituem códigos simbólicos. Os pontos sob os números indicam execução em sentido contrário à gravidade, ou seja, de baixo para cima. Tal aspecto está relacionado à técnica do ponteador, cuja indicação da direção da execução de baixo para cima ou de cima para baixo se refere respectivamente ao dedo indicador e polegar da mão direita, segundo Tyler, (1982 p. 78).

3- O terceiro elemento, compasso, é descrito também pelos códigos da notação convencional que utilizam signos no início da obra para as divisões binárias e ternárias, além das barras verticais que os delimitam individualmente.

Conforme se pode notar, a escrita musical em tablatura, em razão de seu caráter primordialmente indiciário, oferece ao intérprete basicamente as informações necessárias à execução instrumental, excluindo a estrutura musical, que se revela como sendo o resultado sonoro dos procedimentos descritos pela própria tablatura e realizados pelo intérprete. Por esta razão, a transcrição para notação musical convencional deverá prever a duração exata das notas e a condução das vozes, valendo-se da escrita original, no caso das intabulações de obras vocais adaptadas para instrumentos de cordas dedilhadas.

A ilustração 02 diz respeito à Sarabanda BWV 995 em sol menor, de J. S. Bach registrada em tablatura francesa.<sup>3</sup>

**Ilustração 02 – Sarabanda BWV 995 – J. S.**



<sup>3</sup> A tablatura francesa utiliza linhas no mesmo sentido vertical da tablatura espanhola, entretanto, ao invés de números para indicar os pontos, os códigos utilizados são letras do alfabeto, (com exceção do j), dispostas sobre as linhas. (NOGUEIRA, 2008, p. 99).

O elemento significativo “ligadura” que aparece no segundo tempo de cada compasso produz uma articulação diferenciada do restante da obra, reforçando a principal característica desta dança, determinada pela acentuação no segundo tempo do compasso.<sup>4</sup>

## 1.2 Tablaturas para vihuela

O exemplo a seguir constitui uma ilustração da *Fantasia Del Primero Tono*, pertencente ao livro *El Maestro*, de Luys Milan 1536. Trata-se da primeira publicação para vihuela, de um total de treze compositores vihuelistas.<sup>5</sup>

Ilustração 03 – Fantasia del primero tono – L.Milan (1536)



<sup>4</sup> Algumas tablaturas francesas apresentam pequenos traços verticais, código que traduz a execução simultânea de várias notas, ou o movimento do dedo indicador da mão direita no sentido agudo/grave, simultaneamente ao uso do polegar na corda mais grave. (POULTON, 1981, p.19).

<sup>5</sup> POHLMANN, Ernst – **Laute, Theorbe, and Chitarrone: Die Instrumente, ihre Musik und Literatur von 1500 bis zur Gegenwart**; Bremen: Ed. Verlag und Vertrieb, Eres Edition; 1982.

O exemplo utilizado chama a atenção para o modo e o andamento da peça, por meio das indicações: “*Del primero tono*” e “*com el compas apresurado*”. A primeira indicação diz respeito ao modo utilizado para a composição desta obra que, segundo Castagna (1996), o autor utilizava 08 modos, sendo quatro modos chamados discípulos e quatro maestros correspondendo, respectivamente, aos modos plagais e autênticos. Além destes, utilizava também modos mistos. No que diz respeito à indicação do tempo musical, Dudeque (1994 p.16) apresenta referências sobre as principais indicações de tempo utilizadas por Milan, onde consta: *compás apresurado* como sendo em “tempo rápido.” Tais informações são excluídas pelas tablaturas e precisam ser previstas durante a elaboração da transcrição para notação convencional, na medida em que tal sistema de escrita incorpora tais elementos como significativos em função de seu caráter icônico e simbólico.

A tablatura utilizada por Daza, em *El Parnasso* (1576) apresenta como códigos, pequenos pontos ou barras entre os números para indicar a execução simultânea de mais de um ponto.

**Ilustração 04 – El Parnasso – Estevan Daça (1576)**

Los puntillos que ay en los espacios entre raya y raya, sirven de guiar los numeros que se han de dar juntos: y tambien sirven de guiar las figuras de canto de organo sobre los numeros que han de estar, como parece en el exemplo que puse arriba.



### 1.3 Tablaturas para guitarra

A primeira obra a ser publicada para guitarra de quatro ordens<sup>6</sup> constitui *Os Três livros de Música* de Alonso Mudarra (1546), contendo obras para guitarra e vihuela. As obras de guitarra contemplam quatro Fantasias, uma Pavana e uma Romanesca, *O Guardame las vacas*, reproduzida na ilustração 05.

Ilustração 05 – Guardame las vacas – Mudarra – (1546)

Na obra de Francesco Guerau, *Poema Harmônico* (1694) encontram-se entre outros elementos ligaduras tratadas, à época, como articulação de ornamentação e profusamente utilizadas em virtude da dificuldade de execução vinculada à demonstração de virtuosismo instrumental. Provavelmente eram executadas sem o toque da mão direita, conforme se pode observar na ilustração 06.

<sup>6</sup> TYLER, J. – *The early guitar: a history and handbook*, Londres: Oxford University Press-1980; (coleção: EARLY MUSIC Series, vol. 4).

Ilustração 06 – Passacalles de 5 tono – Guerau (1694)

32

Passacalles de 5.º tono

33

Passacalles de 5.º tono

Na obra *El Códice Saldívar* (1726) de Santiago de Múrcia, encontramos codificação específica para outros elementos significativos como percussão, rasgueados e indicação do sentido cima/baixo para os movimentos da mão direita, por meio das hastes de figuras rítmicas, conforme demonstrado na ilustração 07.

**Ilustração 07 – Cumbeés – Santiago de Múrcia (1726)**



## 1.4. Tablatura mista para guitarra

Já a tablatura mista utiliza o alfabeto em letras capitais (códigos simbólicos), com o acréscimo de números para designar os pontos no braço do instrumento. A ilustração a seguir, *La declaracion del laberinto*, constitui uma tábua de acordes dispostos em intervalos de quintas descendentes, utilizada pelo compositor Gaspar Sanz para compor *Diferencias sobre qualquer tono*. Pelo fato de ser evidenciada neste tipo de tablatura, nota-se que a estrutura tonal passa a ser elemento significativo no plano da notação.

Ilustração 08 – La declaracion del laberinto – G.Sanz (1674)

*Laberinto En la guitarra q. enseña un son por 12 partes Con quantas diferencias quisiere*

1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12												
F	D	I	E	C	A	L	B	P	G	K	H	M	M	N	N	&	&	P	G	K	H		
M	M	N	N	&	&	P	G	K	H	M	M	N	N	&	&	P	G	K	H	M	M	N	N
&	&	P	G	K	H	M	M	N	N	&	&	P	G	K	H	M	M	N	N	&	&	P	G
K	H	M	M	N	N	&	&	P	G	K	H	M	M	N	N	&	&	P	G	K	H	M	M

*Dedicado al Ser.<sup>mo</sup> Señor Don Juan de Austria.  
Compuesto por el Lic.<sup>do</sup> Gaspar Sanz, natural de la Villa de Calanda, en Caragoça.  
Año 1674.*

*Abecedario Italiano.*

A	B	C	D	E	F	G	H	I	K	L	M	M	N	N	O	P	&	&
2	2	2	2	2	2	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3
3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3
3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3

*Demonstracion desta obra en dos Passacalles*

C	A	I	C	H	M	G	H	N	&	M	N
O	I	E	K	M	G	K	N	M	M	N	N

*in. enter. sub. pft. Pagina Prima. Corrio. 1.*

Wolff (2003) declara que as tablaturas e intabulaturas documentaram a transição do sistema modal para o tonal e foram responsáveis pela constituição do repertório dos instrumentos de cordas dedilhadas durante o séc. XVI. O fato de encontrarmos evidências sobre o aspecto da tonalidade em Sanz (ilustração 08) corrobora tal afirmação.

A inovação na codificação do sistema catalão de acordes, publicada em Minguet Y Yrol (*Reglas e advertências para tañer la guitarra, Madri: 1774*) constitui um aspecto relevante para o estudo dos sistemas de codificação. Referências a este sistema de escrita podem ser encontradas em Tyler (1982) e Nogueira (2008).

Ilustração 9 – Reglas e advertências para tañer la guitarra Minguett e Yrol (1774)

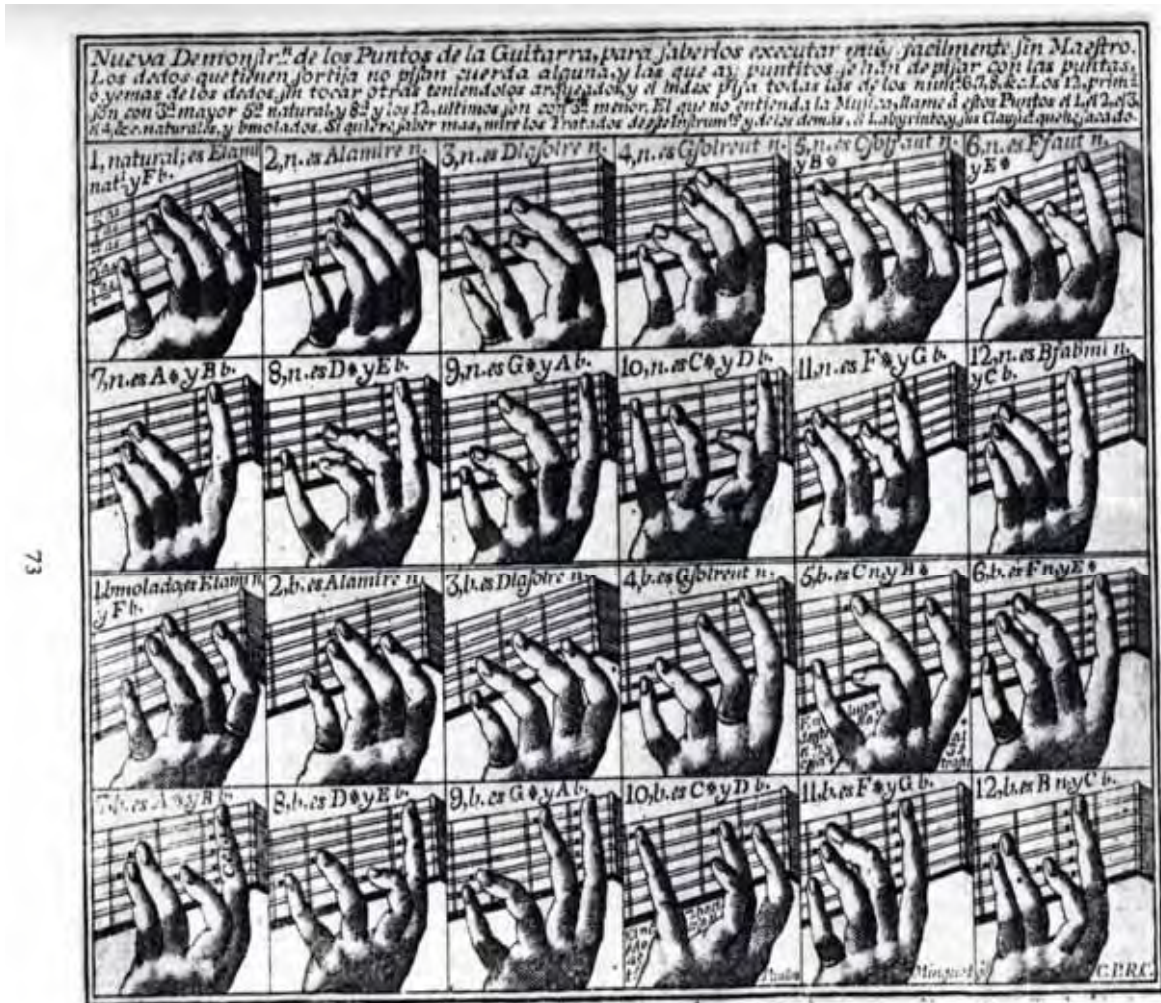
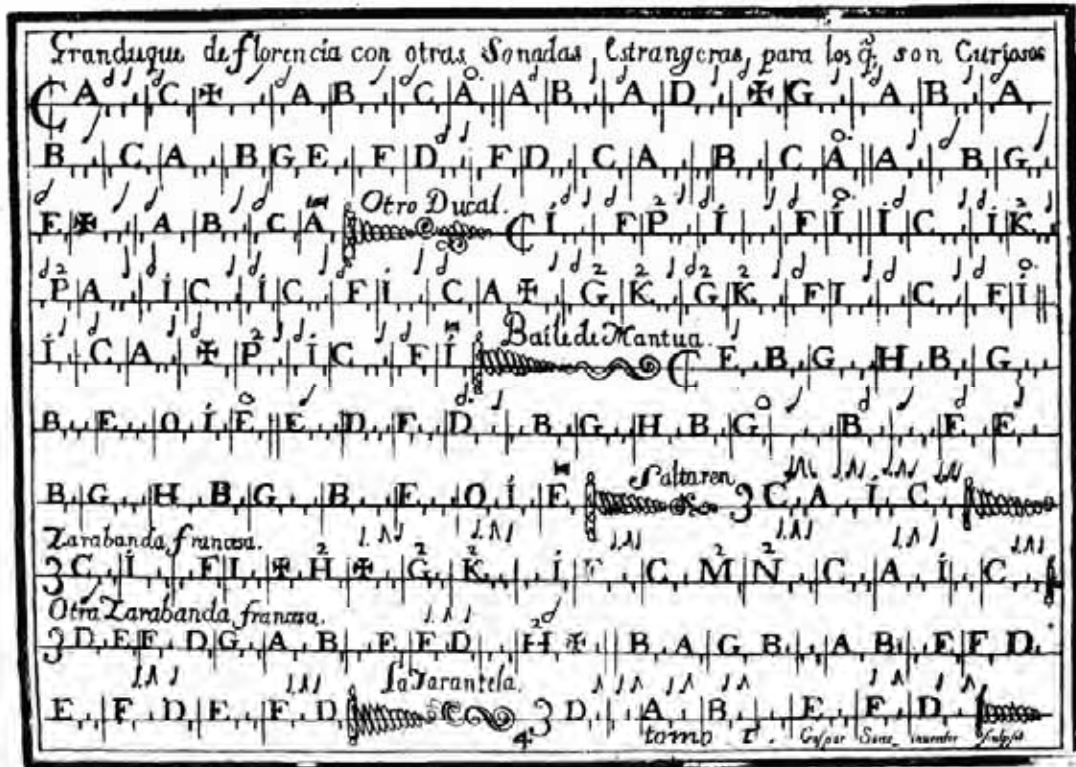


Plate 15  
Minguett y Yrol: Reglas y advertencias (1774), plate 2-2.

Os autores também se preocuparam com o fornecimento de instruções sobre a técnica do *rasgueado* ou estilo *battente*. Assim, o exemplo extraído de Sanz (1674) oferece regras para golpear as cordas com a mão direita, conforme codificação própria demonstrada pela ilustração 10.

Ilustração 10 – Instruccion de musica sobre la guitarra española – Gaspar Sanz (1674)



Conforme se pode observar, o aspecto idiomático instrumental passa a ser considerado como um elemento significativo apreendido pela escrita, que utiliza tablatura em estilo italiano. Além destes, outros elementos presentes nas tablaturas de Sanz são as “falsas”, ou seja, dissonâncias que apresentam alfabeto musical próprio. Sanz escreve composições que as utilizam e fornece instruções sobre elas e demais *puntos mas estraños y dificiles que tiene tiene la Guitarra*, conforme demonstra a ilustração 11.

Ilustração 11 – Laberinto 2, Prelúdio d fantasia – Gaspar Sanz (1674)

*Laberinto 2º, delas falsas y puntos mas estraños y difíciles q, tiene la Guitarra.*

C B M K P N M K P  
 B A D M K M  
 M K P K P M K P  
 M K P N M K P  
 K O F D K P H  
 Otras falsas de 7.ª  
 N H

*Gaspar Sanz Inuentor sculpfit. 2. tomo. 1.*

A notação musical em tablatura propiciou grande difusão dos instrumentos de cordas dedilhadas e também determinou quase que o total desaparecimento dos mesmos no final do séc. XVIII na Europa. Isto porque tal escrita era totalmente específica e exigiria do compositor grande conhecimento do instrumento para o qual viesse a compor. Por esta razão, as tablaturas foram sendo gradativamente substituídas pela notação musical convencional. Pelo fato de constituírem um sistema de escrita exclusivamente instrumental, na medida em que as tablaturas foram sendo depreciadas, a produção de repertório para instrumentos de cordas dedilhadas acompanhou tal declínio.

## 1. 5. Notação musical convencional

Em sua análise da notação musical convencional, Mammi afirma que esta possui um estatuto ambíguo: mesmo que seja destinada à execução, a maioria de seus signos não se refere diretamente aos gestos necessários para produzir sons e por isso ela não se caracteriza como indiciária. Entretanto, seus códigos referem-se diretamente aos sons que representam e desta forma seriam, a priori, simbólicos.

De fato, este tipo de notação é em parte simbólica, uma vez que a relação entre signo e objeto ocorre de modo arbitrário por vários aspectos. Primeiro porque a duração dos sons é indicada pelo formato das notas e este aspecto é totalmente arbitrário. Segundo, porque os signos dinâmicos também constituem símbolos, pois utilizam letras e outras cifras para significar variações de volume ou ataque. Terceiro, porque o parâmetro das alturas é representado pela posição das notas no espaço e não por um conjunto de signos específicos. Desta forma a altura é indicada pela posição da nota musical, e não por sua forma. Assim sendo, uma seqüência de notas ao longo da pauta forma um desenho que tendemos a considerar intuitivamente como a reprodução de uma linha, explica o autor.

Entretanto, ocorre que, se tomadas de modo individual e comparadas à linha que formam conjuntamente, há a seguinte diferença: as notas individuais constituem símbolos dos sons, ao passo que se analisadas em conjunto, constituem um ícone da forma melódica. Logo:

Os contornos que a escrita traça, no entanto, não existem senão a partir dela, porque os sons, em si, não produzem linhas. A rigor, a passagem de um som a outro não é um movimento, mas uma transformação. A notação, portanto, não se limita a reproduzir movimentos no espaço sonoro: ela cria a intuição desse espaço e desses movimentos. (MAMMI 1998, p. 25).



E finalmente o autor trata do caráter icônico da notação convencional, que, segundo ele baseia-se em duas analogias preliminares, a saber: o correr do tempo que é representado graficamente por um movimento da esquerda para a direita e a oposição entre o agudo e o grave que é realizada no plano da escrita pela oposição baixo/alto. Para Mammi tais correspondências são arbitrárias e, portanto simbólicas. Entretanto, não constituem signos, mas determinam uma convenção que permite a criação de um campo de representações. Sintetizando os aspectos do evento sonoro vinculados às notações estudadas, apresentamos a seguir uma tabela demonstrativa dos principais códigos utilizados pelas tablaturas e pela notação musical convencional, acompanhados por seus respectivos elementos significativos.

**TABELA 01 – Codificação e Elementos significativos**

<b>ESCRITA MUSICAL</b>	<b>CÓDIGOS UTILIZADOS</b>	<b>TIPOLOGIA: ICÔNICA, INDICIÁRIA, SIMBÓLICA</b>	<b>ELEMENTO SIGNIFICATIVO</b>
Tablatura Italiana e Espanhola	Números e linhas	Icônica	Pontos
Tablatura Italiana e Espanhola	Códigos rítmicos da notação vocal	Simbólica	Ritmo ou duração das notas
Tablatura Italiana e Espanhola	Signos numéricos e barras verticais.	Simbólica	Compasso
Tablatura Francesa	Letras do alfabeto e linhas	Simbólica	Pontos
Tablatura Francesa	Códigos convencionais da notação vocal	Simbólica	Ritmo ou duração das notas
Tablatura Francesa	Números e barras verticais	Simbólica	Compasso
Tablatura Alemã	Letras e números em algarismos arábicos.	Indiciária	Pontos
Tablatura Alemã	Códigos convencionais da notação vocal	Simbólica	Ritmo ou duração das notas.
Tablatura Alemã	Códigos convencionais da notação vocal e Barras verticais	Simbólica	Compasso
Tablatura Mista	Alfabeto número	Simbólica	Pontos

Tablatura Mista	Desenho da mão esquerda	Icônica	Dedilhado da mão esquerda
Tablatura Mista	Barras sob linhas	Indiciária	Técnica: Golpes para cima ou para baixo.
Notação Musical Convencional	Notas musicais e linhas	Simbólica	Sons
Notação Musical Convencional	Notas musicais	Simbólica	Altura do som
Notação Musical Convencional	Notas musicais	Simbólica	Duração do som
Notação Musical Convencional	Notas musicais	Icônica	Forma melódica
Notação Musical Convencional	Letras e desenhos	Simbólica	Variação de volume ou ataque
Notação Musical Convencional	Notas musicais	Simbólicas	Tempo
Notação musical convencional	Notas musicais	Simbólicas	Amplitude Grave/agudo
Notação musical convencional	Algarismos arábicos e barras verticais	Simbólica	Compasso
Notação musical convencional	Armadura de clave	Simbólica	Tonalidade

## 1. 6. Contraposição entre elementos significativos das notações com base nos exemplos apresentados.

TABELA 02 – Contraposição de elementos significativos

Notação Musical em Tablatura		Notação Musical Convencional	
Códigos	Elementos significativos	Códigos	Elementos significativos
Linhas e números	Pontos	Signos melódicos da notação vocal	Notas musicais
Signos rítmicos da notação vocal	Ritmo	Signos rítmicos da notação vocal	Ritmo
Barras verticais	Compasso	Barras verticais	Ritmo
linhas e letras do alfabeto	Pontos	Signos melódicos da notação vocal	Notas musicais
Barras verticais acima e abaixo das linhas	Técnica: rasgueado	Não contém	Não apresenta
Pontos acima ou abaixo dos números	Técnica: execução com dedo indicador ou polegar.	Não contém	Não apresenta
Barras diagonais sobre as letras	Cordas suplementares	Não contém	Não apresenta
Letras e números	Pontos	Signos melódicos da notação vocal	Notas musicais
Desenhos	Digitação de mão esquerda	Não contém	Não apresenta
Não contém	Não apresenta	Armadura de clave	Tonalidade
Não contém	Não apresenta	Letras e desenhos	Variação de volume e ataque
Não contém	Não apresenta	Signos melódicos da	Forma melódica

		notação vocal	
Linhas ondulares	Tempo	Códigos rítmicos da notação vocal.	Não apresenta
Barras ou pontos entre números	Técnica: Execução simultânea de várias notas	Não contém	Não apresenta
Ligaduras	Frase melódica	Não contém	Não apresenta.
Desenhos	Frases musicais	Não contém	Não apresenta

As tabelas demonstram a correspondência entre códigos notacionais e elementos significativos das tablaturas dos séc. XV ao XVIII e da notação convencional moderna. Contrapondo tais notações, constatamos que: os pontos ou letras colocados sobre as linhas utilizados pelas tablaturas para indicar o local no braço do instrumento que deve ser pressionado para a obtenção do som desejado, é substituído na escrita convencional pelos próprios sons. Ou seja, as notas musicais. Isto significa que ocorre uma valorização da altura das notas em detrimento da digitação. No âmbito da filtragem discutida por Mammi, o elemento significativo digitação é excluído pela notação convencional que contempla as notas musicais no âmbito de sua altura e duração, elementos que, a priori, são contingentes na escrita musical em tablatura.

Os signos rítmicos da notação vocal e as barras verticais que determinam o ritmo e o compasso bem como as barras ondulares indicativas de tempo no caso das tablaturas, todos esses códigos traduzem elementos comuns às duas notações, portanto são preservados pela transcrição e constituem elementos significativos tanto da tablatura quanto da notação convencional.

No caso das barras e ou pontos colocados entre números que traduzem a execução simultânea de vários sons, bem como dos desenhos que indicam os dedos da mão esquerda, todos esses elementos não encontram códigos correspondentes na notação convencional e são excluídos em decorrência da mudança de notação.

Em se tratando das barras verticais indicativas da técnica do rasgueado comum em guitarras dos séc. XVII e XVIII, dos pontos acima ou abaixo dos números indicativos da direção do movimento da mão direita, e das barras diagonais sob letras indicando as cordas adicionais do instrumento, tais codificações e elementos significativos não existem na notação convencional. A única exceção diz respeito aos códigos indicativos da direção do movimento da mão direita que, na escrita moderna, utilizam-se setas para cima ou para baixo. Entretanto, a mudança de notação implica na perda de todos os outros elementos significativos da escrita em tablatura, fazendo com que se tornem contingentes e irrelevantes no plano da transcrição.

Como resultado da contraposição entre os elementos significativos das tablaturas aos da notação musical convencional, observamos que, nos caso das tablaturas analisadas, estas se utilizam de códigos icônicos e indiciários e seus principais elementos significativos se resumem a pontos, ritmo, compasso e técnica instrumental. Por outro lado, a notação musical convencional moderna é constituída em grande parte por códigos simbólicos e seus principais elementos significativos são as notas musicais, ritmo, compasso, forma melódica, tonalidade e dinâmica.

Portanto, tal observação não constitui uma generalização das características representacionais das notações às quais nos referimos, mas sim um resumo dos principais elementos encontrados com base nos exemplos que foram apresentados. Portanto, outros elementos significativos podem ser encontrados tanto em um quanto em outro sistema de escrita, considerando que cada autor em particular determina em maior ou menor grau os limites da notação musical. Tal proposição está amparada em Mammi, (1998) para quem:

*Na tradição ocidental, cada geração, e quase cada autor e cada obra redefinem os limites e as estruturas da notação*". (MAMMI, 1998 p.23).

Consideramos que a mudança da escrita musical de tablatura para a notação convencional implica na preservação dos elementos ritmo e compasso, na valorização da altura das notas musicais e na exclusão da digitação. Assim, todo o detalhamento da execução musical e, juntamente com ele, toda a linguagem instrumental revelada pela escrita em tablatura decorrente de seu caráter indiciário desaparece em decorrência de procedimentos de transcrição. Como exemplo, podemos citar a exclusão das campanelas, comuns em guitarras de cinco ordens. Tyler discute este tema sob o título de "The Five course guitar." O desaparecimento destes elementos na escrita convencional se explica pelo fato de que seu registro ocorre na mesma região da escrita musical convencional, formando um desenho que, segundo Mammi, (1998 p. 25) "consideramos intuitivamente como a reprodução de uma linha musical."

Elementos como o ícone da forma melódica, a dinâmica e a tonalidade que a priori são contingentes na escrita em tablatura, serão contemplados pela notação convencional e passarão a ser considerados como significativos no plano da transcrição. Desta forma, a notação convencional é capaz de revelar a tonalidade e a polifonia de uma obra, sendo que estes elementos são apenas contingentes na escrita em tablatura. Assim, elementos estruturais da composição vêm à tona em decorrência da mudança de notação. Além da tonalidade e da polifonia, também o ícone da forma melódica aparece na notação convencional, explicitando na escrita, recursos e procedimentos estruturais e composicionais, à exceção de algumas tablaturas anônimas de algumas obras de J. S. Bach, que apresentam indicações de dinâmica.

A próxima etapa desta pesquisa consistirá na análise de transcrições envolvendo as notações estudadas considerando a filtragem de elementos discutida até agora. Na medida em que as tablaturas constituem um sistema de escrita instrumental, concentraremos esforços

principalmente nos aspectos do evento sonoro vinculados à linguagem instrumental das cordas dedilhadas e sua relação com a notação musical, com a transcrição e com a interpretação.



## 2. Linguagem Instrumental: a interpretação através da transcrição

Ao transcorrer sobre a interpretação de obras musicais antigas, Nogueira (2008, p. 08) declara que tal atividade depende, primeiramente, do registro escrito. A partir dele é que buscamos decodificar estrutura musical e forma, bem como articulações e inflexões dos sons musicais. Ocorre que isto nem sempre é possível, na medida em que uma série de informações não é processada por meio da escrita. Entretanto, a notação é tudo o que resta do momento musical específico da composição da obra. Outras informações além daquelas codificadas pela notação podem ser incorporadas pela interpretação, *deduzidas de práticas análogas e contemporâneas*, segundo a autora. Sendo assim, a música vocal contribui para a decodificação da instrumental, e mais importante ainda é o conhecimento dos padrões e sistemas culturais que conduziram à elaboração, ao registro escrito e à execução. Esta constituída por três etapas: 1) decodificação, 2) análise e 3) interpretação.

Um dos aspectos que pretendemos ressaltar neste capítulo diz respeito aos conteúdos grafados em notação musical, porém somente observados por meio de uma execução aproximada do idioma instrumental da época. Gaspar Sanz, ao tratar das afinações reentrantes, comuns em guitarras e alaúdes dos séc. XVII e XVIII revela:

Ao encordoar há uma variedade [de opções], porque em Roma somente encordoam a guitarra com cordas finas, sem colocar nenhum bordão, nem na quarta, nem na quinta [ordem]. Na Espanha, ao contrario; pois alguns utilizam bordões na quarta e outros, dois [bordões] na quinta e, ao menos, comumente, um em cada ordem. Estes dois modos de encordoar são bons, mas para diversos efeitos, porque aquele que tocar a guitarra para fazer música ruidosa, [...], é melhor com bordões na guitarra do que sem eles; mas se alguém quer pontear com primor e doçura, e usar das campanelas, não falam bem os bordões; apenas cordas delgadas nas quartas e quintas, como tenho grande experiência; e é esta a razão porque para fazer “trinos”, “extrasinos” e demais “galanterias” de mão esquerda, se há bordão, impede por ser uma corda grossa e outra delgada, além de não poder pisar com igualdade [em ambas as cordas de mesma ordem]. (PREFÁCIO DE INSTRUCCION DE MUSICA SOBRE LA GUITARRA ESPANÏLA. SARAGOSA, 1675).

O recurso idiomático denominado *Campanela*, mencionado por Sanz *foi muito utilizado no séc. XVII por diversos autores e seu efeito é causado pela ressonância de notas sustentadas em passagens melódicas, pisadas ou tocadas em ordens diferentes de cordas.* (NOGUEIRA, 2008, p. 111).


Segundo a autora, ao transcrever uma obra musical de tablatura para notação convencional, este recurso desaparecerá, na medida em que as notas musicais serão grafadas melodicamente na mesma região da escrita musical convencional. Tal aspecto notacional será demonstrado através da análise das transcrições durante o desenvolvimento deste capítulo.

Além das Campanelas, trataremos de outros elementos como a técnica batente e o estilo ponteado, todos, elementos característicos da linguagem instrumental das guitarras e alaúdes e discutiremos procedimentos de tradução idiomática entre esses instrumentos e o violão, no sentido de extrair das transcrições, a escrita instrumental original, reincorporando-a no plano da interpretação.

## **2.1. Campanelas**

As *campanelas* estão diretamente vinculadas aos instrumentos de cordas dedilhadas que utilizam em sua encordatura, a afinação reentrante, caracterizada pela inserção de cordas agudas no lugar dos bordões da quarta e quinta ordens, conforme mencionado por Sanz (1674).

Ilustração 12 - Instruccion de musica sobre la guitarra espanõla G. Sanz (1674)

N el encordar ay variedad , porque en Roma aquellos Maestros solo encuerdan la Guitarra con cuerdas delgadas , sin poner ningun bordon , ni en quarta , ni en quinta. En España es al contrario , pues algunos vñan de dos bordones en la quarta , y otros dos en la quinta , y à lo menos , como de ordinario , vno en cada orden. Estos dos modos de encordar son buenos , pero para diversos efectos , porque el que quiere tañer Guitarra para hazer musica ruidola, ò acompañarse el baxo con algun tono , ò sonada , es mejor con bordones la Guitarra , que sin ellos ; pero si alguno quiera puntear con primor , y dulçura , y vñar de las campanelas , que es el modo moderno con que agora se compone , no salen bien los bordones, sino solo cuerdas delgadas , así en las

Tom. I.

### 2.1.1. Canários: Gaspar Sanz (1674)

Pelo fato de encontrarmos em Sanz referência direta ao uso das *campanelas*, utilizaremos uma obra de sua autoria para estudo comparativo entre a versão fac-similar e as transcrições de Henrique Pinto, Frederik Noad e Rodrigo de Zayas. As duas primeiras transcrições constituem edições práticas e a última é uma transcrição musicológica. Discutiremos a obra intitulada *Canários*, que, segundo Zayas (1969 p. XLVIII):

Durante o século XVII, dois tipos de canários parecem ter sido os mais comuns: aqueles que, como na França, se pareciam com a Giga, pelo seu uso constante do compasso 3/8 e os que, como nas versões de Sanz, alternam o 2/8 com o 3/4. Sem dúvida, isto não exclui outros ritmos [...] Cesare Negri, influenciado pelos costumes espanhóis, compôs em Milão um canário com a alternância 68/-3/4. Sua descrição coreográfica é completa e muito detalhada [...]

Ilustração 13 – Canários, Cezare Negri (1604)



## Trattato Terzo.

201

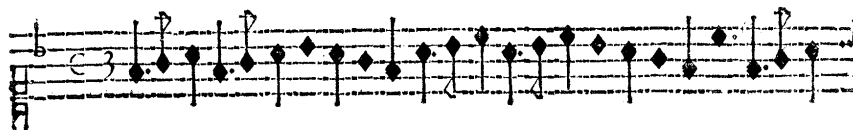
vna battendo'l calcagno al paro del piè dextro, è due botte dando della punta & del calcagno in terra sopra d' esso piè dextro intorno alla detta mano, & vna botta indietro è la cadenza col sinistro. tutta questa mutanza si tornerà a fare vn'altra volta cominciando col piè dextro. e dopò fatto'l passeggio intorno, fanno insieme la .R.

## Mutanza della Dama.

**L**A Dama fara'l passeggio intorno poi cinque botte adagio col piè sinistro, vna battendo del calcagno in terra al pari del piè dextro, è due botte dando della punta, & del calcagno in terra sopra al piè dextro, e voltando'l fianco sinistro fa poi vna botta battendo la punta del piè indietro, è la cadenza à piè pari col sinistro; è due .S. battuti col dextro, e col sinistro; è due .R. minuite con vn piede è con l'altro. questa mutanza si farà quattro volte andando innanzi, e voltando'l fianco sinistro, & il dextro. poi farà la ritirata. doppo si fanno cinque botte indietro, due adagio battendo'l piede indietro in terra, & nell'altre tre botte si fa'l medesimo, ma vn poco più presto col piè sinistro. si fa poi altrettanto col dextro vn .P. battuto, è vna .R. minuita col sinistro voltando'l fianco dextro. poi si fara'l medesimo con esso piede voltando'l fianco sinistro. faranno insieme il passeggio intorno poi quattordici .SP. due andando innanzi, pigliano'l braccio à mezo'l ballo, & ne faranno sei altri attorno alla destra cambiando luogo. lasciano'l braccio con vn poco d'inchino poi fanno altri sei .SP. la dama volta alla sinistra, e poi alla destra, e torna à capo del ballo. il Cavaliero in quel tempo si volta alla sinistra, & v' à pigliare la mano della Dama. e fanno la .R. finendo'l Canario gratiosamente. Si potrebbero fare in questo ballo molte altre mutanze, ma per non esser troppo lungo con hauer messe queste quattro mi pare d'hauer fatto à bastanza.

Il detto Canario alcuni fanno'l passeggio à vn'altro modo doppo fatto la .R. & li quattro .SP. lasciano la mano, il Cavaliero torna à capo e la dama à piè del ballo, dopo hauer fatto le due mutanze, & il passeggio passano l'vno al luoco dell'altro toccandosi la mano, fatto l'altro passeggio e le due mutanze, vanno à pigliar il braccio dextro, girando attorno alla sinistra cambiando luoco, si lasciano con vn poco d'inchino, la dama volta alla sinistra, & alla destra, & torna a capo del ballo il cavalier volta alla sinistra è v' à pigliar la mano, fanno la .R. questi doi modi di passeggio stano tutte due bene, & si potrà fare quello che più piacerà, è à me pare che'l primo passeggio sia più còmodo per le Dame.

*La Musica della sonata con l'Intauolatura di leuto del Canario, è vna parte sola, è si fa sempre sin' al fin del ballo.*



202 Le Gracie d'Amore,

The image displays a page of a musical score titled "Le Gracie d'Amore" with the number "202" in the upper left corner. The score is written for piano and includes a vocal line at the top. The piano part features a complex, alternating meter of 6/8 and 3/4. The score includes a vocal line at the top, a piano line with dynamic markings (p, f), and a bass line with figured bass notation. A decorative flourish is at the bottom.

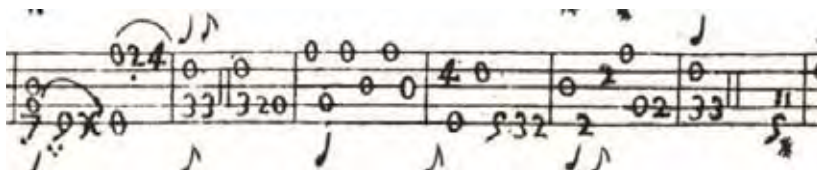
A declaração de Zayas a respeito da alternância de compassos 6/8 e 3/4 em *Canários* por Cesare Negri parece não se confirmar quando contraposta ao *fac-símile* do autor que sugere toda a obra em 3/8 ou, por desdobramento, 6/8 conforme demonstrado pela ilustração acima.

Ilustração 14 – Canários – Sanz (1674)

The image shows a facsimile of a musical score for 'Canários' by Gaspar Sanz (1674). The score is written on ten staves. The top staff is a treble clef with a G-clef and a 3/8 time signature. The title 'Canários.' is written above the first staff. The score consists of a melody line and a guitar accompaniment line. The guitar accompaniment is written in a style that combines standard musical notation with numerical figures (fingerings) and 'x' marks (indicating muted notes). The bottom of the page is labeled 'tomo I.' and 'Gaspar Sanz invent.'

A ilustração demonstra uma versão fac-similar da obra extraída da publicação: *Instruccion de Musica sobre la guitarra espanõla* de Gaspar Sanz, (Zaragoza, 1674). Comparamos, a seguir, o excerto extraído de Sanz (Compassos 20-25) com um fragmento da transcrição para violão de Henrique Pinto (1982), em notação musical convencional.

**Ilustração 15 - Sanz: Instruccion; Compassos 20-25**



**Ilustração 16 - Curso progressivo de violão; compassos 20-25**



O *fac-símile* apresenta pontos representados por números dispostos em linhas, código icônico (segundo Mammi, 1998) que se referem diretamente às ordens ou pares de cordas do instrumento (Guitarra barroca). Os pontos se encontram espalhados por todas as linhas e, como não há codificação temporal para o término da duração de cada som individualmente, segundo diversos autores dos séc. XVII e XVIII, a regra válida é: que cada ponto pressionado deverá ser sustentado pelo maior intervalo de tempo possível, ou até que o mesmo dedo seja requerido em outro ponto. Considerando as *campanelas* como sendo o efeito resultante da ressonância de notas sustentadas em ordens diferentes de cordas, elas se tornam evidentes na escrita em tablatura, conforme pode ser observado nas ilustrações 15 e 16, (compassos 20-25). Uma vez contempladas pela notação em tablaturas, passam a constituir elementos significativos deste sistema de representação.

A transcrição para notação convencional transforma o aspecto visual espalhado dos pontos distribuídos na tablatura para a forma de um desenho que “consideramos intuitivamente como a reprodução de uma linha musical.” (MAMMI 1998, p. 25). Desta forma ocorre a transformação de um código indiciário, no caso da tablatura para um icônico,



que constitui um desenho que tendemos a reconhecer como uma única linha melódica. Este aspecto ainda é reforçado pela digitação, (constituída por algarismos arábicos dispostos ao lado das notas musicais), que as dispõem em sentido longitudinal às cordas do instrumento. Tal disposição estabelece uma relação direta entre o ícone da forma melódica e a sucessão das notas ao longo das cordas do instrumento. Portanto a linha melódica foi completamente distorcida pela preservação da digitação, em detrimento das oitavas originais configurando as campanelas.

O próximo exemplo corresponde aos 14 compassos iniciais de uma transcrição para violão de Frederick Noad (1981).

Ilustração 17 – Canários - transcrição – F. Noad (1981).

## Canarios

One of the interesting treatises on the guitar of the seventeenth century is that of Gaspar Sanz, who describes himself as from the province of Aragon and a bachelor of theology of the University of Salamanca. The book was published in 1674 in Zaragoza with the title *Instrucción de Musica Sobre la Guitarra Española*, and contains detailed instructions in technique as well as many musical examples of the dance forms popular in Spain such as *Folias*, *Españoletas*, *Rujeros* and the *Canarios* transcribed below.

As with most music written for the baroque guitar it is impossible to re-create the original in a transcription, but the particularly Spanish charm of the dance comes through nevertheless.

[1] The occasional  $\frac{3}{4}$  interspersed with the  $\frac{3}{8}$  is particularly Spanish and rhythmically interesting and effective.

[2] Note the change from fourth to third finger on the A, necessary for what follows.

The double bars at the end of each section may be taken as optional, rather than essential, repeats.

Suggested tempo for the dance is ♩ = 112.

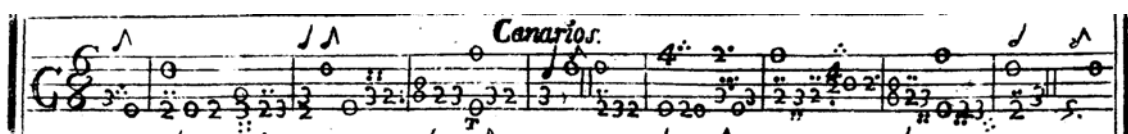
Gaspar Sanz  
(1640-1710)

A publicação que contém esta transcrição apresenta comentários a respeito do caráter da obra, abordando questões relativas à afinação, notação e outras informações que

apontam para procedimentos de caráter musicológico em sua elaboração e destina-se à execução ao violão.

Entretanto, conforme a ilustração abaixo, (compassos 01a 09) a transcrição não faz qualquer referência ao uso das *campanelas*. Pelo contrário, utiliza uma digitação que dispõe as notas uma após a outra em sentido longitudinal às cordas do violão do mesmo modo como o fez a transcrição demonstrada pela ilustração 19. Tal disposição reproduz a direção do movimento da forma melódica (da esquerda para a direita) descrevendo um movimento similar a este e estabelecendo uma relação direta entre a localização das notas no instrumento e sua disposição no pentagrama.

**Ilustração 18 - Canários – Sanz –Instruccion (1674)**



**Ilustração 19 – Canários –Transcrição F. Noad (2001)**

Gaspar Sanz  
(1640-1710)

Encontramos referência a este procedimento em Fernando Sor, que em seu *Méthode complete pour la Guitare* (1826) trata este tópico sob o título de *Doigté sur la*

*longeur dès cordes*. Sor se refere à música instrumental de sua época considerando aspectos idiomáticos do violão romântico de seis cordas simples e afinação diversa daquela utilizada pela guitarra de cinco ordens. Ao reproduzir os procedimentos de digitação referentes ao idioma violonístico, as transcrições de Pinto e Noad incorporam uma linguagem instrumental que apresenta outras características idiomáticas, diferentes daquelas pertencentes ao instrumento para a qual se destinavam, inicialmente, as obras notadas em tablatura.

A próxima ilustração constitui uma transcrição musicológica de Rodrigo de Zayas com tablatura para confronto, correspondente aos quinze primeiros compassos.

**Ilustração 20 – Canários – Transcrição R. Zayas (1969)**

The image displays a musical score for the piece 'Canários' by Rodrigo de Zayas. It is presented in two systems, each containing two staves. The top staff of each system is a guitar tablature, with a 'C' and '8' indicating the instrument and tuning. The bottom staff is a conventional musical notation in treble clef, with a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature. The word 'CANARIOS' is written vertically between the two staves of the first system. The score shows the first fifteen measures of the piece, with the tablature and musical notation corresponding to each other.

Esta transcrição chama a atenção para o fato de levar em conta a afinação da guitarra de cinco ordens indicada por Sanz em seu *Instruccion* (1674) para música em estilo ponteadado, demonstrada pela ilustração em notação musical convencional.

Ilustração 21 - Afinação guitarra de cinco ordens utilizada por Sanz.



As notas musicais correspondentes à quarta e quinta ordem de cordas (Ré/Lá) estão grafadas em sua relação intervalar real em relação ao instrumento original apresentando (na transcrição) um tamanho maior do que as outras, servindo para chamar a atenção para este aspecto.

Trata-se da transcrição do resultado sonoro do procedimento descrito pela tablatura. Considerando a afinação reentrante na quarta e quinta ordens de cordas, se executada em instrumento moderno, as notas agudas em tais pares de cordas desaparecerão, dando lugar às suas correspondentes oitava abaixo. Conseqüentemente toda a ressonância resultante da disposição intervalar característica deste tipo de afinação desaparecerá no momento da execução, mesmo que tenham sido previstas e codificadas pela transcrição.

O instrumento para o qual se destina a transcrição também funciona como um filtro que seleciona aqueles aspectos do evento sonoro compatíveis com suas características idiomáticas e excluem aqueles que não lhes são próprios. Logo, em se tratando de elementos de linguagem instrumental, toda transcrição musical implica, de fato, em uma perda de tais elementos. Seja pelo fato de não haver codificação correspondente na transcrição, ou mesmo daqueles cuja codificação não fora prevista, portanto sequer foram codificados em primeira instância e por este motivo, considerados irrelevantes.

Creemos que seja possível resgatar alguns aspectos do evento sonoro excluídos pelos procedimentos de transcrição. Consideramos a hipótese da tradução idiomática entre os

instrumentos de cordas dedilhadas. No nosso caso, significa traduzir para o violão a linguagem instrumental dos instrumentos de afinação reentrante. O recurso denominado “Scordatura” é utilizado em alguns casos. Para Borges

Scordatura é um termo utilizado para designar uma afinação que se utiliza de um conjunto de alturas diferente daquelas consideradas as convencionais de determinado instrumento de corda (CAMPBELL, 2004, p. 277). Tal mudança pode ser com o intuito de ampliar a tessitura do instrumento, ou explorar “novas cores, timbres, sonoridades e possibilidades harmônicas alternativas” (BOYDEN, 2001, p. 290). Ainda segundo Boyden, este tipo de procedimento pode auxiliar na imitação de outros instrumentos, assim como fez Heinrich Ignaz Franz Von Biber (1644-1704) em sua Sonata número 12 (A Ascensão de Cristo ao Paraíso) da Série do Rosário para violino e baixo contínuo. (In: BORGES, 2007, p.21)

Tyler (1982, p. 14) afirma que as referências mais antigas à scordatura se encontram nos livros franceses de guitarra de quatro ordens, dentre eles *Tiers livre de guiterne de Adrien Le Roy*, publicado em 1552. Segundo o autor, o procedimento mais comum consistia em abaixar a afinação da corda mais grave para aumentar a tessitura do instrumento e ampliar as possibilidades de uso das cordas soltas. (In: Borges, 2007 p. 20).

Pelo fato das guitarras apresentarem um grande número de afinações diferentes, consideramos outra possibilidade. Já constatamos que a notação musical convencional se utiliza basicamente de códigos simbólicos, portanto ela tende a valorizar a altura e a duração das notas em detrimento de sua digitação. Desta forma as campanelas acabam sendo excluídas, já que dependem de outro tipo de codificação para que sejam evidenciadas. A digitação por sua vez, ao se constituir de algarismos arábicos dispostos ao lado das notas para determinar sua localização, constituem códigos indiciários assim como os números utilizados nas tablaturas para indicar os pontos. Isto significa que, na medida em que as *campanelas* dependem deste tipo de codificação para seu registro, a transcrição poderia contemplar a digitação em notas editoriais.

A próxima ilustração constitui um excerto correspondente aos compassos 20-24 de uma transcrição de Frank Koonce, 2008.

Ilustração 22 - Canários – Transcrição de Frank Koonce, (2008).



Conforme se pode notar, a transcrição prevê as campanelas e propõe, na medida do possível, uma digitação compatível com este aspecto do idioma instrumental, como também transcreve algumas notas para a oitava correspondente à afinação proposta por Sanz (1674) para obras em estilo ponteado.

### 2.1.2 Marionas: Francesco Guerau (1694)

Na medida em que as campanelas constituem um aspecto idiomático relacionado aos instrumentos de cordas dedilhadas com afinação reentrante, examinaremos a obra intitulada *Marionas*, de autoria de Francesco Guerau (1694) conforme demonstra a tablatura confrontada com a transcrição de Koonce (2008), correspondentes às ilustrações 23 e 24, referentes aos compassos 1-12 desta obra.

Ilustração 23 - Marionas – Guerau – Poema Harmônico (1694)

Ilustração 24 - Marionas – Transcrição Frank Koonce, (2008).

**Marionas**

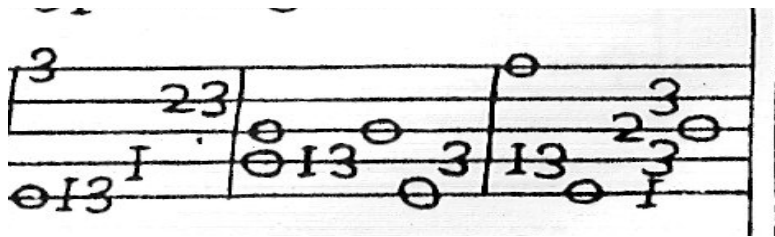
Francisco Guerau

O primeiro aspecto do evento sonoro relacionado à filtragem no âmbito da escrita é a afinação do instrumento original, que conforme demonstrado por Jeffery (1976) na introdução de sua edição fac-similar do *Poema Harmônico* de Francesco Guerau (1694) equivale a um violão de cinco cordas duplas, afinadas em uníssono, com exceção da quarta e quinta corda, que seriam oitavas. Os acordes de seis notas correspondentes aos compassos 2 a 5 da transcrição se referem a uma possibilidade do instrumento moderno, cuja escrita fora adaptada às suas possibilidades. As setas correspondem aos rasgueados representados por meio de barras verticais sob as linhas horizontais dos compassos iniciais da versão fac-similar. Portanto, tal elemento é preservado pela transcrição na medida em que esta apresenta codificação correspondente.



Se observarmos os compassos 21 a 23 referentes à quinta variação, ilustrações 25 e 26 podemos notar a incidência do uso das campanelas que, uma vez evidenciadas pela tablatura correspondente ao fac-símile, são previstas e recodificadas pela transcrição de Koonce que considera a afinação em oitavas na quarta e quinta ordem de cordas e as reincorpora em sua transcrição além de apresentar notas editoriais sobre a possibilidade de sua utilização.

**Ilustração 25** Marionas – Guerau –Poema Harmônico (1694)



**Ilustração 26** Marionas – Transcrição Frank Koonce, (2008).



## 2.2. Técnica *Battente*

Em decorrência da falta de estudos musicológicos sobre o repertório em estilo *battente*, grande parte das obras que o constitui ainda não foram transcritas para violão. Outro elemento idiomático característico das guitarras de cinco ordens são os *rasgueados*, caracterizados por golpes de mão direita sobre as cordas em sentido vertical para baixo ou para cima e os efeitos percussivos por sobre as cordas e o tampo do instrumento. Tais elementos possuem codificação específica nos sistemas de notação em tablatura, alfabeto e notação mista e são dignos de investigação em virtude de sua relevância para as guitarras do ponto de vista da linguagem instrumental.

Tyler (1982, p.p 81-82), ao discutir a relação da técnica utilizada pelos instrumentos de cordas dedilhadas com a linguagem musical do repertório executado por estes instrumentos, dedica uma parte especificamente à técnica que os italianos denominavam *battente* e os espanhóis chamavam de *rasgueado*.

Para o autor, a técnica *battente* constituía “um recurso fundamental e único da guitarra em seus primórdios.” (1982, p. 82). Normalmente todos os cinco cursos da guitarra são tocados e quando menos cursos são necessários à execução, estes são indicados pelas tablaturas. Ao descrever os movimentos realizados pela mão direita neste tipo de técnica, Tyler afirma que:

Para realizar um golpe de cima para baixo, do quinto para o primeiro curso, tem-se a opção de tocar com o indicador ou dedo médio, ou rapidamente deslizar dois ou três dedos, pincelando-os de um modo levemente espalhado sobre os cinco cursos. Às vezes apenas o polegar é utilizado. Cada um dos diferentes golpes produz um som diferente, fato que deve ser levado em conta na escolha de cada passagem em particular. Para tocar um golpe para cima, freqüentemente usa-se o indicador sozinho, mas em certas circunstâncias o polegar também é utilizado. Para tocar um padrão de ataque como; (baixo/baixo/cima), pode-se tanto fazer dois ataques para baixo com o indicador e um ataque para cima também com o indicador, dois ataques com o polegar e um com o indicador; ou médio polegar indicador, médio indicador e indicador alternadamente. (TYLER, 1982, p. 82).

### 2.2.1 Cumbées – Santiago de Múrcia (1732)

Considerando os processos de filtragem decorrentes de procedimentos de transcrição, cremos que seja necessária a investigação destes elementos para compreendermos a maneira pela qual ocorre a filtragem proposta por Mammi, especificamente no âmbito da transcrição para notação convencional. A ilustração abaixo diz respeito ao *fac-símile* da obra: *Cumbées*, de Santiago de Múrcia.

Ilustração 27 – Cumbées-S. Múrcia ( 1732)



A colocação das hastes nas figuras rítmicas para cima ou para baixo indica o sentido do rasgueado da mão direita que obedece a mesma direção cima/baixo no sentido das cordas do instrumento (código indiciário). A transcrição que demonstramos a seguir, feita por Russell (1995) apresenta como códigos correspondentes as setas que indicam a direção do *rasgueado* e, portanto constituem codificação equivalente. Tal aspecto técnico é preservado pela transcrição e constitui elemento significativo tanto da escrita em tablatura quanto da

notação tradicional. O mesmo se dá com relação aos efeitos percussivos. A indicação de golpes de mão direita representados na tablatura encontra codificação correspondente na transcrição por meio das hastes colocadas acima ou abaixo da indicação “x”, que é utilizada pela escrita convencional para percussão. Desta forma, assim como os *rasgueados*, os efeitos percussivos também constituem elementos significativos tanto da tablatura quanto da transcrição para a qual são transportados.

Ilustração 28 – Cumbées-transcrição C. Russell

22. Cumbées

fol. 43

x = strike the guitar (golpe)

\*Murcia wrote out a measure not to his liking; instead of striking it out he merely placed the symbol  $\xi$  on either side of the measure to be deleted and wrote underneath *este no* ("not this one").

The image displays two staves of musical notation in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 4/4 time signature. The notation includes various rhythmic values, chords, and percussive symbols. Above the notes, there are vertical stems with upward-pointing arrows (↑) and downward-pointing arrows (↓). Some notes are marked with an 'x' symbol. A legend indicates that 'x = strike the guitar (golpe)'. A specific measure in the second staff is marked with a symbol resembling a crossed-out 'S' (ξ) on both sides, with a note below it explaining that this measure was written but not liked, and was intended to be deleted. The text 'este no' is written below the crossed-out measure, which translates to 'not this one'.

The image displays a musical score for six staves of music, likely for a single melodic instrument. The music is written in a treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 3/8 time signature. The staves are numbered 8, 12, 16, 20, 24, and 28, indicating the starting measure for each system. The notation includes eighth and sixteenth notes, rests, and trills (marked 'tr'). A fermata is present over a note in the fourth staff, with the instruction 'fol. 43<sup>v</sup>' written below it. The music concludes with a double bar line at the end of the sixth staff.

## 2.2.2 Passacalles com falsas a tres y quatro voces y dissonâncias - Instruccion -Sanz (1674)

Em *Instruccion* de Gaspar Sanz (1674) encontramos obras em estilo batente que apresentam codificação específica, diferenciada daquela utilizada por Múrcia (1732). As pequenas barras verticais posicionadas acima ou abaixo das linhas horizontais indicam a direção do golpe da mão direita cima/baixo. Tal elemento significativo no plano da tablatura encontra codificação correspondente na transcrição por meio das setas, que descrevem prescrevem a direcionalidade do movimento da mão direita, seja para cima ou para baixo, conforme demonstram as ilustrações 29 e 30.

Ilustração 29 – Passacalles com falsas a tres y quatro voces y dissonâncias -Instruccion -Sanz (1674)

Ilustração 3 0 – Passacalles com falsas a tres y quatro voces y dissonâncias -Instrucion -Sanz (1674)-transcrição R. Zayas (1969)

The image displays a musical score for a piece titled 'Passacalles' by Sanz (1674), transcribed by R. Zayas (1969). The score is presented in five systems, each consisting of two staves: a guitar tablature staff and a standard musical notation staff. The tablature staff uses numbers 0-8 to indicate fret positions and includes various symbols for fretting and fingering. The standard notation staff shows a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 3/4 time signature. The music features complex rhythmic patterns and dissonant chords, characteristic of the 'falsas' style.

Assim, os rasgueados evidenciados pelas tablaturas são preservados na transcrição a partir da utilização de códigos correspondentes, constituindo-se enquanto elemento significativo tanto de um quanto de outro sistema de escrita musical.

## 2.3 O Estilo Ponteadado

A técnica referente ao estilo ponteadado utilizado no séc. XVII é abordada em Tyler (1980), sob o título: *Pzziccato Style*. Pelo fato das guitarras utilizarem tanto o estilo *ponteadado* quanto o *rasgueado*, consideramos uma diferenciação estabelecida por Wolff, que atribui às vihuelas e alaúdes, características polifônicas mais acentuadas do que as guitarras. Segundo o autor, estes últimos instrumentos possuíam repertório próprio, em sua maior parte constituído por obras originais em estilo *batente*, diferentemente das *intabulaturas* e outras obras de caráter polifônico, em estilo antigo ou sacro, características do repertório do alaúde e da vihuela do séc. XVI. Por esta razão, trataremos da técnica do estilo ponteadado examinando, inicialmente o repertório voltado para vihuela.

O único exemplar deste instrumento (a Vihuela) sobrevive até os dias atuais encontra-se em exposição no museu *Jacquemart-André do Institute de France* em Paris. Trata-se de um instrumento de proporções e tamanho aproximados do violão, que originalmente apresentava doze cravelhas, indicando o uso de seis cordas duplas ou pares de cordas. Juan Bermudo em seu livro “*Declaración de Instrumentos Musicales*” (Ossuna, 1.549) refere-se a muitos gêneros de Vihuelas de diferentes tamanhos e tessituras. (Apud Dudeque 1994, p.10.) Em se tratando da afinação utilizada, apresentam uma relação intervalar entre as cordas muito próxima à afinação do violão, de modo que se abaixarmos a afinação da terceira corda em um semitom, reproduzimos a relação intervalar existente entre as cordas de tal instrumento.

Com relação ao repertório exclusivamente dedicado à vihuela, temos hoje, em versão digitalizada, o corpo de obras de sete autores vihuelistas, publicadas por Luis F. Barona Hernández, a partir dos manuscritos da biblioteca nacional da Espanha. São elas:

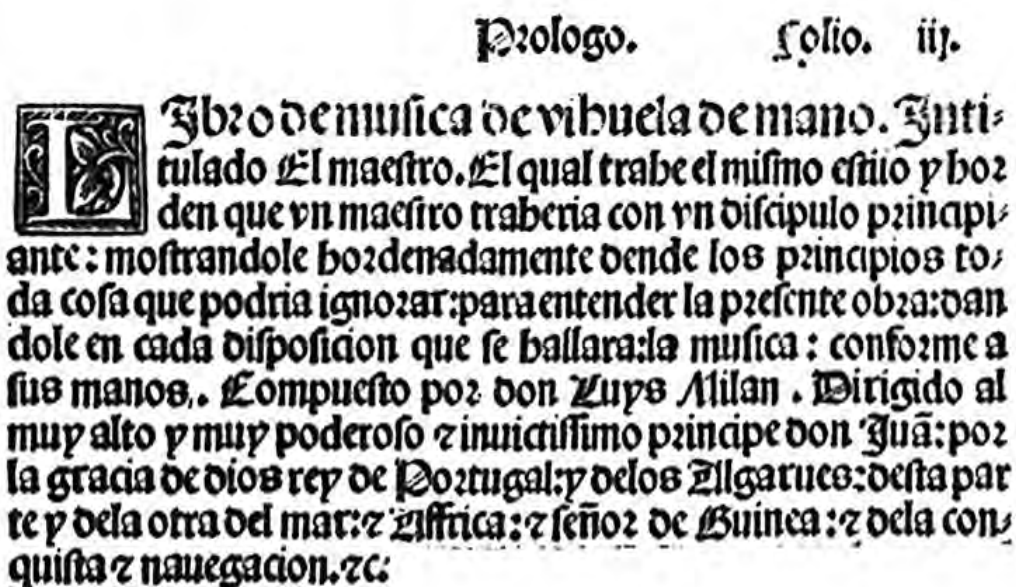


- 1- *El Maestro, de Luis Milan (Valencia, 1536);*
- 2- *Los Seys Libros de Delphin de Música, de Luys de Narváez (Valladolid, 1538);*
- 3- *Três Libros de Música en Cifras para Vihuela, de Alonso Mudarra (Sevilha, 1546).*
- 4- *Silva de Sirenas, de Enriquez de Valderrábano (Valladolid, 1547);*
- 5- *Libro de Música de Vihuela, de Diego Pisador (Salamanca, 1552)*
- 6- *Orphenica Lyra, de Miguel de Ffuenlana (Sevilha, 1554);*
- 7- *El Parnaso, de Esteban Daza (Valladolid, 1576).*

*El Maestro* do Milan é uma publicação de caráter didático, conforme se pode observar, não só no título da obra, como também nas palavras do próprio autor, no prólogo desta publicação, onde se lê:

Livro de Música de Vihuela de mão, intitulado *El Maestro*. No qual traz o mesmo estilo e ordem com que um mestre trataria um discípulo principiante: mostrando-lhe ordenadamente desde os princípios, toda coisa que este poderia ignorar para entender a presente obra. Composto por Don Luys Mila. Dirigido ao muito poderoso e invictíssimo príncipe Don Juan: pela graça de Deus Rei de Portugal e as ilhas. Ano de 1535. Com privilégio real. (MILAN, 1535, Prólogo).

Ilustração 31 – *El Maestro* – Luis Milan (1536)



Trata-se da primeira coletânea de obras de caráter didático primeiro método para instrumentos de cordas dedilhadas a ser publicado na península ibérica. Esta publicação se divide em dois livros: No primeiro livro encontram-se impressos o prólogo, as instruções gerais ao leitor e algumas recomendações a respeito do que o principiante precisa conhecer antes de iniciar o estudo do livro, como, por exemplo, a afinação da vihuela, conhecimento de polifonia, etc. Além dessas recomendações, constam 22 Fantasias, 6 Pavanas, 3 Villancicos em Castelhana, 3 Villancicos em português, 2 romances em castelhano e 3 sonetos em italiano. No segundo livro estão impressas 18 Fantasias, 4 Tientos, 3 Villancicos em castelhano, 3 Villancicos em português, 2 romances em castelhano, 3 sonetos em italiano e a “Intelligencia y Declaracion de los Tonos”, com explicações sobre os respectivos modos, caráter, tempo, dificuldades técnicas e estilísticas.

### **2.3.1. Pavana I - Luis Milan (1536)**

Analisaremos uma transcrição que se refere à Pavana 1, extraída do El Maestro (1536) de autoria de Luis Milan.

Ilustração 32 – Pavana I e - L. Milan - El Maestro (1536), compassos 1-24.

**S**ta pavana que aqui de baxo se sigue anda por los terminos del quinto y sexto tono: y como ya he dicho requier en tañer se dos o tres vezes para que parezcan lo que ellas son.

The image displays a page of musical notation for a lute piece. At the top left, there is a small diagram of a lute fretboard with six strings and a few frets marked. To its right is a large, ornate initial letter 'S' in a Gothic script. To the right of the 'S' is a block of text in Spanish: "Sta pavana que aqui de baxo se sigue anda por los terminos del quinto y sexto tono: y como ya he dicho requier en tañer se dos o tres vezes para que parezcan lo que ellas son." Below this text and the initial, there are six systems of musical notation. Each system consists of a single staff of lute tablature, which is a six-line staff with letters (A, B, C, D, E, F) and numbers (1-6) placed on the lines to indicate fret positions. The notation is arranged in a grid-like fashion across the systems.

Ilustração 33 – Pavana I - Transcrição H. Pinto (1982) compassos 1-24

37

PAVANA I

LUIS MILAN  
(? - 1536)

The image shows a page of a music book with the title 'PAVANA I' and the composer 'LUIS MILAN (? - 1536)'. The page number '37' is in the top right corner. The music is written on eight staves in a single system. It begins with a treble clef, a tempo marking '♩ = 160 (M.M.)', and a 4/4 time signature. The notation includes various chords, triplets, and fingerings (1-4) for the right hand. There are also some markings like 'C1' and 'φ1' above certain notes.

A ilustração não oferece quaisquer referências à técnica de mão direita. Tyler (1982) afirma que para a música dos séc. XVI e XVII, o polegar deve alternar com o indicador e única voz em todos os cursos, tanto nos agudos quanto nos graves. A maioria dos livros de guitarra e alaúde prescreve este elemento, colocando um ponto abaixo da nota a ser pinçada pelo dedo indicador da mão direita. Pelo fato do dedo polegar ser naturalmente maior

do que o indicador, o som produzido alternará notas fortes e fracas. Esta articulação é cuidadosamente combinada com o ritmo da passagem e o resultado é uma ênfase absolutamente clara e natural do aspecto rítmico. Este estilo de articulação rítmica é muito diferente daquele das guitarras romântica e moderna, cujos princípios fundamentais apregoam que todas as notas sejam articuladas com a mesma regularidade e igualdade na maioria das passagens.

Tyler afirma ainda que em primeiro lugar, naquele período, o toque do polegar e do primeiro dedo para passagens melódicas escalares parece ser o mais freqüente. Em segundo lugar, vem a alternância do dedo médio com o indicador. Embora referências a este último sejam encontradas no livro de vihuela de Fuenllana (1554), ela não foi realmente utilizada com freqüência até o séc. XVII, segundo (TYLER, 1982, p.83). Fuenllana menciona não apenas a técnica do polegar/indicador e indicador/médio, mas também trata de uma terceira técnica utilizada para passagens escalares, denominada *dedillo*, descrita como sendo a ida e volta rápida do dedo indicador, sendo que cada ataque segue uma direção diferente respectivamente baixo/cima e cima/baixo para cada nota da melodia ou escala. Para linhas simples, acrescidas de uma segunda linha na região do baixo, por exemplo, a técnica é a mesma, com exceção do polegar que se torna necessário para tocar a linha mais grave. O dedo médio, portanto, toca a nota inicial do registro agudo, enquanto o polegar toca a mais grave. Depois que a segunda nota aguda é tocada pelo indicador, o polegar salta para o agudo, a fim de dar continuidade ao padrão normal. Para os acordes, os dedos polegar, indicador, médio e anular são todos utilizados. Quando necessário, o polegar ataca dois cursos diante da necessidade de execução de um acorde de cinco notas.

A primeira delas diz respeito à diferença entre a articulação das notas em passagens melódicas a uma voz no instrumento antigo e no moderno. Provavelmente a notação em tablatura para vihuela não apresenta codificação específica para digitação da mão

direita, em virtude de se tratar de um instrumento cuja utilização ocorre, tão somente, no séc. XVI e em um pequeno estrato da sociedade, onde tal prática já era bastante difundida.

Creemos que devido à falta de codificação ou outras referências a tais aspectos nas transcrições analisadas, o intérprete moderno incorra em execuções que desconsiderem tais elementos, uma vez que as transcrições não apresentam quaisquer referências a respeito da técnica do ponteadado utilizada pela vihuela. Entretanto, mesmo não sendo evidenciada pelos códigos notacionais dos fac-símiles nem por suas transcrições, cremos que tal técnica seja passível de codificação pela notação musical convencional e perfeitamente executável ao violão moderno com a finalidade de aproximar a execução do instrumento moderno à provável intenção do compositor em relação à técnica utilizada. Nossa hipótese se baseia na premissa de que o violão incorpora elementos técnicos pertencentes a todos os seus antecessores como as guitarras, vihuelas e alaúdes.

Sobre a relação entre a técnica do violão e aquela utilizada por tais instrumentos, encontramos referências em Affonso (2005), cuja análise do *Méthode complete pour la guitare (1826)* de Fernando Sor demonstra a relação existente entre a técnica do violão romântico, precursor do atual e a de seus antecessores. Tyler, (1980, p. 77) afirma que a técnica do alaúde e da vihuela devem ser a base para a execução das guitarras. O autor também aponta para os livros franceses de guitarra, compilados por alaudistas como Le Roy e Golier. Além disto, Tyler (1982) menciona guitarristas do séc. XVII como Foscarini e De - Viseé que também tocaram alaúde ou teorba. Desta forma, o autor conclui que dispomos de um quadro razoavelmente preciso da técnica da guitarra, extraída das fontes de vihuela e alaúde. Tal afirmação corrobora com nossas considerações acerca da possibilidade de tradução idiomática da técnica utilizada por estes instrumentos para o violão moderno.

### 2.3.2. Diferencias sobre Condes Claros - Luys de Narváez, (1546).

Discutiremos a obra: *22 Diferencias sobre Condes Claros*, de Luys de Narváez, (1546). Segundo Dudeque, (1994, p. 16): *A Narváez cabe o mérito de ter sido o primeiro vihuelista e talvez o primeiro compositor espanhol a compor variações instrumentais, sendo bem conhecidas suas “Diferencias sobre Guardame las Vacas” e sobre “Condes Claros.”*

Ilustração 34 – Diferencias sobre Condes Claros -Luys de Narváez, (1546) compassos 01-15.

Dóde está la voz  
 rayas comieca cada  
 diferencia lleue semuy  
 despacio etcópas.  
 En la quarta eel  
 segundo traste esta  
 la clauze de fesoaur.  
 En la segunda en  
 vasio esta la clauze  
 de cerolaaur.

Condes claros de fesoaurono.

Primera diferencia.

Segunda diferencia.

Tercera diferencia.

15.

Conforme se pode observar, trata-se de variações sobre o *sexto tono*, que corresponde ao modo sobre o qual as diferencias ou variações foram compostas. Se comparada com a transcrição para violão, (ilustração 32) podemos perceber que esta revela a tonalidade de Mi maior, tanto na armadura de clave quanto ao descrever uma cadência tonal harmônica perfeita, I-IV-V-I sobre a qual o autor desenvolve suas variações por ornamentação, sendo que a recorrência do primeiro grau delimita o início de uma nova

variação. Tanto o aspecto harmônico quanto a ornamentação são elementos evidenciados pela notação convencional e significativos no plano da transcrição.

Ilustração 35 – Diferencias sobre Condes Claros -Luys de Narváez, (1546)- Transcrição de Frank Koonce (2008).

Compassos 1-14

Veintidós diferencias sobre  
**Conde Claros**

Luis de Narváez

♩ = F♯

The musical score consists of seven staves of music. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a common time signature. The tempo/meter marking is '♩ = F#'. The score is titled 'Veintidós diferencias sobre Conde Claros' by Luis de Narváez. The first measure is marked with a circled '1'. Subsequent staves are marked with measure numbers 3, 5, 7, 9, 11, and 13. The music is highly rhythmic, featuring many sixteenth and thirty-second notes, and includes various ornaments and dynamic markings.



Com relação ao andamento da obra, o semicírculo representado logo no início da tablatura se refere a um andamento lento conforme descrito na introdução aos *Seys Libros*. Logo o elemento significativo “tempo” é evidenciado pela notação original e excluído pela transcrição, cujos signos de compasso, principalmente 3/2 sugerem um andamento mais rápido do que aquele que provavelmente fora previsto pelo compositor. Assim como a tablatura utilizada por Milan, em suas *22 Diferencias* Narváez também não faz qualquer referência à técnica utilizada pela mão direita e, portanto, tal elemento é excluído pela sua notação e também pela transcrição de Koonce, tornando-se contingente e irrelevante tanto na notação original quanto na transcrição. Desta forma, para que se construa uma interpretação mais detalhada em termos estilísticos instrumentais, torna-se necessária a investigação em outras fontes de guitarra e alaúde, na medida em que os instrumentos de cordas dedilhadas dos séc. XVII e XVIII utilizavam, em comum, muitos elementos técnicos referentes ao dedilhado conforme podemos constatar por meio da seguinte citação de James Tyler:

“[...] sendo a música para vihuela, viola e alaúde idêntica em todos os aspectos, excetuando-se, talvez, o estilo regional, não é de se admirar que obras para vihuela tenham sido impressas para alaúde em antologias importantes publicadas por Pierre Phalése, que também incluíram obras para guitarra de quatro ordens. Bartholomeo Lieto Panhormitano publicou um tratado sobre técnica de intavolare, intitulado *Dialogo Quarto de musica... per intavolare... con viola de mano, over liuto...* (Nápoles, 1559). Para ele, não havia diferença plausível entre os dois instrumentos [...] (TYLER, 1980, p. 24. APUD: NOGUEIRA, 2008, p. 87).

Ao comentar tal citação, Nogueira (2008, p. 87) declara que tal aspecto revela inicialmente o motivo que explica a utilização do mesmo tipo de notação musical para vihuelas, alaúdes e guitarras. A autora afirma ainda, que podemos atribuir esta mesma razão ao uso de elementos semelhantes em termos da técnica utilizada por tais instrumentos, com exceção para a técnica do *rasgueado*, exclusiva das guitarras, violas e cistros.

### 2.3.3 Fantasia X que contrahaze la harpa em la manera de Ludovico - Alonso Mudarra (1546).

A *Fantasia X que contrahaze a la harpa em la manera de Ludovico* que consta nos *Três libros de Música em cifra para vihuela de Alonso Mudarra* (Sevilla, 1546).

Ilustração 36 – Fantasia que contrahace la harpa a la manera de Ludovico – A. Mudarra (1546)

The image displays two pages of handwritten musical notation for the piece "Fantasia X que contrahaze la harpa em la manera de Ludovico" by Alonso Mudarra (1546). The notation is in lute tablature, featuring six staves with letters and numbers. The first page includes a title block with a decorative initial 'F' and a short text block: "Fantasia X que contrahaze la harpa em la manera de Ludovico, es difficultissima fer en tendida." The second page is headed "LIBRO. I." and shows more of the piece's notation, including a section with the number "2" above the staff.

LIBRO. I. FOL. XIII

The image shows three systems of handwritten musical notation. Each system consists of a vocal line (top) and a lute tablature line (bottom). The tablature uses numbers 0-7 to represent fret positions and includes various rhythmic markings such as '3', '4', and '2'. The text 'LIBRO. I.' is centered at the top, and 'FOL. XIII' is on the right side.

LIBRO. I.

The image shows three systems of handwritten musical notation. Each system consists of a vocal line (top) and a lute tablature line (bottom). The tablature uses numbers 0-7 to represent fret positions and includes various rhythmic markings such as '3', '4', and '2'. A note at the bottom right of the third system reads "Des de aqui falta acerca del final ay".

LIBRO. I

FOL. XV.

Algunas falsas tañiendo se bien no parecen mal.

# Fantasia

This fantasia and the one that follows are examples of more extended and sophisticated solo form and are fingered for lute tuning with the third string down to F# to avoid unnecessary technical difficulty.

This is from Mudarra's *Tres libros* (1546). It bears the full title "Fantasia, which imitates the harp of Ludovico," and is one of Mudarra's finest works, Mudarra commented rather accurately that this piece is "difficult until understood."

Suggested tempo is ♩ = 69.

- 1 I have fingered this arpeggio style to give a more harp-like feeling. The original is in simple form on the first and second strings, with an open E throughout.
- 2 This is a difficult move, but it is necessary to sustain the chord and is possible with practice.
- 3 Sustain the B if possible. It can be done!
- 4 The section that follows is surprisingly modern and unexpected. Mudarra notes, "From here to near the end there are some discords, if played well they do not sound bad." The player is recommended not to slow down here, but to establish a tempo at the beginning slow enough to be consistent throughout.
- 5 This is a hard chord to manage in tempo, but the second finger helps when used as a guide.

3rd to F# Alonso de Mudarra



Se compararmos a transcrição de Noad com o *fac-símile* dos *Três libros de música* de Alonso Mudarra, o primeiro elemento que nos desperta a atenção é a inclusão de *campanelas* na transcrição. Tal elemento não constitui linguagem idiomática da vihuela uma vez que este instrumento utiliza outro tipo de afinação. Tampouco constituem as *campanelas* elementos significativos da escrita em tablatura utilizada por Mudarra em sua “Fantasia”. Considerando o sentido instrumental atribuído a este elemento, Sobre a *Fantasia X*, Fiorentino (2009, p. 379) afirma:

A “*Fantasia que contrahace la harpa en la manera de Ludovico*” é uma das obras mais atraentes do repertório para vihuela. As características que tornam esta peça tão interessante estão resumidas em seu título; Não só a Fantasia imita algumas características idiomáticas da harpa, como também o estilo de tocar de um harpista em particular. Ludovico. Para imitar a harpa, Mudarra utilizou numerosos *arpejos* e rápidos *redobles* sobre duas cordas, enquanto linguagem harmônica que tornou célebre esta obra era provavelmente uma característica de estilo do harpista Ludovico, que viveu entre o fim do séc. XV e princípios do séc. XVI. A “*Fantasia que contrahace la harpa*” tem sido objeto de uma excelente análise por parte de John Griffiths [...] Tal como afirma Griffiths, *La Fantasia que contrahace la harpa* é composta de três variações contínuas sobre a folia, tanto em sua melodia como em sua harmonia.”(apud Fiorentino) A primera variação ocupa 95 dos 157 compases da tablatura original; Os restantes 62 compassos se dividem em duas variações de extensão quase igual..”

Pressupomos que o acréscimo das *campanelas* na transcrição de Noad seja passível de explicação se consideradas como uma tentativa de reproduzir ou aproximar o resultado sonoro do idioma instrumental da harpa no violão, instrumento para o qual Noad destinou sua transcrição.

O violão possui o elemento técnico *arpejo* em seu vocabulário instrumental. Em *Instruccion*, Sanz fornece explicações sobre o modo de arpejar a guitarra conforme demonstram as ilustrações.

## REGLA NONA, PARA TAÑER *Arpeado.*

**S**E suele hazer el Arpeado de dos modos, ò con tres dedos, ò con quatro; tañense las cuerdas sucesivamente, comenzando con el pulgar el baxo, y luego las cuerdas mas inmediatas cifradas, subiendo, y baxando los dedos por todas ellas sobre aquel punto, dandole el tiempo, ò compas que pide la sonada. Este modo de tañer se señala con vna raita, entre dos puntos; v.g.  $\div$  y tambien con vna raya à modo de parentesis, que coge de arriba à baxo los puntos que se han de arpear, como lo veràs cifrado en la pagina vndecima, en el prelu-

*Preludio, o Capricho arpeado por la II.*

*^ Sesquialtera.*

The image shows a page of handwritten musical notation for guitar. It features six staves of music. The first staff begins with a treble clef and a common time signature. The notation includes various rhythmic values (eighth, sixteenth, and thirty-second notes) and rests. Fingerings are indicated by numbers 1-4. There are several slurs and accents throughout the piece. The title 'Preludio, o Capricho arpeado por la II.' is written above the first staff, and 'Sesquialtera.' is written below the fifth staff. The page is framed by a simple border.



Entretanto, Fiorentino (2009) declara que: “*Para imitar el harpa, Mudarra há utilizado numerosos arpegios y rápidos redobles sobre dos cuerdas.*” Sobre *redobles*, Tyler (1982, p.80) afirma que constituem execução rápida de passagens que descrevem linhas melódicas simples. A técnica para a execução dos *redobles*<sup>8</sup> não faz qualquer referência às *campanelas*. Logo, a hipótese acerca de sua utilização na transcrição de Noad como uma referência à maneira de se executar a harpa não se sustenta em virtude de que tal fantasia também não se reduz única e simplesmente à técnica do arpejo. Mesmo assim, este elemento técnico se difere das *campanelas* na medida em que estas se referem mais à técnica de mão esquerda e se relacionam à linguagem polifônica e os arpejos à mão direita, relacionados ao aspecto harmônico. Desta forma, levam a resultados sonoros bastante diferentes, mesmo que apresentando o elemento ressonância como uma característica em comum.

Ao discutir a Fantasia de Mudarra, Fiorentino apresenta uma transcrição da primeira variação desta obra para notação musical convencional, partindo da edição fac-similar (Mônaco: chanterelle, 1981) e correspondente os 95 compassos iniciais da tablatura original. Sua transcrição não apresenta qualquer tipo de digitação. Logo, as passagens que descrevem os *redobles* são grafadas na forma de uma linha melódica que, se for associada à técnica de execução demonstrada por Fuenllana, não há como concluir que se trata de passagens em *campanelas* conforme propõe a digitação utilizada pela transcrição de Noad.

---

<sup>8</sup> Ver: FUENLLANA, M. **Orphenica Lyra**, libro seys, 1554 ed. Fac-similar Hernández, Luís F. Barona.

Ilustração 39 – Fantasia que contrahaze la harpa em la manera de Ludovico – Transcrição- Fiorentino (2009)

The musical score is presented in a single system with nine staves. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a common time signature (C). The first measure is marked with a measure number '6'. The subsequent staves are marked with measure numbers '12', '16', '22', '26', '32', '36', and '41'. The notation includes various note values, rests, and dynamic markings, typical of a Renaissance lute or harp fantasia. The piece concludes with a final cadence on the ninth staff.

Outro aspecto relevante relacionado à Fantasia de Mudarra é o fato de que a transcrição realizada por Fiorentino (2009) soa uma terça menor mais aguda do que a de Noad. Provavelmente, este fato está associado à adaptação da escrita ao registro do violão moderno e, certamente, Fiorentino transcreveu a altura real das notas executadas à vihuela.

### 2.3.4. Fantasia - John Dowland (1610).

Ilustração 40 – Fantasia – John Dowland (1610) compassos 1-10

John Dowland  
Varietie of Lute Lessons 1610. Fantasie 7.

The image shows a musical score for a lute piece. It consists of two systems of a six-line staff. The first system contains the first four measures, and the second system contains the next six measures. The notation is a tablature, with letters (h, e, r, a, c, a) placed on the lines to indicate fret positions. Above the letters are rhythmic symbols, including vertical lines with flags, indicating the timing of the notes. The piece is in common time (C).

Conforme demonstra a tablatura, os elementos significativos evidenciados pela escrita são as linhas sobre estas os códigos rítmicos da notação vocal, o signo e as barras de compasso, e os pontos que devem ser pressionados pela mão esquerda, conforme demonstram as letras do alfabeto dispostas sobre as linhas horizontais. Entretanto, não há qualquer informação a respeito da técnica utilizada pela mão direita, tampouco de outros aspectos como a tonalidade, a polifonia e da forma desta obra. A partir da transcrição realizada por Suryanata, podemos reconhecer a tonalidade e a polifonia como elementos significativos no plano da escrita, na medida em que são evidenciados pela transcrição. O tema descrito pelos três primeiros compassos reincide na segunda e na terceira voz sucessivamente, conforme

demonstram os seis compassos seguintes 04-09, numa alusão à exposição temática de uma Fugueta.

Ilustração 41 – Fantasia – John Dowland (1610) – Transcrição de Frederik Noad.

# Fantasia

Although one of Dowland's more complex works, this fantasia will not be found to be as difficult as it looks owing to the lute tuning on the guitar. It is taken from Robert Dowland's *Variety of Lute Lessons* (1610).

In general, the music is clear in its intention, working from a majestic exposition through an exciting finale.

Suggested tempo is ♩ = 100.

- 1 This is a hard trill for the third and fourth fingers, but the tablature shows all the notes on the same (second) string.
- 2 Lift the bar enough to allow the open E to sound while sustaining the G#.
- 3 It is important to establish clearly the change of tempo. Possibly a slight hold here is appropriate, followed by a firm downbeat to begin the 6/8 time.

3rd to F#

John Dowland

O reconhecimento de tal elemento significativo é relevante para a elaboração da interpretação na medida em que constitui material temático central que necessariamente deverá ser ressaltado pelo intérprete. Considerando que tal elemento é evidenciado pela notação, inferimos que o aspecto polifônico se torna significativo no plano da transcrição.

Nota-se, nos compassos 18 e 19 da transcrição (ilustração 42), a incidência de motivos rítmico-melódicos contrapontístico-imitativos onde o motivo inicial descrito pelas notas: si, dó, ré, mi é repetido logo em seguida quinta abaixo. Posteriormente, nos compassos 19 e 20. Tal motivo reincide seguido por sua imitação quinta acima, conforme demonstram as ilustrações correspondentes aos compassos 21 e 22.

**Ilustração 42 – Fantasia – John Dowland (1610) – Transcrição de Frederick Noad. Compassos 15 a 26.**

Outro elemento significativo da transcrição, excluído pela tablatura é a bordadura descrita pelas notas dó, si, dó do compasso 24, imitada pela voz correspondente ao soprano, no compasso seguinte uma quarta acima. Além destes elementos, a relação escalar descrita

pelas notas mi-ré-dó-si-lá#, correspondentes aos compassos 25 e 26 constituem outro elemento significativo evidenciado pela transcrição.

Ilustração 43 – Fantasia – John Dowland (1610) – Transcrição de Frederick Noad. Compassos 45-58

Na medida em que a Fantasia é composta a partir de variações instrumentais, a ilustração 43, correspondente aos compassos 45-58 demonstra uma variação inteiramente desenvolvida em contraponto imitativo, conforme se pode observar na transcrição.

Em se tratando da linguagem instrumental, a transcrição de Noad propõe uma digitação que corresponde aos procedimentos referentes à técnica da mão direita muito próxima àquela descrita pela própria tablatura. Desta forma, na medida em que tanto a notação original quanto a transcrição excluem a técnica referente à mão direita, tal elemento significativo é considerado contingente pelos dois sistemas de escrita musical. O reconhecimento destes elementos se torna imprescindível à elaboração da interpretação, na medida em que fornecem ao intérprete do violão elementos de linguagem musical e

instrumental correspondentes ao estilo composicional e à técnica instrumental pertencentes ao repertório em questão.

Retomamos aqui a definição de Mammi, segundo a qual *a notação musical traduz o evento sonoro para símbolos visuais funcionando como uma espécie de filtro*, pois, trata-se da perda daqueles elementos vinculados ao idioma instrumental, na medida em que as tablaturas constituem um sistema de notação que descreve os procedimentos necessários à obtenção do som desejado. Portanto, apresentam um maior nível de detalhamento se comparadas à notação musical convencional e se relacionam mais diretamente à linguagem instrumental do que esta.

Vislumbramos a possibilidade de resgate dos elementos sonoros excluídos pela notação partindo da hipótese de que seja possível traduzir o idioma instrumental das guitarras, vihuelas e alaúdes para a linguagem do violão que, conforme discutimos, também funciona como uma espécie de filtro. Limitamos nossas investigações, até o momento, aos aspectos relacionados à linguagem técnica e ao idioma instrumental. Discutiremos no capítulo seguinte, interpretações de algumas transcrições pelo filtro da crítica musical.

### 3. Transcrição musical: A interpretação através da crítica

Neste capítulo discutiremos as interpretações de algumas das transcrições analisadas até agora partindo das considerações dos capítulos anteriores sobre notação e conteúdo musical, relacionando tais interpretações às correntes interpretativas discutidas por Abdo (2000). A partir da análise crítica de gravações, pretendemos investigar a incidência de interpretações que considerem os elementos discutidos até então, partindo da observância de aspectos estilísticos de linguagem instrumental evidenciados pela notação. Buscaremos reconhecer nas execuções que serão analisadas, quais delas incorporam os elementos evidenciados pela escrita e os conteúdos musicais a ela correlatos.

#### 3.1 Canários, Gaspar Sanz (1671) - gravação: John Williams 1975.

Iniciaremos com a crítica a uma gravação realizada em vídeo pelo violonista John Williams em 1975, da obra intitulada Canários, de Gaspar Sanz (1671)<sup>9</sup>. Esta obra constitui a terceira faixa do CD intitulado: *Spanish Guitar Music (1991)*. Trata-se de um disco temático, inteiramente dedicado à música espanhola para violão, caracterizando-se enquanto projeto estético, como um “CD - Recital”, na medida em que constitui uma espécie de simulacro de um concerto ao vivo.<sup>10</sup>

Considerando as correntes de interpretação discutidas por Abdo em seu artigo, a interpretação de Williams desta obra parece se identificar, pelo menos em parte, com a tese da reevocação respaldada pelo espiritualismo de Benedetto Croce que, sobre o sentido da interpretação musical, seu fim primeiro seria “reevocar” fielmente o significado original, recomendando-se, para tanto, uma *execução tão impessoal e objetiva quanto possível*,

<sup>9</sup> Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=iyhF9KEiDsc>. Acesso em: 05/06/2010.

<sup>10</sup> JÚNIOR, Sidney Molina. *O violão na era do disco: interpretação e desleitura da arte de Juliam Bream*. Tese de doutorado apresentada ao programa de pós-graduação em comunicação e semiótica da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, SP 2006.

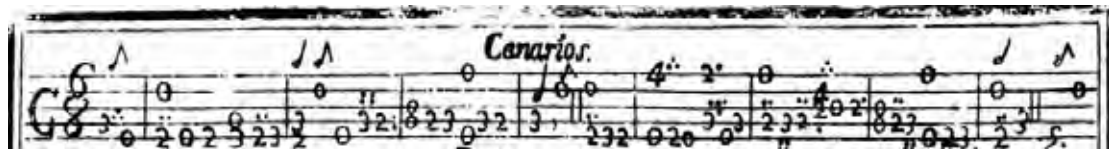


*respaldada no exame da partitura e na investigação histórico-estilística.* (ABDO, 2000, p. 17).

Neste sentido, a interpretação de Williams parece se restringir unicamente ao exame da partitura, (entenda-se a transcrição), considerando que sua execução realiza estritamente os elementos evidenciados pela notação e exclui outros aspectos estilísticos, como o idioma instrumental da guitarra barroca por exemplo. Isto significa que sua concepção privilegia a linguagem instrumental violonística em detrimento de outros aspectos mais específicos de linguagem musical relacionados à notação original.

Como se pode perceber tanto por meio de sua gravação quanto pelo confronto desta com a transcrição e o fac-símile, sua interpretação exclui as campanelas e a técnica da mão direita utilizada pelo instrumento original, se levarmos em conta o aspecto da filtragem de elementos no plano interpretativo. Há comprometimento na condução das vozes na medida em que as notas executadas na quarta e quinta cordas do violão não correspondem aos tons reentrantes oitava acima, correspondentes ao quarto e quinto curso do instrumento original, ocasionando constantes mudanças de oitava conforme demonstram as ilustrações 44 e 45 correspondentes, respectivamente ao fac-símile e à transcrição para violão.

**Ilustração 44 – Canários – Sanz (1674)**



**Ilustração 45 – Canários – Sanz (1674) transcrição: F. Noad.**



Embora o interesse dos intérpretes de música antiga pelo acesso à notação original como fonte de informações musicológicas visando uma melhor compreensão do evento musical só ocorrer a partir da segunda metade do séc. XX segundo Negreiros (2006, p. 02), tal interesse se manifesta inicialmente com músicos envolvidos com execuções em instrumentos de época. Mesmo assim, tal atitude consistia em uma forma de abordagem que apresentava forte tendência positivista até pelo menos a década de 1970, quando tal área de conhecimento começou a assumir um caráter mais interpretativo, conforme mencionado por Castagna, (2008, p. 07).

Portanto, a exclusão dos aspectos estilísticos na interpretação de Williams se justifica a partir do momento as pesquisas musicológicas ainda não haviam disponibilizado aos intérpretes do violão a mesma quantidade de informações sobre os sistemas de codificação e das técnicas de execução dos instrumentos antigos de cordas dedilhadas que temos acesso hoje em dia, pois, a gravação de Williams que estamos discutindo data de 1975.

Entretanto, Thurston Dart (2002, p.61) afirma que o principal elemento sob o qual devemos amparar a interpretação é a notação musical. Segundo o autor, precisamos reconhecer os símbolos utilizados pelo compositor e o seu significado à época em que foram escritos e, por fim, exprimir nossas conclusões a partir dos preceitos de nossa própria época.

Partindo deste princípio, interpretar a transcrição de uma obra musical antiga nos dias atuais demanda o procedimento musicológico de se estabelecer o confronto entre a

transcrição e a escrita original ou fac-símile, para que se reconheçam os aspectos do evento sonoro envolvidos nos processos de filtragem de elementos no plano da escrita, no sentido de aproveitar os conteúdos das duas notações como fontes de informações para a elaboração da interpretação.

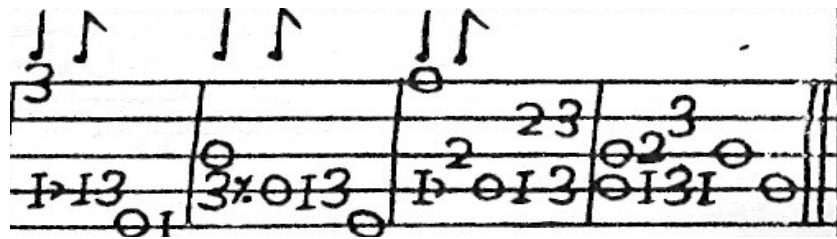
### **3.2 Marionas, Francesco Guerau (1694) – gravação: Kevin Gallagher (1999).**

A próxima gravação que discutiremos será da obra intitulada *Marionas*, de autoria de Francesco Guerau (1694), cujo registro fonográfico fora realizado pelo violonista americano Kevin R. Gallagher, a partir da gravação de um CD intitulado: *Guitar Recital (1999)*. Embora o título nos leve a crer que estamos tratando de uma gravação cujo objetivo seja a simulação de um recital ao vivo, (segundo Molina 2006), o intérprete se atém a um recorte histórico entre os séc. XVI e XVIII, demonstrando forte comprometimento com aspectos históricos e estilísticos, mesmo sendo sua execução realizada em um instrumento moderno, no caso, o violão. A partir do reconhecimento de elementos que demonstram ampla investigação histórico-estilística em suas interpretações, Gallagher parece produzir um disco que, ao mesmo tempo em propõe uma versão fonográfica da idéia de um recital, aproxima-se também do conceito de disco enquanto “Obra”, a partir do momento em que suas interpretações se identificam com a performance historicamente informada, constituindo uma certa cristalização da partitura editada.

Analisando a interpretação das obras de Guerau por Kevin Gallagher, podemos perceber que tal intérprete utiliza o capotasto como recurso instrumental para adequar a tessitura do violão à da guitarra barroca e conduz com grande clareza de sonoridade e detalhamento toda a ornamentação, aspecto este nem sempre evidenciado completamente pela notação, mas que constituía prática vigente entre os instrumentistas da época a partir das

primeiras intabulações de obras vocais para instrumentos de cordas dedilhadas. Além deste elemento, sua interpretação contempla algumas campanelas correspondentes à notação original, especialmente na terceira variação da obra *Marionas*, demonstrada pelas ilustrações 46 e 47, correspondentes aos compassos 09 a 12 desta obra.

**Ilustração 46 - Marionas – Guerau-Poema Harmônico (1694)**



**Ilustração 47 - Marionas – Transcrição Frank Koonce, (2008).**



Tal elemento (campanela) é absolutamente apreciável na obra de Guerau, que utiliza tons reentrantes no quarto e quinto curso da guitarra. Na sexta variação desta mesma obra, Gallagher utiliza ligaduras envolvendo até quatro notas numa mesma corda, sendo esta articulação compatível com a notação constante no fac-símile do *Poema Harmônico (1694)*. Tal recurso de articulação é mencionado por Guerau na apresentação de seu livro para aumentar a ressonância do instrumento em passagens onde se encontram tais elementos. Porém, este efeito não ocorre no violão na medida em que tal instrumento utiliza cordas

simples ao invés de pares de cordas como é o instrumento para o qual Guerau compusera a obra *Marionas*. Outra possibilidade seria a inserção de campanelas que serviriam melhor ao violão no sentido de ampliar sua ressonância do que ligaduras em cordas diferentes nas duas obras.

Outro aspecto relevante na interpretação de Gallagher é a ausência de rasgueados, pois, na tablatura escrita por Guerau este elemento é evidenciado por sua escrita e inclusive é utilizado em outras gravações realizadas com instrumento de época como o faz, por exemplo, Ropkinson Smith<sup>11</sup>. A ilustração 48 se refere aos 12 compassos iniciais desta obra e conforme se pode observar, os quatro primeiros acordes apresentam notação de rasgueados por meio de linhas verticais abaixo da linha horizontal que representa a primeira corda do instrumento.

**Ilustração 48 - Marionas – Guerau-Poema Harmônico (1694) compassos 1-12.**



**Ilustração 49 - Marionas – Transcrição Frank Koonce, (2008) compassos 1-12.**

**Marionas**

Francisco Guerau

<sup>11</sup> Disponível em: [http://www.youtube.com/watch?v=N2mmv6rR\\_Vk](http://www.youtube.com/watch?v=N2mmv6rR_Vk). Acesso: 03/06/2010.

Apesar da execução de Gallagher não utilizar os rasgueados nos quatro primeiros compassos, mesmo que estes tenham sido escritos pelo compositor e reproduzidos pela transcrição que demonstra setas indicativas da direção do rasgueado (ilustração 49), sua interpretação não deixa de considerar os principais aspectos estilísticos e de linguagem instrumental da guitarra barroca. Cremos que o excesso de precisão métrica e talvez certa austeridade na interpretação de Gallagher reflita um pouco o perfil de sua formação violonística, cujos preceitos da escola clássica se fazem presentes, evidenciando assim seus principais conceitos, mesmo em obras de outros períodos e que se utilizem de outra linguagem musical e instrumental.

### **3.3 Fantasia que Contraraze la Harpa a la manera de Ludovico, Alonso Mudarra, 1546- gravação: David Russel 2006.**

Trataremos da obra intitulada *Fantasia que Contraraze la harpa a la manera de Ludovico*, composta para vihuela por Alonso Mudarra em 1546. Discutiremos a interpretação de David Russel ao violão.<sup>12</sup> Trata-se da primeira obra do CD intitulado *Renaissance Favorites for Guitar*, pertencente à Collection for Renaissance Music 2006, Telarc International - 80659. Trata-se de um CD dedicado especificamente à música renascentista, que contempla além da Fantasia X de Alonso Mudarra, composições de outros autores do mesmo período como Narváez, Dowland, Francesco da Milano dentre outros.

A interpretação de Russel chama a atenção para o que parece ser uma mescla de elementos pertencentes tanto à linguagem da vihuela quanto do violão. A utilização do *capotasto* na segunda casa, por exemplo, demonstra uma preocupação com o registro do instrumento original para o qual Mudarra compusera sua fantasia.

---

<sup>12</sup> Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=GKW5p3vUmQ0>. Acesso: 02/06/2010.

Elementos como afinação e tessitura da vihuela são previstos e incorporados pela interpretação de Russel. Entretanto, uma execução que considere elementos idiomáticos do instrumento original, necessariamente deveria prever a técnica utilizada por tal instrumento. No mesmo livro onde se encontra publicada a *Fantasia que contrahaze la harpa*, Mudarra fornece instruções a respeito da técnica utilizada pela mão direita para a execução de suas Fantasias e tanto a técnica do *dedillo* quanto da *figueta* são utilizadas na execução de passagens escalares ou de *redobles*. Entretanto, o que se observa na técnica utilizada por Russel em sua execução é que se trata de uma técnica clássica, pertencente ao vocabulário instrumental do violão, utilizada somente a partir do séc. XIX, conforme constatamos pela investigação do “Método para Guitarra” de Fernando Sor, (1830). Este aspecto ainda é reforçado pela extrema regularidade métrica e igualdade no toque de todas as notas, cujo resultado sonoro é exatamente o contrário daquele resultante da técnica original, que se utilizando do *dedillo* e da *figueta*, produz uma sonoridade bastante desigual entre as notas. A exclusão desta particularidade técnica traz como conseqüência uma execução que atribui a todos os elementos constitutivos da estrutura da obra, uma mesma função. Assim, elementos apenas decorativos, como por exemplo, a ornamentação escrita que aparece entre o primeiro e o segundo motivo melódico, conforme demonstrados pela ilustração 50, soam também em primeiro plano, como se fossem elementos de função estrutural, assim como os motivos melódicos principais.

**Ilustração 50 - Fantasia que Contrahaze la Harpa a la manera de Ludovico – Mudarra, Transcrição de John Griffiths.**

**FANTASIA QUE CONTRAHAZE LA HARPA**

Alonso Mudarra  
Transcription: John Griffiths

Como se pode observar na transcrição de Griffiths, o motivo rítmico-melódico descrito pelas notas mi-ré-dó e pelas células rítmicas: colcheia pontuada e mínima é seguida pelas notas lá-mi-lá-lá. Tais notas apenas sugerem uma ressonância sobre o acorde de lá maior antes da reincidência do mesmo motivo inicial e não necessariamente constitui um elemento estrutural como é tratado pela execução de Russel que, além disto, também incorpora uma função também estrutural às notas lá-si-dó-ré-mi até o próximo motivo rítmico melódico uma segunda maior acima do motivo inicial, sendo que tais notas servem apenas como um elo que interliga tais motivos e não possuem a mesma relevância que esses outros elementos.

Outro aspecto a se ressaltar na interpretação de Russel é com relação ao tempo musical, pois, naquela época as barras verticais encontradas nas tablaturas serviam, provavelmente, mais como um instrumento neutro, auxiliar da leitura do que com uma ferramenta de divisão métrica, como acontece com as modernas barras de compasso. Desta forma Russel incorpora uma precisão rítmica externa ao pensamento musical da época.



Neste sentido, tal interpretação exclui a técnica instrumental original e a flexibilidade temporal como algo menos fragmentário e mais linear do que a concepção moderna que se tem hoje em dia. A partir dos aspectos: técnica instrumental e tempo musical a interpretação em questão parece ser bastante ingênua em se tratando do aproveitamento para a interpretação musical que a utilização da Musicologia Histórica como ferramenta de pesquisa pode proporcionar.

### **3.4. Diferencias sobre Condes Claros, Luys de Narváez – gravações: Pablo Garibay 2008 e Hopkinson Smith 2006.**

A próxima obra a ser discutida será as *22 diferencias sobre Condes Claros*, de Luis de Narváez, (1538). Segundo Dudeque, (1994, p. 16): *A Narváez cabe o mérito de ter sido o primeiro vihuelista e talvez o primeiro compositor espanhol a compor variações instrumentais, sendo bem conhecidas suas “Diferencias sobre Guardame las Vacas” e sobre “Condes Claros.”* Analisaremos uma gravação realizada por Pablo Garibay ao violão.<sup>13</sup>

O primeiro elemento que desperta nossa atenção é a precisão rítmica e o andamento escolhidos pelo intérprete. Narváez oferece informações sobre o andamento desta peça conforme se pode observar na ilustração 10, extraída dos seus *Seys Libros de Delphin de Musica*, (Valladolid, 1538).

---

<sup>13</sup> Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=pmn7adnBOR8>. Acesso: 01//06/2010.

Ilustração 51 - (22 Diferencias sobre Condes Claros) Los Seys Libros de Delphin de Música- Narváez, Valladolid, 1536.

Dodecésimo... raras comença cada discreta lute semuy despacio el copas.  
 En la quarta del segundo traste esta la clauze de fa aut.  
 En la segunda en vaxto esta la clauze de re: aut.

Conde claros del sexto tono. Lento.

Primera diferencia.

Segunda diferencia.

Tercera diferencia.

14.

A indicação correspondente a um semicírculo no início da tablatura e se refere a um andamento lento, conforme descrito no prefácio aos seys Libros que sugere um andamento contrário àquele escolhido pelo intérprete, muito próximo ao que seria um *Andante* considerando as indicações dos metrônimos modernos. Muito da rigidez métrica e da precisão rítmica da execução de Garibay demonstram uma concepção bastante moderna do tempo musical, especialmente se contrapusermos tal gravação à execução de Hopkinson Smith à vihuela.<sup>14</sup>

Podemos observar, na execução de Smith, uma significativa diferença na maneira com que o intérprete reconhece o tempo musical desta obra. O andamento escolhido se aproxima da indicação de andamento fornecida pela tablatura e também apresenta uma

<sup>14</sup> Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=I1NUpgptomQ>. Acesso: 05/06/2010.

flexibilidade rítmica provavelmente mais compatível com a flexibilidade temporal da renascença, segundo Crosby (1986).

A respeito da tessitura desta obra, Garibay utiliza o capotasto na segunda casa do violão, reproduzindo assim a tessitura da própria vihuela, conforme constatamos por meio da audição desta obra nos dois instrumentos. Tal tessitura remete a uma das afinações utilizadas por Narváez em seus *Seys Libros Del Delphin*. No que diz respeito à técnica da mão direita, Garibay realiza as passagens escalares para utilizar a alternância dos dedos polegar e indicador.

Embora tal atitude demonstre preocupação para com a técnica original, a sonoridade desigual entre os pares de notas resultantes não é reproduzida em sua execução, que evidencia elementos pertencentes à tradicional escola clássica do violão.

### **3.5. Pavana I, Luis Milan – gravação: John Williams 1975.**

A próxima obra cuja gravação será objeto de investigação deste capítulo consiste na Pavana I, de autoria de Luis Milan (1536). A Pavana I, interpretada ao violão por John Williams (1975)<sup>15</sup> privilegia o idioma instrumental violonístico em detrimento da linguagem da vihuela a partir do momento em que mantém a afinação padrão do violão, sem alterar a afinação da terceira corda e não utiliza o capotasto no intuito de ajustar a tessitura do mesmo à da Vihuela. Estes elementos pertinentes ao idioma instrumental do violão podem ser observados na transcrição de Henrique Pinto, na ilustração 52.

---

<sup>15</sup> Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=yYF71OH7JUw>. Acesso: 04/06/2010.

Ilustração 52 – Pavana I - Transcrição H. Pinto (1982) compassos 1-5

The image shows a musical score for 'PAVANA I' by Luis Milan, transcribed by H. Pinto in 1982. The score is in G major, 3/4 time, and consists of five measures. The tempo is marked as quarter note = 180 (M.M.). The score features complex rhythmic patterns with triplets and sixteenth notes. Fingerings are indicated by numbers 1-4. The piece is titled 'PAVANA I' and is by 'LUIS MILAN (? - 1536)'. The page number '37' is in the top right corner.

A técnica da mão direita utilizada pelo intérprete é a técnica própria do violão, portanto exclui determinados elementos como a *figueta* e o *dedillo* nas passagens escalares, como se faria na vihuela utilizando sua técnica própria. A Execução de Williams apresenta extrema precisão rítmica e métrica, que certamente não corresponde à flexibilidade agógica do discurso melódico da renascença, conforme constatamos por meio das leituras de Crosby, Donington e por meio de gravações em instrumentos de época.

### 3.6. Prelúdio, Fuga e Allegro BWV 998, J. S. Bach – gravações: Kevin Gallagher 1999 e Juliam Bream 1994.

Discutiremos a seguir a obra: Prelúdio, Fuga e Allegro BWV 998 de J. S. Bach. Nas interpretações de Kevin Gallagher e Juliam Bream. O primeiro aspecto a se ressaltar desta obra é que se trata de uma composição registrada em notação musical convencional, na

tonalidade de Mi bemol maior. Normalmente as transcrições para violão apresentam a tonalidade de ré maior. Para efetuar a transposição para a tonalidade original, basta fixar o capotasto na primeira casa do violão, aspecto este que pode ser observado na gravação de Gallagher. Em Nogueira (2008, p. 161) encontramos referência sobre a relação entre a tonalidade e a afinação dos instrumentos de cordas dedilhadas, incluindo o alaúde, conforme podemos constatar por meio da seguinte citação:

O que se tem por fato, é que toda literatura musical para instrumentos de cordas dedilhadas (incluindo o alaúde), privilegia determinadas tonalidades relacionadas à afinação do instrumento. Historicamente, as afinações foram se estabelecendo de acordo com a demanda técnico-musical. (NOGUEIRA, 2008, p. 162).

A partir de tal declaração, inferimos que seja este o motivo pelo qual as transcrições para violão apresentem a tonalidade de ré maior, pois, a afinação por terças, bastante utilizada pelo alaúde barroco, denominada “Afinação Francesa” implicaria, numa adaptação idiomática para violão, da utilização do recurso denominado “Scordatura”, ou da utilização da digitação em arpejos e ligaduras, (campanelas).

Ilustração 53 – Prelúdio BWV 998 – J. S. Bach- Transcrição de Hector Quine.

## PRELUDE, FUGUE, AND ALLEGRO

Edited and fingered by  
Hector Quine

J. S. BACH  
(BWV 998)

### PRELUDE

The image shows a musical score for the Prelude of J.S. Bach's BWV 998, transcribed by Hector Quine. The score is written for guitar in treble clef, 12/8 time, with a key signature of one sharp (F#). It features two staves of music with various fingerings, dynamics (m, p, mp), and articulations (accents, slurs). The first staff includes a capo instruction '6 to D' and a double bar line with a repeat sign. The second staff continues the piece with similar musical notation.

Na medida em que a escrita original não apresenta indicação de dedilhado nem de mão direita nem de mão esquerda, a digitação apresentada pela transcrição descreve um dedilhado adaptado às possibilidades do violão partindo da tonalidade de ré maior, desconsiderando o aspecto da tradução-idiomática entre tais instrumentos. Portanto, o aspecto idiomático-instrumental é excluído tanto pela escrita original quanto pela transcrição. Mesmo assim tal aspecto constitui elemento significativo para a elaboração da interpretação e deverá ser previsto pelo intérprete moderno.

Em se tratando do tempo musical, embora seja evidenciado pela escrita, normalmente este aspecto da notação é interpretado como sendo um compasso quaternário composto, cuja unidade de tempo seria a semínima pontuada. Mas, levando em conta que se tratava de um período de transição na concepção temporal em termos musicais, o significado da notação assumiria como unidade de tempo a medida do compasso, como sendo o pulso musical. Este aspecto da notação é discutido por Donington, (1982, p. 12) em *Baroque Music: style and performance*.

Tal aspecto do evento sonoro, na medida em que é interpretado conforme conceitos modernos, não abarcam seu significado enquanto sentido temporal no âmbito da estética musical barroca. Desta forma, torna-se necessário o estabelecimento da relação entre a notação musical e seu significado, relacionado à época em que a obra fora composta, conforme mencionado por Dart (2002) e por Lucas (2007), para quem: *O resgate dos fundamentos teóricos que envolvem cada estilo de composição musical pode contribuir para que a execução e a recepção sejam mais verossímeis em relação ao intuito original do compositor*. O impacto do entendimento do significado da notação em relação à época em que fora elaborada torna-se necessária para a elaboração da crítica às concepções de Juliam Bream e Kevin Gallagher desta obra ao violão.

O primeiro aspecto observável nas execuções desses dois intérpretes são as tonalidades escolhidas por cada um deles, pois, as transcrições que atualmente se têm disponíveis aos violonistas normalmente são em Ré maior e a tonalidade em que esta obra fora originalmente composta é Mi bemol maior. Na medida em que na primeira fase do período barroco, as tonalidades se relacionavam diretamente aos afetos musicais,<sup>16</sup> qualquer mudança neste sentido implica diretamente na modificação do afeto presente na obra, ocasionando uma transformação do seu caráter. Certamente que o afeto em si, se tratado isoladamente não determina a interpretação de uma obra, mas, a partir do momento em que é reconhecido pelo intérprete musical, este sim, poderá traduzi-lo por meio da escolha de andamentos e timbres correspondentes, reforçando assim seu caráter no plano interpretativo.

Considerando a função do intérprete musical no período barroco e a relação entre as tonalidades e os afetos na retórica da música daquele período, a interpretação de Juliam Bream mantém a tonalidade de Ré maior, comum na maioria das transcrições e a execução de Kevin Gallagher utiliza o capotasto na primeira casa do violão, resgatando desta forma a tonalidade original. Galagher também propõe uma ornamentação livre em estilo italiano, utilizando bordaduras e principalmente notas de passagem na reexposição da Fuga. A interpretação de Bream não apresenta qualquer tipo de ornamentação. Além disso, a concepção do tempo musical de Juliam Bream confere a cada nota musical uma duração bastante precisa, principalmente no prelúdio, que sua execução assume como unidade de tempo a semínima pontuada, reconhecendo na transcrição um compasso quaternário composto. Ocorre que, conforme constatamos em Donington, (1982, p. 12), trata-se de tempo imperfeito com prolação perfeita e que neste caso, a unidade de tempo seria a semibreve pontuada. Tal concepção é evidenciada pela interpretação de Gallagher na medida em que este intérprete estabelece uma execução cujos compassos funcionam como grandes unidades

---

<sup>16</sup> CANO, R. L. *Música y retórica em el Barroco* (Colección Bitácora de Retórica 6), Instituto de Investigações Filológicas - UNAM, Universidade Nacional Autónoma do México, 2000.

fixas de tempo, bastante flexibilidade agógica nas unidades menores do interior do compasso (Prolação). Entretanto, um aspecto comum aos dois intérpretes é o fato de não evidenciarem em suas execuções, a única cadência de engano que ocorre no penúltimo compasso deste movimento, na medida em que não utilizam qualquer recurso de expressão para evidenciá-las em suas interpretações. Com relação ao movimento Allegro, há uma diferença considerável de andamento em relação ao conjunto todo da obra, considerando os dois primeiros movimentos, o Prelúdio e a Fuga. Bream executa este último movimento bem mais lentamente do que Gallagher, cuja opção por um andamento um pouco mais rápido soa, aos nossos ouvidos, mais orgânica considerando a obra como um todo indivisível.

Finalizando nossas observações sobre a execução de cada um destes intérpretes da obra Prelúdio Fuga e Allegro BWV 998 de Bach, é a maior ou menor influência de uma Musicologia Interpretativa em suas concepções. Tal influência é mais observável em Gallagher do que em Bream na medida em que Gallagher parece se valer de uma visão musicológica mais atual, amparada por pesquisas relativamente recentes, se comparada à gravação de Bream, inclusive bem mais antiga.

### **3.7. Reflexões críticas sobre o material fonográfico.**

Considerando as diferentes concepções musicais aqui apresentadas, a primeira pergunta que fazemos é: O que se deve esperar de um intérprete atual do violão? Ao discutir o dilema entre fidelidade às intenções do compositor e licença interpretativa pelo viés da investigação filosófica, Abdo (2000) declara que é fato inegável que uma obra nasce numa data e local precisos e que por este motivo ela seja condicionada tanto por sua época quanto pela personalidade de seu autor. Entretanto, sua historicidade não é tal a ponto de circunscrevê-la em seu tempo. Segundo a autora:



“A obra de arte nasce já especificada, o que significa que é enquanto arte que ela não só emerge da história, mas nela reentra, continuando a fazer história: contribuindo para configurar a fisionomia de sua época e vivendo além dela, através das infinitas leituras, interpretações e execuções a que se oferece ao longo dos tempos.” (ABDO, 2000, p. 21).

Executar uma obra musical como o próprio compositor tocaria, carrega consigo uma concepção de que a autoria de uma obra seria algo fixo e imutável, passível de repetir-se em duas execuções sucessivas, o que demonstra o desconhecimento da mutabilidade e irrepitibilidade como características intrínsecas aos atos humanos. Além disto, tal concepção depende de um conceito de obra de arte que a reconhece como veículo comunicativo de uma intenção pré-estabelecida, portanto, algo “estático” fechado em torno de um significado que só pode ser unívoco. (ABDO, 2000, p.22).

Sobre a utilização de técnicas de execução e instrumentos de época, Abdo amparada por Gadamer e Pareyson afirma que não se trata de um contato direto, tampouco natural com a obra, mas um contato mediado por outros parâmetros de execução que não os atuais.

Segundo a autora:

Mesmo que os propósitos sejam honestos e que assim se busque uma execução mais autêntica, o que de fato se faz é uma simulação, um “faz de conta” que se está no passado e que se pode verdadeiramente interpretar por intermédio de uma visão de mundo e de uma sensibilidade alheias, emprestadas. Repito: é uma opção, mas não a mais apta a colher a verdade da obra. (ABDO, 2000, p. 23).

Neste ponto concordamos parcialmente, pois se trata de uma visão musicológica amparada em bases positivistas, na medida em que tal atitude nem sempre vem acompanhada por uma visão crítica do ponto de vista musicológico. Na medida em que a musicologia se insere hoje como mediadora entre a obra e o intérprete, inferimos que há interpretações que partem de concepções contemporâneas com execuções em instrumentos antigos, e também há

interpretações críticas do ponto de vista histórico-estilístico em instrumentos modernos, partindo de uma visão musicológica aplicada à interpretação.

Creemos que, o que se possa esperar de uma interpretação musical violonística no séc. XXI, é que ela revele a obra de arte musical, no caso a transcrição, em uma de suas possibilidades, que inclui, dentre outros aspectos, também a personalidade do intérprete, mas que esta não assuma papel maior do que coadjuvante na escolha de uma visão musicológica da obra ao invés de se impor a ela assumindo foro de parâmetro interpretativo como se fosse, o executante, o elemento principal de uma interpretação, reduzindo-a a um simples pretexto para a sua expressão.

## CONCLUSÃO

Durante a fase exploratória que precedeu à elaboração desta pesquisa, investigamos o perfil da produção acadêmica brasileira na área das Práticas Interpretativas e identificamos um problema evidenciado pelo perfil destes trabalhos. Trata-se da restrição do espaço de reflexão das Práticas Interpretativas a partir de sua condição de subsidiária de outras áreas de conhecimento como a Filosofia, Estética, Análise e Composição. A leitura da tese de Doutorado de Molina intitulada: “O violão na era do disco” (2006) contribuiu para nossa percepção de que tal restrição tem contribuído para que tal área de conhecimento seja reconhecida como que pertencente a um campo epistemológico menor ou mais pobre, na medida em que carece de diálogo com outras áreas de conhecimento.

Na ocasião em que realizamos o levantamento bibliográfico para desenvolver esta pesquisa, estabelecemos contato com parte do conhecimento produzido pela Musicologia Histórica, especialmente no âmbito da produção de estudos voltados para os sistemas de codificação musical, particularmente as tablaturas para instrumentos de cordas dedilhadas. Na medida em que a atividade do intérprete musical do violão envolve necessariamente a decodificação de textos musicais, despertamos para a necessidade de se produzir um trabalho que propusesse o diálogo entre essas duas áreas de conhecimento.

A partir do momento em que a Musicologia Histórica se ocupa com o estudo dos sistemas de codificação musical, reconhecemos seu potencial enquanto ferramenta de pesquisa para o intérprete do violão, pois, o conhecimento produzido nesta área sobre notação musical pode ser utilizado na elaboração da interpretação musical violonística, intermediando a relação entre o intérprete e o texto musical.

A partir de então surgiu a idéia de se desenvolver uma pesquisa envolvendo transcrições de tablaturas para notação musical convencional contemplando o repertório para instrumentos de cordas dedilhadas.

Iniciamos este trabalho discutindo os sistemas de codificação musical utilizados pelos instrumentos de cordas dedilhadas, tanto os antigos como guitarras, vihuelas e alaúdes quanto do violão atual, nos valendo das discussões relacionadas à filtragem de elementos sonoros no plano da escrita. Utilizamos como ferramenta analítica para contrapor as notações (tablaturas e notação musical convencional), a classificação semiótica icônica, indiciária, simbólica, utilizada por Treitler (1992), Mammi (1998) e Nogueira (2008) para determinar a maneira pela qual ocorre o processo de filtragem de aspectos sonoros no âmbito da escrita. Constatamos que o tipo de relação existente entre os signos da notação musical e os objetos aos quais se referem determina quais elementos são passíveis de codificação. Desta forma, por meio da contraposição entre os códigos notacionais e os elementos significativos pertencentes às notações estudadas, determinamos quais aspectos do evento sonoro seriam selecionados e quais seriam excluídos pela notação, em virtude de procedimentos de transcrição envolvendo as notações em questão.

Dedicamos um capítulo inicial ao apanhado-síntese de algumas fontes primárias fac-similares de tablaturas utilizadas por instrumentos antigos de cordas dedilhadas e realizaremos a contraposição entre os elementos significativos das tablaturas e seus respectivos códigos notacionais ao conjunto de signos utilizados pela notação musical convencional utilizada pela transcrição. Revelamos quais aspectos do evento sonoro registrados em tablatura seriam reincorporados ao conjunto de signos da notação transcrita e quais seriam, negligenciados em decorrência dessa mudança. Discutimos o processo de filtragem de elementos no plano da escrita, partindo da observância desta relação de inclusão e exclusão de elementos sonoros no âmbito da notação e sua influência na interpretação.

Partindo da discussão da notação musical funcionando como um filtro, empreendida pelo primeiro capítulo, constatamos que em virtude de seu caráter basicamente icônico e indiciário, as tablaturas para instrumentos de cordas dedilhadas constituem um

sistema de escrita que descreve os procedimentos a serem realizados no instrumento, necessários à execução de obras musicais. Desta forma, percebemos que elementos como polifonia, contraponto e outros aspectos musicais seriam o resultado sonoro dos procedimentos descritos pelas tablaturas. Portanto tal escrita constitui talvez o mais adequado sistema de representação gráfica da música instrumental dos séc. XVI e XVII.

A partir da percepção da íntima relação da escrita musical em tablatura com a linguagem instrumental, estabelecemos este aspecto do evento sonoro como foco do segundo capítulo. Realizamos a análise comparativa entre transcrições para violão de obras do repertório dos instrumentos de cordas dedilhadas com suas respectivas notações originais, problematizamos acerca do tipo de procedimento de transcrição que pudesse ser considerado como ideal, no sentido de se preservar na transcrição os principais elementos da escrita musical original. Investigamos transcrições dos autores: Sanz, Guerau, Múrcia, Milan, Narváez, Mudarra, Dowland e Bach por meio da análise comparativa entre transcrições desses autores para violão, realizadas por Pinto, Noad, Zayas e Koonce e fac-símiles de tablaturas dessas obras.

Por meio da análise comparativa entre transcrições e tablaturas, constatamos que as edições estudadas partem de fontes primárias pertencentes à outra época diversa da nossa e que, portanto, parece haver se instituído como norma, adaptar à prática atual todas as características notacionais divergentes, desvalorizando o testemunho estilístico que as notações originais carregam. Ocorre que, a partir do momento em que as tablaturas constituem um sistema de notação instrumental, podem auxiliar o intérprete do violão em busca de uma melhor compreensão do evento musical, reconhecendo neste sistema de escrita musical uma importante fonte de informações para a construção da interpretação.

Constatamos que muitos elementos característicos do idioma instrumental das cordas dedilhadas e toda a sua diversidade de detalhes técnicos, fórmulas de rasgueados e

efeitos percussivos são, em grande parte, excluídos pelos procedimentos de transcrição. É válido ressaltar que se levarmos em consideração a filtragem de elementos sonoros no plano da escrita, um procedimento interpretativo bastante interessante que reconhecemos através do estudo comparativo entre diferentes notações, é que certos aspectos do evento sonoro excluídos pelas tablaturas são evidenciados pelas transcrições e que o procedimento musicológico bastante válido ao intérprete moderno é que ele leve em consideração aspectos pertinentes tanto à escrita original quanto à transcrição para a elaboração da interpretação de transcrições de obras musicais antigas.

No terceiro capítulo, dedicado a crítica às interpretações, relacionamos o conteúdo musical evidenciado pela notação e seu aproveitamento pelos instrumentistas em suas respectivas gravações. Percebemos que o aproveitamento do conhecimento produzido por meio da pesquisa musicológica na interpretação violonística de obras musicais antigas é ainda bastante incipiente e que é percebido mais facilmente em atitudes isoladas de um ou outro intérprete comprometido com sua atividade do que constitui tal atitude, uma prática corrente dos intérpretes em geral.

Ao abordar a interpretação pelo filtro da crítica, demonstramos como as interpretações de transcrições de obras antigas ao violão ainda são influenciadas por critérios estabelecidos por intérpretes como Julian Bream e John Williams desde as primeiras iniciativas da era fonográfica e que ainda constituem parâmetros interpretativos para os violonistas atuais de maneira acrítica.

A partir das diferentes concepções interpretativas discutidas pelo terceiro capítulo, nos indagamos a respeito daquilo que deve ser esperado de um intérprete do violão atual. Então nos remetemos novamente a Molina (2006), que discute a relação entre intérpretes do violão que se sucedem na história da constituição do cânone do repertório deste instrumento a partir de uma relação de influência permeada de angústia. Na medida em que o cânone do

repertório do violão conta com a atuação de intérpretes com o brilhantismo técnico de John William, com a personalidade e a criatividade de Juliam Bream, qual será a função dos intérpretes do violão no cenário musical atual?

Na medida em que já foram elaboradas interpretações que se enquadram em tantas correntes, como aquelas discutidas por Abdo (2000) que, ao tratar do dilema entre fidelidade às intenções do compositor e licença interpretativa, declarou que: fato inegável é que uma obra nasce numa data e local precisos e que por este motivo ela seja condicionada tanto por sua época quanto pela personalidade de seu autor. Entretanto, sua historicidade não é tal a ponto de circunscrevê-la em seu tempo. Portanto:

“A obra de arte nasce já especificada, o que significa que é enquanto arte que ela não só emerge da história, mas nela reentra, continuando a fazer história: contribuindo para configurar a fisionomia de sua época e vivendo além dela, através das infinitas leituras, interpretações e execuções a que se oferece ao longo dos tempos.” (ABDO, 2000, p. 21).

Executar uma obra musical como o próprio compositor tocaria, carrega consigo uma concepção de que a autoria de uma obra seria algo fixo e imutável, passível de repetir-se em duas execuções sucessivas, o que demonstra o desconhecimento da mutabilidade e irrepitibilidade como características intrínsecas aos atos humanos. Além disto, tal concepção depende de um conceito de obra de arte que a reconhece como veículo comunicativo de uma intenção pré-estabelecida, portanto, algo “estático” fechado em torno de um significado que só pode ser unívoco. (ABDO, 2000, p.22).

Sobre a utilização de técnicas de execução e instrumentos de época, amparada por Gadamer e Pareyson, a autora afirma que não se trata de um contato direto, tampouco natural com a obra, mas um contato mediado por outros parâmetros de execução que não os atuais. Desta forma, segundo a autora:

Mesmo que os propósitos sejam honestos e que assim se busque uma execução mais autêntica, o que de fato se faz é uma simulação, um “faz de conta” que se está no passado e que se pode verdadeiramente interpretar por intermédio de uma visão de mundo e de uma sensibilidade alheias, emprestadas. Repito: é uma opção, mas não a mais apta a colher a verdade da obra. (ABDO, 2000, p. 23).

Sobre este ponto de vista, concordamos parcialmente, pois se trata de uma visão musicológica amparada em bases positivistas, na medida em que tal atitude nem sempre vem acompanhada por uma postura interpretativa mais crítica. Contudo, inferimos que há interpretações que partem de concepções contemporâneas com execuções em instrumentos antigos, e também há interpretações críticas do ponto de vista histórico-estilístico em instrumentos modernos, partindo de uma postura amparada pela pesquisa musicológica e aliada às correntes de interpretação.

Creemos que o que se possa esperar de uma interpretação musical violonística no séc. XXI, é que ela revele a obra de arte musical, (a transcrição), em uma de suas possibilidades, que inclui, dentre outros aspectos, também a personalidade do intérprete, mas que esta não assuma papel maior do que coadjuvante no contexto de uma visão musicológica da obra, ao invés de se impor a ela assumindo foro de parâmetro interpretativo como se fosse, o executante, o personagem principal no ato da interpretação, reduzindo a obra musical, no nosso caso entenda-se a transcrição a um simples pretexto para a sua expressão.

Contudo, Abdo (2000) declara que o intérprete musical pode falhar em sua atividade na medida em que permite que sua subjetividade ou sua personalidade assumam foros de parâmetro interpretativo. A autora declara que isto implicaria na própria falência deste ato como tal. Portanto:

A personalidade do executante, longe de ser um dado negativo, uma “lente deformante”, é um adequado canal de diálogo, que, quando convenientemente explorado, revela-se extremamente positivo e profícuo. Naturalmente, o intérprete pode falhar e deixar que suas reações e pontos de vista assumam foros de parâmetro interpretativo, sobrepondo-se à obra. Mas, nesse caso, a bem se ver, nem mesmo se trata de “interpretação”, pois o que ocorre é a própria falência desse ato como tal. A menos que se trate de outro tipo de atividade, intencionalmente



“superinterpretativa”, como a “releitura”, o “arranjo”, por exemplo, cujo estatuto é diverso da interpretação. (ABDO, 2000, p. 20).

Concordamos com Abdo no momento em que ela afirma que a personalidade do intérprete constitui um adequado canal de diálogo com a obra quando devidamente explorado. Entretanto, discordamos no momento em tal autora declara que o intérprete pode falhar ao permitir que suas reações emocionais e pontos de vista particulares assumam foros de parâmetro interpretativo. Pois, a partir do momento em que estabelecemos o diálogo das Práticas interpretativas com a Musicologia Histórica, possibilitamos a substituição de tais parâmetros na construção da interpretação por uma postura que seja respaldada pela investigação científica e que portanto nos proporcione novos parâmetros interpretativos.

Finalmente inferimos que talvez possamos, nós intérpretes, aventurarmos por novos caminhos, que possamos resgatar nossa função em um sociedade que, emergencialmente carece daquilo que temos a oferecer. Para que isto aconteça, provavelmente será necessária uma atitude que nos remova de nossa “zona de conforto”, (entenda-se conformidade), em termos da realização de nossas atividades. Que não aceitemos tão passivamente que, o máximo que possamos fazer seja copiarmos uns aos outros, numa infundável reprodução de modelos interpretativos idealizados e cristalizados num passado, seja ele remoto ou recente, mas que já tenha feito história. Portanto, se quisemos continuar a fazer história, abrindo mão de interpretações já especificadas e condicionadas ao longo dos anos e para que possamos continuar a fazer história, a história das diferentes concepções interpretativas, precisaremos contribuir não somente com a reprodução de um conhecimento já existente e disponível, mas também transformando nossa realidade por meio da proposição do diálogo entre as diferentes áreas de conhecimento a favor da elaboração da interpretação, produzida por novas formas de conhecimento.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

### 1. Livros

CANO, R. L. *Música Retórica y en el Barroco* (Colección Bitácora de Retórica 6), Instituto de Investigaciones Filológicas - UNAM, Universidade Nacional Autônoma do México, 2000.

CARLEVARO, Abel. *Serie Didactica de la Guitarra*. Buenos Aires: Barry Editorial, 1966.

\_\_\_\_\_, *Escuela de la guitarra: exposicion de la teoria instrumental*. Buenos Aires: Barry, 1979.

CROSBY, Alfred W. *A Mensuração da realidade: a quantificação da sociedade ocidental 1250-1600*. São Paulo: Editora UNESP, 1999.

DART, Thurston. *Interpretação da Música*. São Paulo: Editora Martins Fontes, 2002.

DONINGTON, Robert. *The Interpretation of Early Baroque Era*. London: Faber and Faber, 1963.

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

ECO, Umberto. *Interpretação e Superinterpretação*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

\_\_\_\_\_. *Os Limites da Interpretação*. Tradução: Perola de Carvalho. São Paulo: Perspectiva, 1995.

HARNONCOURT, Nikolaus. *O Discurso dos sons*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar editor, 1998.

HENRIQUE, Luís L. *Instrumentos Musicais*. Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, 2004.

KERMANN, J. *Musicologia*. São Paulo: Martins Fontes, 1987.

LANG, Paul Henry. *Musicology and Performance*. New Haven: Yale Press, 1997.

MAGNANI, Sergio. *Expressão e Comunicação na Linguagem da Música*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1996.

OLIVEIRA, E. V. *Instrumentos musicais populares portugueses*. Centros de Estudos de Etnologia Peninsular e Centro de Estudos de Antropologia Cultural, Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1966.

PAREYSON, Luigi. *Os Problemas da estética*. Tradução de Maria Helena Nery Garcez. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

PEIRCE, Charles Sanders. *Semiótica*. São Paulo: Perspectiva, 2000.

POHLMANN, E. *Laute, Theorbe, Chitarrone*. Bremen: Ed. Verlag und Vertrieb, Eres Edition, 1982.

PUJOL, Emilio. *Escuela Razonada de la Guitarra*. Vol. I II, III e IV, Buenos Aires: Ricordi Americana, 1934.

\_\_\_\_\_. *El Dilema Del sonido en la guitarra*. Buenos Aires: Ricordi Americana, 1960.

SANTAELLA, Lúcia. *O que é semiótica?* São Paulo: Brasiliense, 2001.

SEGOVIA, Andrés. *An autobiography for the years 1893-1920*. New-York: the Mac millan publishing, 1976.

TINHORÃO, José Ramos. *Pequena história da música popular brasileira: da modinha À lambada*. São Paulo: Art editora Ltda. 1991.

\_\_\_\_\_. *Música Popular: um tema em debate*. São Paulo: editora 34 Ltda. 1997, 3 ed.

TYLER, James. *The early guitar: a history and handbook*, Londres: Oxford University Press – 1980 (176 p.) (Coleção: EARLY MUSIC Series, vol. 4).

ZAMPRONHA, Edson. *Notação, Representação e Composição: Um novo Paradigma da escritura musical*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 2001.

## 2. Trabalhos acadêmicos

### 2.1. Artigos

ABDO, Sandra Neves. *Execução/Interpretação musical, uma abordagem filosófica*. Per Musi. Belo Horizonte, vol.1, 2000. p. 16-24.

BARBEITAS, Flávio. *Reflexão sobre a prática da transcrição: As suas relações com a interpretação na música e na poesia*. Per Musi, vol. 01, Belo Horizonte, 2000, p 89-97.

BENT, Margaret. *Editing Early Music: The Dilemma of Translation*. in: Early Music, Vol. 22, n. 3, 1994, p. 373-392, publicado por Oxford University Press Stable Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/3128085>> Acesso em 05 mar 2010

BROWN, H. M. *Review: Introductory Guitar Transcriptions Author(s): Howard Mayer Brown Reviewed work(s): Lautenmusik aus der Renaissance (Lute Music of the Renaissance) by Adalbert Quadt*, in: Early Music, Vol. 2, No. 1 (Jan., 1974), pp. 37-39, publicado por: Oxford University, disponível em <<http://www.jstor.org/stable/3125884>> acesso em 16 mar 2010.

CASTAGNA, P. A. *A Musicologia Enquanto Método Científico*. In: Revista do Conservatório de Música da UFPel. n. 1. Pelotas: UFPel, 2008a, p. 7-31

\_\_\_\_\_. *Avanços e Perspectivas na Musicologia Histórica Brasileira*. In: Revista do Conservatório de Música da UFPel. n. 1. Pelotas: UFPel, 2008b, p. 32-57.

\_\_\_\_\_. *Os Modos e a Gênese Musical em Luís Milan*. Revista eletrônica de Musicologia, UFPR. Vol. 1, setembro de 1996.

DAHL, Per. *The rise and fall literacy in classical music: on essay on musical notation*. Artis Fontes Musicae, n.56 / 1 (p.66- 76). 2008.

GILL, Donald e CRISWICK, Mary. *The Early Music*. In: The Musical Times: Vol. 123, n. 1668, 1982, p. 90-91. Disponível em <http://www.jstor.org/stable/962309>. Acesso em 16 mar. 2010.

LIMA, S. A. *Produção de conhecimento científico na Pesquisa em artes*. Revista Em Pauta, v. 12, n. 18/19, p. 51-64/abril/Nov. 2001.

NEGREIROS, Vasco. *Representação gráfica como manifestação de estilo*. Revista Performance online, da Universidade de Aveiro, 2006 p. 01-20.

MAMMI, Lorenzo. *Notação Gregoriana Gênese e Significado*. Revista Música, São Paulo, v. 9 e 10, pp. 21-50, 1998-99.

MUGGLESTONE, L. *Guido Adler's "The Scope, Method, and Aim of Musicology (1885): An English Translation with an Historico-Analytical Commentary*. In: Yearbook for Traditional Music, vol. 13. Australia: ICTM, 1981, p. 1-21. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/768355>>. Acesso em 19 fev. 2009.

NETTL, Bruno. *The Institutionalization of Musicology*. In: Cook, Nicolas and EVERIST, Mark (eds.). *Rethinking music*. Oxford: Oxford University Press, 2001. p. 287-310.

SEEGER, Charles. *Inter-American Relations in the Field of Music: some basic considerations*. In: Music Educators Journal. march-april, 1941, p. 41-44.

\_\_\_\_\_. *Music and Culture*. In: Proceedings of the Music Teachers National Association, 1940, p. 112-122.

SILVEIRA, Fernando José e WINTER, Leonardo Loureiro. *Interpretação e Execução: reflexões sobre a prática musical*. Revista Per Musi, Belo Horizonte, número 13, 2006, p. 63-71.

TREITLER, Léo. *History and Archetypes*. In: Perspectives of New Music. v. 35. n. 1. p. 115-127. Winter, 1997. Disponível em: <<http://www.jstor.org/pss/833681>>. Acesso em: 03 jan. 2009.

\_\_\_\_\_. *On Historical Criticism*. In: The Musical Quarterly. v. 53. n. 2. Apr. New York, Oxford: Oxford University Press, 1967, p. 188-205. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/741200>>. Acesso em 19 jan. 2009.

VERCHALLY, A. *Airs de Cour pour voix et luth (1603-1643)*, Paris: Société Française de Musicologie, 1961.

VERSOLATO, J.; KERR, D. M. *A teoria e a análise musical sob o influxo da retórica no período Barroco*. Per Musi, Belo Horizonte, n.17, 2008, p. 64-68

VOLPE, Maria Alice. *Por uma nova musicologia*. Música em Contexto, revista do programa de pós-graduação em música da Universidade de Brasília, ano 1, vol. 1, p. 107-122, julho 2007.

ZANON, Fábio. Textos do programa: a arte do violão - Difusão Rádio Cultura FM de São Paulo (103,3) MHz. Programas apresentados no ano de 2004, disponibilizados no site Fórum “Violão Erudito” dezembro de 2004. WWW. Forumnow.br/vip/fórums.asp?forum=26122.

## 2.2. Teses e dissertações

AFFONSO, Guilherme de Camargo Barros. *A Guitarra do séc. XIX em seus aspectos técnicos e estilísticos-históricos a partir da tradução comentada e análise do “Método para Guitarra” de Fernando Sor*. Dissertação de Mestrado, apresentada ao programa de pós-graduação em música da Escola de Comunicação e Artes, ECA-USP, S.P. 2005.

BORGES, Rafael Garcia. *O uso da scordatura para a execução no violão de obras compostas para alaúde barroco: transcrição e exemplos extraídos da obra de Silvius Leopold Weiss*. Tese de doutorado apresentada ao programa de pós-graduação em música da UFRGS, R.S. 2007.

BOTA, João Victor. *A Transcrição Musical como processo criativo*. Dissertação de mestrado apresentada ao programa de pós-graduação em música do Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas 2008.

FIorentino, Giuseppe. *Música Española del Renacimiento entre Tradiciona oral y transmission escrita: El esquema de Folia em Processos de Composición e improvisación*. Tese de doutorado apresentada à faculdade de Filosofia e Letras do departamento de História da Arte e Música da Universidade de Granada, 2009.

FREITAS, Thiago Colombo. *Ciaccona em ré BWV 1004 de J. S. Bach: um estudo das articulações e uma transcrição para violão*. Dissertação de mestrado apresentada ao programa de pós-graduação em música da UFRGS, Porto Alegre, 2005.

GLOEDEN, Edelson. *O Ressurgimento do Violão no Século XX: Miguel Llobet, Emílio Pujol e Andrés Segovia*. Dissertação de Mestrado apresentada ao Departamento de Música da Escola de Comunicação e Artes, USP. São Paulo: 1996.

GOMES, Rosimary Parra. *Cancioneiros Portugueses do séc. XVII: discussão e metodologia da transcrição de música polifônica vocal para instrumentos de cordas dedilhadas*. Dissertação de Mestrado apresentada ao programa de pós-graduação em música do Instituto de Artes da Unesp, São Paulo, 2003.

JÚNIOR, Sidney Molina. *O Violão na Era do Disco: interpretação e desleitura na arte de Juliam Bream*. Tese de doutorado apresentada ao programa de pós-graduação em comunicação e semiótica da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, S.P. 2006.

NOGUEIRA, Gisela Gomes Pupo. *A viola com alma: uma construção simbólica*. Tese de Doutorado apresentada ao Departamento de Ciências da comunicação da ECA- USP. São Paulo, 2008.

SILVA, Alessandro Pereira. *Interpretação Musical: Tendências e Perspectivas do Fenômeno Criativo*. Dissertação de Mestrado apresentada ao programa de pós-graduação em música do Instituto de Artes da UNESP, São Paulo, 2005.

SILVA, Luciano César de Moraes. *Sérgio Abreu: Sua Herança Histórica, Poética e Contribuição Musical Através de suas Transcrições para Violão*. Dissertação de Mestrado apresentada ao departamento de música da ECA-USP. São Paulo, 2007.

SILVA, Marcos Maia. *Técnica híbrida aplicada ao violão*. Dissertação de Mestrado apresentada ao Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas, 2007.

### **3. Tablaturas e partituras**

#### **3.1. Fontes primárias**

CORBETTA, F. *La Guitarre Royale*. Paris: Edição fac-símile. Genève: Minkoff reprint, 1987.

DAZA, Esteban. *Libro de Musica em cifras para vihuela, intitulado El Parnaso*. Valladolid: 1576. edição fac-símile. Genève: Minkoff Reprint, 1978.

FUENLLANA, Miguel de. *Libro de musica para vihuela, intitulado Orphenica Lyra*. Sevilla: 1554. Edição fac-símile. Genève: Minkoff Reprint, 1981.

GUERAU, Francesco. *Poema Harmônico*, 1694. edição fac-símile. London: tecla Editions, 1976.

MILAN, Luis de. *Libro de musica de Vihuela de Mano, intitulado El Maestro*. Valencia: 1536. Edição fac-símile. Genève: Minkoff Reprint, 1975.

MUDARRA, Alonso. *Tres libros de musica em cifra para vihuela*, Sevilla 1546, edição fac-símile. Mônaco: Editions Chanterelle, 1980.

NARVÁEZ, Luys de. *Los seys libros de Delphin*. Valladolid: 1538.

SANZ, Gaspar. *Instruccion de musica sobre la guitarra española*. Reprodução fac-símile das edições de 1674 3 1697. Zaragoza: institucion “Fernando El Católico”, 1979..

### **3.2. Fontes secundárias (transcrições)**

CHERICI, Paolo. *Opere Complete per Liuto. Versione Originale. Transcrizione con intavolatura a confronto e revisione*. Milano: Edizioni Suvini Zerboni. 1980.

NOAD, Frederick. *The Renaissance Guitar*. London/New York/Sydney/Cologne: amSCO publications 2002.

PINTO, Henrique, *Curso Progressivo de violão* - São Paulo: Ricordi, 1982.

RUSSELL, H. Craig. "*Santiago de Murcia's Codice Saldivar No. 4*": *A Treasury of Secular Guitar Music from Barroco do México*. Vol. 2: Fac-símile e transcrição (Music in American Life) 1995.

ZAYAS, Rodrigo de. *Gêneros Musicales Sanz*. Sevilha: coleção Opera Omnia, 1985.