

UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA

“Júlio de Mesquita Filho”

Instituto de Artes – Campus de São Paulo

Dagma Cibebe Eid

ALFABETO MUSICAL, TABLATURAS MISTAS E A
TÉCNICA DO *RASGUEADO*: apropriações do toque flamenco
na reconstrução da música para guitarra barroca

São Paulo

2024

DAGMA CIBELE EID

ALFABETO MUSICAL, TABLATURAS MISTAS E A
TÉCNICA DO *RASGUEADO*: apropriações do toque flamenco
na reconstrução da música para guitarra barroca

Tese apresentada ao programa de Pós-graduação em Música do Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista, como requisito parcial para obtenção do título de Doutora em Música.

Área de concentração: Música - Processos, práticas e teorizações em diálogos.

Linha de pesquisa: Criação musical - composição e performance

Orientadora profa. Dra.: Gisela Gomes Pupo Nogueira

São Paulo

2024

Ficha catalográfica desenvolvida pelo Serviço de Biblioteca e Documentação do Instituto de Artes da Unesp. Dados fornecidos pelo autor.

E34a Eid, Dagma Cibebe, 1975-

Alfabeto musical, tablaturas mistas e a técnica do rasgueado: apropriações do toque flamenco na reconstrução da música para guitarra barroca / Dagma Cibebe Eid. -- São Paulo, 2024.
306 f.: il.

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Gisela Gomes Pupo Nogueira.
Tese (Doutorado em Música) – Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Instituto de Artes.

1. Música - Execução. 2. Violão. 3. Instrumentos de corda. 4. Música flamenca. I. Nogueira, Gisela Gomes Pupo. II. Universidade Estadual Paulista, Instituto de Artes. III. Título.

CDD 787.87

Bibliotecária responsável: Laura M. de Andrade - CRB/8 8666

DAGMA CIBELE EID

ALFABETO MUSICAL, TABLATURAS MISTAS E A
TÉCNICA DO *RASGUEADO*: apropriações do toque flamenco
na reconstrução da música para guitarra barroca

Tese apresentada ao programa de Pós-graduação em Música do
Instituto de Artes da Unesp, como requisito parcial para
obtenção do título de Doutora em Música.

Tese aprovada em: 20/03/2024

Banca examinadora

Profa. Dra. Gisela Gomes Pupo Nogueira

UNESP - Orientadora

Prof. Dr. Ibaney Chasin

UFPB

Profa. Dra. Monica Isabel Lucas

USP

La guitarra és como una dama,
en quien no cabe melindre
de mírame, y no me toques (...)
Ni és perfecta, ni imperfecta, sino como tu la hizieres,
pues la falta, é perfeccion está en quin la tañe,
y no en ella.

Gaspar Sanz (1697)

RESUMO

A pesquisa trata dos aspectos técnicos e musicais do repertório de música popular destinada à guitarra barroca, cuja totalidade ainda não foi explorada pela área acadêmica. Investigaremos como a recente historiografia da música flamenca poderá auxiliar na interpretação do *rasgueado*, uma vez que os livros originais não detalham a performance desta prática que está diretamente relacionada com a improvisação. Faz uma revisão bibliográfica destacando as técnicas de execução de mão direita principalmente na realização de variações rítmicas, o papel da notação musical e comenta a separação do pensamento da escola erudita e popular que resultou em dicotomias na construção da performance musical. A proposta é discutir a aproximação de práticas de tradição oral, sistematizar e conciliar as informações encontradas nas fontes primárias com as fontes secundárias, usando o acervo do século XVII e suas imprecisões notacionais como ferramenta na elaboração de uma formação musical mais abrangente, que contemple a criatividade conjugada com a leitura das tablaturas mistas e do sistema alfabeto, se apropriando de práticas preservadas pelo toque flamenco.

Palavras-chave: guitarra barroca; alfabeto musical; tablaturas mistas; *rasgueado*; guitarra flamenca.

RESUMEN

La investigación se ocupa de los aspectos técnicos y musicales del repertorio de música popular para la guitarra barroca, cuya totalidad aún no ha sido explorado por el campo académico. Investigaremos como la reciente historiografía de la música flamenca puede ayudar en la interpretación del rasgueo, ya que los libros originales sobre guitarra barroca no detallan el uso de esta práctica, que está directamente relacionada con la improvisación. Hace una revisión bibliográfica que destaca las técnicas de ejecución de la mano derecha, principalmente en la realización de variaciones rítmicas, el papel de la notación musical y los comentarios sobre la separación del pensamiento entre las escuelas clásicas y populares que resultó en dicotomías en la construcción de la interpretación musical. La propuesta es discutir la aproximación de las prácticas de tradición oral, sistematizar y reconciliar la información que se encuentra en fuentes primarias con fuentes secundarias, utilizando la colección del siglo XVII y sus imprecisiones notacionales como una herramienta en la elaboración de una capacitación musical más completa. Esta capacitación contemplaría la creatividad combinada con la lectura de las tablaturas mixtas y el alfabeto musical, apropiándose de prácticas preservadas por el toque flamenco.

Palabras-clave: guitarra barroca; alfabeto musical; tablaturas mixtas; rasgueado; guitarra flamenca.

LISTA DE FIGURAS

Figura 3.1 – A vihuela	63
Figura 3.2 – <i>Diferencias sobre Guardame las vacas</i>	65
Figura 3.3 – Guitarra renascentista ou guitarra de 4 ordens	67
Figura 3.4 – Obra para vihuela de 5 ordens	68
Figura 3.5 – Retrato do Monsieur Aublet	70
Figura 3.6 – Afinações da guitarra barroca.....	72
Figura 3.7 – Campanela	73
Figura 3.8 – <i>Portrait de l'artiste en guitariste</i>	74
Figura 3.9 – Tablatura italiana ou cifrada de <i>Las Vacas</i>	78
Figura 3.10 – Tablatura francesa	78
Figura 3.11 – Alfabeto de Palumbi	80
Figura 3.12 – Manuscrito de Bezón	81
Figura 3.13 – <i>Villano</i> de Bezón	82
Figura 3.14 – Transcrição do <i>villano</i> de Bezón	82
Figura 3.15 – Sistema catalão	84
Figura 3.16 – <i>Las Vacas</i> nas 12 tonalidades	85
Figura 3.17 – Sistema castelhano	86
Figura 3.18 – Sistema italiano	87
Figura 3.19 – Exemplo de tablatura mista	89
Figura 3.20 – Duas técnicas de execução	91
Figura 3.21 – <i>A musical concert</i>	94
Figura 3.22 – <i>The music lesson</i>	95
Figura 3.23 – Alfabeto musical italiano	95

Figura 3.24 – <i>Scaramouche</i>	102
Figura 3.25 – <i>Portrait of Carlo Cantú in Paris</i>	103
Figura 3.26 – Barbearia do século XIX	106
Figura 3.27 – Arte para aprender	110
Figura 3.28 – Guitarra estampada em <i>Explicación de la guitarra</i>	117
Figura 4.1 – Notação do <i>rasgueado</i>	136
Figura 4.2 – Exemplos de notação rítmica	137
Figura 4.3 – <i>Passacagli</i>	137
Figura 4.4 – <i>Gagliarda</i>	139
Figura 4.5 – <i>Passacaglio del primer modo sobre la letra A</i>	140
Figura 4.6 - <i>Passacaglio del segundo modo sobre la letra A</i>	141
Figura 4.7 – <i>Passacaglio del tercer modo sobre la letra A</i>	141
Figura 4.8 - <i>Passacaglio del cuarto modo sobre la letra A</i>	141
Figura 4.9 – Transcrição da <i>Aria detta del Gran Duca</i>	142
Figura 4.10 – <i>Passacalles</i> para começar a cantar	143
Figura 4.11 – Interpretação da notação rítmica de Briçenho	145
Figura 4.12 – Interpretação da nota pontuada	145
Figura 4.13 – <i>Villano</i> de Briçenho	146
Figura 4.14 – Interpretação do <i>trillo</i> de Abatessa	147
Figura 4.15 – <i>Tenor di Napoli</i>	148
Figura 4.16 – Transcrição da execução do <i>trillo</i>	149
Figura 4.17 – Modo de fazer <i>repicco</i>	150
Figura 4.18 – Transcrição da explicação do <i>trillo</i> de Marchetti.....	150
Figura 4.19 – Página de rosto do <i>Nuova Scelta di Sonate</i>	151

Figura 4.20 – Notação do ritmo e do <i>rasgueado</i>	152
Figura 4.21 – Realização do <i>repicco</i>	153
Figura 4.22 – Realização do <i>repicco</i>	153
Figura 4.23 – Acordes com x	159
Figura 4.24 – Notação para evitar a 5ª. corda	160
Figura 4.25 – Acordes com cordas soltas não indicadas	161
Figura 4.26 – Ambiguidade da notação em progressões harmônicas	161
Figura 4.27 – Orientações de Foscarini para fazer <i>rasgueado</i>	163
Figura 4.28 – Realização do <i>trillo</i>	163
Figura 4.29 – Realização do <i>trillo</i>	164
Figura 4.30 – Duas possíveis interpretações do <i>trillo</i>	164
Figura 4.31 – Primeira fórmula de <i>repicco</i>	165
Figura 4.32 – Segunda fórmula de <i>repicco</i>	165
Figura 4.33 – Terceira fórmula de <i>repicco</i>	166
Figura 4.34 – <i>Repicco</i> da <i>Caprice de Chacone</i>	167
Figura 4.35 – Transcrição do <i>repicco</i> da <i>Caprice de Chacone</i>	168
Figura 4.36 - Transcrição do <i>repicco</i> da <i>Caprice de Chacone</i>	168
Figura 4.37 - Transcrição do <i>repicco</i> da <i>Caprice de Chacone</i>	168
Figura 4.38 - Transcrição do <i>repicco</i> da <i>Caprice de Chacone</i>	169
Figura 4.39 – <i>Repicco</i> da <i>Autre Ciaconna</i>	169
Figura 4.40 – Transcrição do <i>repicco</i> da <i>Autre Ciaconna</i>	170
Figura 4.41 – Transcrição do <i>repicco</i> da <i>Autre Ciaconna</i>	170
Figura 4.42 – <i>Altra parte in repicco</i>	171
Figura 4.43 – Realização do <i>repicco</i> na <i>Chiaconna sopra l'A</i>	172

Figura 4.44 - Formas de uso do <i>repicco</i>	172
Figura 4.45 - Alfabeto musical de Gaspar Sanz	173
Figura 4.46 - Alfabeto musical de Gaspar Sanz	174
Figura 4.47 – Labirinto e demonstração da <i>Passacalles</i>	175
Figura 4.48 - Relação entre a métrica e o padrão do <i>rasgueado</i> em Ribayas	179
Figura 4.49 - Sinal para ornamentos na mão direita no <i>Libro de Diferentes Cifras</i> .	180
Figura 4.50 – Seção de <i>rasgueado</i> melódico	182
Figura 4.51 - Justaposição de texturas	182
Figura 4.52 - Primeira menção de golpe no repertório de guitarra	183
Figura 4.53 - <i>Passacalles</i> nas 12 tonalidades	184
Figura 4.54 – Tabela de acordes e <i>rasgueado</i> para <i>Folías</i>	185
Figura 4.55 - <i>La jota</i> e Fandango	185
Figura 4.56 - Símbolos de <i>rasgueado</i>	186
Figura 4.57 - Transcrição da <i>Jota</i>	187
Figura 4.58 - Fórmula de <i>rasgueado</i> do Fandango	187
Figura 4.59 - <i>Folías e Seguidillas</i> em estilo ponteadado	188
Figura 4.60 - Transcrição da <i>Seguidillas</i>	188
Figura 4.61- Indicação dos golpes breves e largos	190
Figura 4.62 - <i>Rasgueado</i> das <i>Seguidillas del Gorjeo</i>	191
Figura 4.63 - <i>Passacallo sopra l'A</i>	195
Figura 4.64 - Esquema rítmico, melódico e harmônico da <i>zarabanda</i> espanhola	197
Figura 4.65 - <i>Zarabanda</i> de Sanz	197
Figura 4.66 - Esquema harmônico de duas <i>jácaras</i>	199
Figura 4.67 - Acentuação rítmica da <i>jácaras</i>	199

Figura 4.68 - <i>Folías</i> de Gaspar Sanz	201
Figura 4.69 - Fórmulas de <i>rasgueado</i> da <i>Folías</i>	201
Figura 4.70 - Exemplo de recomposição da <i>Passacalles no. 3</i> de Sanz	208
Figura 4.71 - Exemplo de recomposição modular de uma <i>jácaras</i> de Sanz	208
Figura 4.72 - Recomposição de frases por divisão em 2 partes	209
Figura 4.73 - Recomposição usando a técnica do <i>rasgueado</i> no lugar de passagens melódicas	210
Figura 4.74 - <i>Zarabanda</i> de Briçêño	211
Figura 4.75 - Modelo de reconstrução de um texto sem melodia	211
Figura 4.76 - <i>Zarabanda</i> em estilo <i>rasgueado</i>	212
Figura 4.77 - <i>Ándalo zarabanda</i> com melodia reconstruída	212
Figura 4.78 - <i>La dança de la hacha</i> de Briçêño com melodia de Sanz	213
Figura 4.79 - <i>Scaramanze</i>	214
Figura 4.80 - Comparação da <i>Scaramanze</i> com a <i>Jácaras</i>	214
Figura 4.81 - Exemplos de acompanhamento da <i>Españoletas</i>	215
Figura 4.82 - Variações sobre uma <i>Tenor di Napoli</i>	216
Figura 4.83 - Exemplos de dedilhados para <i>rasgueado</i>	219
Figura 4.84 - Região para posicionar a mão direita na técnica do <i>rasgueado</i>	224
Figura 4.85 - Movimento de pronação	225
Figura 4.86 - Movimento de supinação	225
Figura 4.87 - <i>Rasgueado</i> base	226
Figura 4.88 - <i>Tresillo</i>	226
Figura 4.89 - Exercícios para praticar <i>rasgueado</i> base em métricas irregulares	227
Figura 4.90 - Trêmulo	227
Figura 4.91 - <i>Rasgueado trio</i> iniciando com dedo indicador	227

Figura 4.92 - <i>Rasgueado</i> trio iniciando com polegar	228
Figura 4.93 - <i>Rasgueado</i> trio em hemíola	228
Figura 4.94 - <i>Rasgueado</i> trio em hemíola para ser praticado na <i>jácaras</i>	229
Figura 4.95 - <i>Rasgueado Cuatrillo</i>	230
Figura 4.96 - <i>Rasgueado</i> trêmulo com 2 dedos	230
Figura 4.97 - <i>Rasgueado cinquillo</i>	231
Figura 5.1 - Cadência andaluza em Mi e Lá	240
Figura 5.2 - <i>Paseába el rey moro</i> de Narváez	245
Figura 5.3 - Uso de efeitos percussivos no repertório de vihuela	245
Figura 5.4 - Transcrição da <i>Passacalle</i> de Sanz	248
Figura 5.5 - Transcrição do alfabeto da <i>Jácaras D</i> (lá menor)	250
Figura 5.6 - <i>Jácaras</i> em estilo ponteadado	251
Figura 5.7 - <i>Jácaras</i> de Sanz em notação convencional	251
Figura 5.8 - Acentuação rítmica da <i>soleá</i> e da <i>jácaras</i>	252
Figura 5.9 - Cadência final da <i>jácaras</i> de Antonio de Santa Cruz	252
Figura 5.10 - <i>Folías</i> de Gaspar Sanz	253
Figura 5.11 - Cadência andaluza no Fandango Indiano	254
Figura 5.12 - Cadência andaluza no fandango de Santiago de Murcia	255
Figura 5.13 - Ritmo do Fandango	255
Figura 5.14 - Ritmo do fandango ternário	256
Figura 5.15 - Ritmo do Fandango em 6x8	256
Figura 5.16 - Ritmo amalgamado do fandango	256
Figura 5.17 - <i>Rasgueado</i> para o Fandango de Minguet y Irol	257
Figura 5.18 - Transcrição da <i>Jota</i> de Santiago de Murcia	257

Figura 5.19 - Padrão rítmico da <i>Jota</i>	258
Figura 5.20 - <i>Rasgueado</i> da <i>Jota</i> de Minguet y Irol	258
Figura 5.21 - <i>Jota de arriba</i> (Mi maior)	260
Figura 5.22 - <i>Jota de Abajo</i> (Ré maior)	260
Figura 5.23 - <i>Rasgueado</i> Simples	260
Figura 5.24 - <i>Rasgueado</i> duplo	261
Figura 5.25 - Notação do <i>rasgueado</i> no método de Luis Maravilha	263
Figura 5.26 - Símbolos para <i>rasgueado</i>	264
Figura 5.27 - Adaptação do <i>rasgueado trillo</i> por Moraíto	266
Figura 5.28 - Modelo de <i>rasgueado</i> de 12 tempos da <i>soleá</i>	267
Figura 5.29 - Modelo de <i>rasgueado</i> para <i>bulerias</i>	268
Figura 5.30 - Forma da <i>seguiriyas</i> em duas versões de acentuação	268
Figura 5.31 - <i>Jota</i> tipo <i>peteneras</i>	269
Figura 5.32 - Ritmo do fandango	270
Figura 5.33 - Ritmo da <i>seguidilla</i>	270
Figura 5.34 - Ritmo do fandango <i>abandolao</i>	271
Figura 5.35 - <i>Rasgueado abandolao</i>	271
Figura 5.36 - <i>Rasgueado abandolao</i> aplicado na <i>Folías</i>	272

LISTA DE QUADROS

Quadro 3.1 - Alfabeto catalão e sua correspondência com a cifra americana	84
Quadro 3.2 - Danças barrocas nas obras teatrais do século XVIII	105
Quadro 4.1 – Acervo em estilo <i>rasgueado</i>	130
Quadro 4.2 - Acervo em estilo misto	154
Quadro 4.3 – Acordes da tabela de Sanz	174
Quadro 4.4 – Acordes da tabela de Sanz	174
Quadro 4.5 – Labirinto de Sanz em cifra americana	176

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	19
1.1	Trajetória pessoal e problema de pesquisa	22
1.2	Estado da questão	24
1.3	Metodologia	27
1.4	Objetivos	27
1.5	Justificativa	28
1.6	Referencial teórico	29
1.7	Resultado esperado	31
1.8	Conteúdo da tese	32
2	CONSIDERAÇÕES SOBRE AS DICOTOMIAS NAS TRADIÇÕES DA MÚSICA OCIDENTAL QUE AFETAM A PERFORMANCE	35
2.1	Formação normativa e a tradição escrita	42
2.2	Formação que contempla a tradição não escrita	47
2.3	Formação mais abrangente e a tradição mista	51
2.4	Sistematizar para aprender a improvisar	54
2.5	Escolha do instrumento na performance da música barroca para guitarra ...	56
3	CONTEXTO HISTÓRICO ENVOLVENDO OS INSTRUMENTOS DE CORDAS DEDILHADAS, OS GUITARRISTAS, A NOTAÇÃO MUSICAL, SEUS IDIOMATISMOS E SUAS TÉCNICAS DE EXECUÇÃO	59
3.1	Breve descrição dos instrumentos que antecederam a guitarra barroca	62
3.1.1	A vihuela	62
3.1.2	A guitarra renascentista	66
3.2	A guitarra barroca	68

3.2.1	Aspectos idiomáticos	71
3.3	Notação musical dos séculos XVI e XVII	75
3.3.1	Tablatura	77
3.3.2	Alfabeto Musical	79
3.3.3	Tablaturas mistas	88
3.4	Técnicas de execução	90
3.4.1	Estilo ponteadado	92
3.4.2	Estilo <i>rasgueado</i>	93
3.4.3	Estilo misto	98
3.5	Os guitarristas amadores na Espanha e na Itália dos séculos XVII-XVIII ...	100
3.5.1	Os atores e dançarinos	101
3.5.2	Os barbeiros	106
3.6	A guitarra de 6 ordens e a divisão das escolas	109
3.7	A guitarra pré-flamenca	115
3.8	Considerações sobre a escolha do instrumento	120
4	O ACERVO TÉCNICO-MUSICAL DE GUITARRA BARROCA EM ESTILO <i>RASGUEADO</i> E MISTO: SEUS PROBLEMAS, AS DIRETRIZES SOBRE A EXECUÇÃO MUSICAL, A ESTANDARDIZAÇÃO DO REPERTÓRIO, A TÉCNICA DE VARIAÇÕES E AS FORMAS DE USO	123
4.1	Problemas	126
4.2	Acervo técnico-musical do século XVII e as diretrizes sobre o <i>rasgueado</i> .	128
4.2.1	Joan Carles Amat	135
4.2.2	Girolamo Montesardo	136
4.2.3	Giovanni Ambrosio Colonna	139
4.2.4	Benedetto Sanseverino	140

4.2.5	Luis de Briçenho	143
4.2.6	Giovani Battista Abatessa	147
4.2.7	Pietro Millions	147
4.2.8	Tomaso Marchetti	149
4.2.9	Foriano Pico	151
4.2.10	Girolamo Paolo Foscarni	162
4.2.11	Francesco Corbetta	166
4.2.12	Gaspar Sanz	173
4.2.13	Lucas Ruiz de Ribayas	178
4.2.14	Libro de Diferentes Cifras	180
4.2.15	Santiago de Murcia	181
4.2.16	Pablo Minguet y Yrol	183
4.2.17	Vargas y Guzmán	189
4.3	Estandarização do repertório	192
4.3.1	Passacalle	194
4.3.2	Sarabanda espanhola	196
4.3.3	Chacona	198
4.3.4	Jácaras	198
4.3.5	Folías	200
4.3.6	Canarios	202
4.4	Técnica de variações	203
4.5	As formas de uso do <i>rasgueado</i> barroco pelos guitarristas contemporâneos	218

5	AS FORMAS DE USO DO TOQUE FLAMENCO NA RECONSTRUÇÃO DA MÚSICA PARA GUITARRA BARROCA: AS PARTICULARIDADES DO ESTILO, SEUS ANTECEDENTES, A SELEÇÃO DE DANÇAS BARROCAS PARA DISCUTIR OS ELEMENTOS CONVERGENTES E APROPRIAÇÕES DO TOQUE FLAMENCO.....	233
5.1	Particularidades da música flamenca	237
5.1.1	Cadência andaluza	239
5.1.2	Falsetas	241
5.1.3	Compás	242
5.2	Antecedentes do toque flamenco	244
5.3	Seleção de danças barrocas que se relacionam com o toque flamenco	247
5.3.1	Passacalles	247
5.3.2	Sarabanda	248
5.3.3	Canarios	249
5.3.4	Jácaras	250
5.3.5	Folías	253
5.3.6	Fandango	254
5.3.7	Jota	257
5.4	Métodos de guitarra flamenca	259
5.5	Apropriações do toque flamenco	264
5.6	Benefícios de praticar o <i>rasgueado</i>	272
6	CONCLUSÃO	275
	REFERÊNCIAS	279

ANEXOS	295
--------------	-----

1 Introdução

A pesquisa sobre o estilo *rasgueado* na música barroca para cordas dedilhadas teve início quando entrei em contato com o repertório popular espanhol do século XVI e XVII através dos estudos de guitarra barroca, da experiência adquirida na formação de grupos de performance histórica, na atuação como concertista e como professora. O contato que tive com a produção para cordas dedilhadas na Espanha em trabalhos acadêmicos anteriores resultou na dissertação de mestrado sobre as canções catalãs de Miguel Llobet (1878-1838). O estudo da evolução da escola moderna do violão e a importância do cancionero popular catalão neste processo, conduziu a pesquisa em direção aos violonistas da escola moderna catalã e seus esforços em melhorar a imagem do violão, encarado como um instrumento de limitados recursos musicais pela geração de guitarristas letrados. A pesquisa atual pretende abordar a prática da música popular para a guitarra espanhola a partir do final século XVI e sua contínua evolução, paralelamente ao desenvolvimento da tradicional escola de violão erudito, um desvio de percurso na intenção de resgatar elementos da música popular deixados de lado pelos violonistas clássicos. Os métodos de ensino de violão, baseados nas concepções estabelecidas pelos guitarristas clássicos inauguraram uma fase em que o uso da técnica de execução passou a ignorar os elementos da música popular e improvisatória do século anterior envolvendo os instrumentos de cordas dedilhadas.

Tal desvio de percurso proporcionou uma série de reflexões sobre a formação tradicional do violonista erudito e os motivos que os afastaram do acervo musical para guitarra espanhola tão rico e multifacetado, com seus elementos populares (considerados rústicos por alguns e bem explorados por outros) e outros elementos vindos da influência da música culta de outras partes da Europa. Outra reflexão importante é o porquê ainda hoje as instituições de ensino insistem em separar as escolas erudita e popular e não contemplam uma formação mais abrangente que resulte em músicos mais versáteis.

Identificar o momento em que as escolas erudita e popular se separaram e qual foi a escola que deu continuidade às práticas de execução que a guitarra barroca inaugurou no final do século XVI até o início do século XVIII talvez seja o ponto de partida para resgatar tais práticas de um repertório que não distinguia claramente o popular e o culto, o intérprete e o compositor, a música escrita e a não escrita.

As guitarras dos séculos XVII e XIX e suas diferentes técnicas de execução evidenciam a divisão das escolas erudita e popular, ocorrência em função de uma dicotomia no século XVIII entre o estilo *punteado* e o *rasgueado*. A técnica de mão direita foi se definindo em torno de questões interpretativas relacionadas à posição da guitarra no meio musical e ao perfil do intérprete. A guitarra surge na esfera social do músico amador e desponta como um instrumento acompanhador antes de ser adotado pelos guitarristas-compositores profissionais. As fontes originais indicam que a guitarra barroca possuía uma função rítmica executada com uma técnica peculiar – o *rasgueado*. A guitarra clássica buscou outra sonoridade ligada à função de instrumento solista e ao conhecimento teórico e técnicas de execução mais exigentes dentro do estilo *punteado*. Os primeiros livros indicam uma preocupação em reposicionar o instrumento como solista e uma rejeição ao estilo popular e sua técnica. O estudo comparativo do repertório barroco e clássico para cordas dedilhadas levanta algumas reflexões sobre as diferenças entre a formação erudita e popular e na relação entre o instrumentista e a música.

O repertório do barroco espanhol para cordas dedilhadas evidencia essas diferenças, pois impõe um certo grau de criatividade que se opõe à formação tradicional que recebemos nas instituições de ensino musical atuais. O violonista que geralmente vem de uma formação musical rígida dos conservatórios e universidades não sabe lidar com as questões que surgem fora do texto musical. Além disso, a notação original do repertório de guitarra barroca afasta os violonistas desse acervo musical, e as transcrições do repertório para o instrumento moderno não traduzem bem as ideias dos guitarristas do século XVII, pois procuram trazer apenas os elementos evidenciados pela notação e exclui outros elementos importantes da linguagem musical barroca – como a improvisação, a técnica de variações e o *rasgueado*.

A negligência à centralidade do corpo nos processos cognitivos e artísticos e a valorização da partitura tem sido amplamente discutidas pela área da musicologia. As pesquisas têm avançado no sentido de tirar a partitura do centro da performance, mas não queremos rejeitar a importância da notação musical no processo de construção da performance pois graças ao registro histórico é que temos uma ideia de como soava a música do passado. No caso do acervo que investigaremos, uma notação intermediária entre o oral e escrito (tradição escrita e não escrita). Para tal investigação, a pesquisa irá focar na importância do texto escrito, mas não em sua dependência e exclusividade, a exemplo da área da linguística e dos estudiosos que defendem a isomorfia do oral e escrito, e assim entender o uso da oralidade mista na performance.

O foco da investigação é um acervo musical concebido há mais de 300 anos na Espanha e na Itália. Portanto, para discutir conceitos de oralidade num repertório concebido no século XVII foi preciso encontrar conexões técnicas e musicais com alguma prática recente e preservada pela tradição. Nossa proposta coincide com o momento que a pesquisa da área de performance histórica se encontra, discutindo questões de autenticidade e fidelidade histórica. O movimento de música antiga passou por diferentes fases na busca da inalcançável autenticidade e o debate sobre esse conceito é intenso¹. A preocupação excessiva com a pesquisa musicológica com a intenção de eliminar qualquer expressão musical romântica rendeu muitas críticas aos adeptos do movimento que já foi chamado de “música antiga”, “performance historicamente informada”, e, mais recentemente, de “performance historicamente inspirada”. Nos últimos anos, é possível observar uma flexibilização nos processos de construção da performance e uma maior liberdade interpretativa², abrindo uma nova perspectiva na recriação da música antiga³ e atraindo mais adeptos ao movimento da performance histórica.

O interesse pelas obras concebidas para guitarra barroca tem levado os violonistas a buscar soluções para adaptar o repertório, sejam nas transcrições das fontes primárias ou até mesmo em engenhosas transformações físicas no violão. Outros decidem adquirir uma réplica do instrumento original para tentar se aproximar da sonoridade perdida ou principalmente para conseguir decifrar as informações contidas nos tratados históricos, como a notação utilizada para os instrumentos de cordas dedilhadas – a tablatura e o alfabeto musical.

Usar instrumentos antigos da época em que as obras foram concebidas versus adaptar as obras para os instrumentos modernos é um dilema bem conhecido, em torno

¹ Não iremos entrar nesse debate, mas para saber mais sobre as mudanças do conceito de autenticidade indicamos a leitura de *The Early Music Revival: A History* (Harry Haskell) e *The End of early music: a period performer's history for the Twenty-First Century* (Bruce Haynes).

² A nova abordagem trouxe uma vitalidade para a música antiga, tornou possíveis as reconciliações de diferentes perspectivas – da performance historicamente orientada e da performance orientada pelo ponto de vista do presente, tendo em vista que a música ganha vida e pode ser transformada por meio de cada maneira de atuação por parte do intérprete. Isso conecta o músico com sua personalidade e valoriza suas habilidades, além de seu papel ganhar uma importância consideravelmente maior.

³ Entre os grupos de música antiga mais atuantes na Europa que apresentam inovações na música antiga através da liberdade da improvisação e instrumentalização podemos citar o grupo L'Arpeggiata. As interconexões de diferentes culturas em seus programas de concerto transitam entre a música antiga e o jazz, a música renascentista e a tradição folclórica europeia resultando em verdadeiras *jam sessions* de música antiga. No Brasil, o grupo Anima apresenta repertório que passa por trabalho preliminar de pesquisa musicológica histórica e etnomusicológica e de elaboração de arranjos e composições transportados para o palco através de uma linguagem camerística em constante diálogo entre passado e presente, cultura popular e erudita.

do qual dividem-se músicos e estudiosos da estética da arte. As críticas aos que usam instrumentos originais (ou réplicas) ignoram fenômenos como corporalidade, gesto e idiomatismo instrumental, como veremos adiante.

1.1 Trajetória pessoal e problema de pesquisa

Iniciei meus estudos musicais na infância, ingressando no curso de musicalização infantil do Conservatório de Tatuí e após concluída essa etapa de alfabetização musical fui incentivada a escolher meu instrumento musical. Sem titubear, escolhi o violão clássico, e assim teve início minha trajetória com as cordas dedilhadas. Depois de me formar no Conservatório, ingressei no curso de Música – com habilitação em violão – na Universidade Estadual Paulista. Participava de inúmeros cursos de extensão, oficinas e festivais de música e num desses eventos conheci o alaúde. A sonoridade do instrumento antigo e a possibilidade de tocar o repertório que eu já havia experimentado no violão no instrumento original me encantou e assim decidi adquirir minha primeira réplica de um instrumento antigo de cordas dedilhadas. Aprendi a ler as tablaturas francesa e italiana, aboli o uso de unhas, e me debrucei sobre a técnica de mão direita e os tratados de música renascentista para alaúde.

Na formação tradicional como violonista tive contato com o repertório de música dos séculos XVI e XVII para cordas dedilhadas, principalmente as transcrições do repertório de alaúde - as suítes barrocas de Sylvius Leopold Weiss (1687-1750) e Johann Sebastian Bach (1685-1750), algumas transcrições da música polifônica dos vihuelistas espanhóis, como Luys de Narváez (1490-1547), Luís de Milan (c.1500-1561) e Alonso Mudarra (1510-1580), e música de guitarra barroca adaptada para violão do compositor espanhol Gaspar Sanz (1640-1710).

O contato com instrumentos históricos e seus recursos musicais foi determinante para a virada nas minhas concepções estéticas. A aproximação do repertório do passado trouxe uma nova compreensão da música e do papel do intérprete atual, bem como um novo olhar sobre a função da notação musical. Entendi muito cedo a importância da improvisação e da tradição oral no repertório do século XVI quando passei a integrar um grupo de música antiga no ano 2000. Depois de décadas de estudo formal e experiência

com o violão clássico, comecei a experimentar o improviso e aos poucos fui conquistando uma liberdade maior de interpretação, mas ainda sentia falta de material didático para meus alunos. Observando o aprendizado de músicos populares priorizando a escuta, “tirar música de ouvido” e a variada bibliografia do jazz que estimula a improvisação, parti em busca de ferramentas para sistematizar a prática da improvisação na música antiga, algo que deveria ser espontâneo em sua essência, mas que minha trajetória na música clássica foi me distanciando deste tipo de relação com a música.

Minhas inquietações como violonista de formação erudita com as questões estilísticas do repertório barroco, especialmente para guitarra barroca, deram origem ao objeto desta pesquisa. A formação tradicional não me preparou para questões como a improvisação, a técnica de execução do *rasgueado* e as limitações do texto justamente por envolver um grau de criatividade no ato da performance não vivenciada no repertório tradicional do violão erudito. Tais inquietações trazidas pela experiência com a performance histórica coincidem com um momento de readequações nas propostas de ensino musical no Conservatório de Tatuí, onde leciono por 30 anos⁴.

Uma abordagem mais universal e inclusiva, com um olhar mais crítico sobre os processos de ensino-aprendizagem musical adotados nas escolas de música. O conservatório tem adotado um sistema de integralização gradativa e vários desafios podem ser apontados na tentativa de conciliar as escolas erudita e popular. Cada escola tem suas peculiaridades, contextos e formas de transmissão e as contradições advindas da centralidade da notação musical levanta uma série de questões práticas e interpretativas.

Quando observamos a evolução dos instrumentos de cordas dedilhadas assistimos a divisão das escolas erudita e popular, o que resulta em dicotomias musicais e técnicas que iremos discutir – oral e escrito, *rasgueado* e ponteadado, popular e erudito, formal e informal. O foco da pesquisa é encontrar e sistematizar ferramentas para a performance do *rasgueado*, mas o estudo comparativo entre os estilos convergentes da guitarra barroca e do toque flamenco trouxe também reflexões sobre a proposta de uma formação musical mais abrangente, e o acervo musical estudado nessa pesquisa evidencia que pode ser usado no ensino-aprendizagem de técnicas de execução que ampliam as

⁴ Na minha experiência lecionando na área de violão erudito e na área de performance histórica (o curso de cordas dedilhadas históricas foi criado no ano de 2013), consigo observar que o contato com as práticas da música antiga amplia a visão dos alunos com relação à performance. O contato com o repertório de guitarra barroca e com a disciplina baixo contínuo oferece oportunidades de se desprender da partitura e desenvolver habilidades de escuta e de improviso.

possibilidades motoras do guitarrista além de práticas de tradição oral que formam músicos mais completos e versáteis.

Na busca pela sistematização das ferramentas para a realização do *rasgueado* na guitarra barroca, além de vídeos e gravações de guitarristas flamencos, procurei professores de guitarra flamenca, mas a abordagem do tema nas aulas não trouxe resultados satisfatórios que se adaptassem às práxis da guitarra barroca. Então procurei estabelecer parâmetros pessoais, usar a memória pessoal de meu vínculo com a técnica violonística e a experiência com a música erudita a fim de sistematizar estratégias para improvisar e adaptar práticas do toque flamenco para a guitarra antiga. Uma espécie de auto inventário das minhas relações e interações musicais relevantes para o tipo de investigação que estou realizando. Durante o processo percebi que a experiência com o repertório estudado por décadas me deu uma considerável coleção de referências musicais que já estavam na memória, criando conexões entre duas práticas aparentemente excludentes (o violão moderno e as cordas dedilhadas antigas) mas que se revelaram complementares no meu processo de sistematização das informações encontradas na performance histórica e no toque flamenco.

1.2. Estado da questão

Analisando as fontes primárias é possível afirmar que as informações são imprecisas em relação à notação e a práxis do *rasgueado*, além de constatar que muitas vezes as poucas informações eram publicadas de maneira replicada. Os tratados analisados que contém alguma instrução sobre a técnica são dos guitarristas italianos Girolamo Montesardo (1606), Foriano Pico (1608), Giovanni Battista Abatessa (1627), Giovanni Paolo Foscari (1638), Pietro Millioni (1661), Giovanni Pietro Ricci (1677), e o valioso tratado de Francesco Corbetta (1671) que contém poucas, mas valiosas informações sobre a realização do *rasgueado*. Os livros dos guitarristas espanhóis Gaspar Sanz (1697), Antonio de Santa Cruz (16--), e Santiago de Murcia (1732) contém um repertório de música que merecem ser analisados pois possuem conexão com a música popular espanhola mais recente, e podemos extrair informações importantes através de suas concepções. O livro de Luis de Briçeno (1626) ilustra bem a atitude que o intérprete precisa ter diante desse acervo musical antigo.

Embora existam trabalhos sobre a guitarra barroca que abordam a técnica de execução do *rasgueado* nenhum faz um estudo mais detalhado das formas de uso ou descreve os vínculos que podem existir entre os estilos da guitarra barroca e o toque flamenco, nem trazem a proposta de usar o acervo do barroco espanhol para cordas dedilhadas no ensino musical visando uma formação mais abrangente. Procurei fazer uma síntese dos trabalhos realizados sobre temas que envolvem a guitarra do século XVII e XVIII e que abordam o acervo técnico que vamos investigar (excluindo, portanto, os livros que contêm repertório francês e inglês).

O levantamento resultou em 139 trabalhos realizados entre os anos 1968 e 2022 – livros, teses e dissertações produzidas em programas de pós-graduação no exterior, artigos de periódicos internacionais e artigos de revistas, jornais e sites⁵. O tema foi enfatizado em 13 livros (9,3%), 16 teses (11,5%), 11 dissertações (7,9%), 40 artigos publicados em periódicos (28,7%) e 59 artigos de jornais, revistas e sites especializados em música antiga (42,4%).

As diversas fontes analisadas indicaram que, no geral, os historiadores de teoria musical que examinaram os tratados do barroco espanhol ignoraram os tratados de guitarra barroca e se concentraram nos trabalhos eruditos sobre composição e contraponto. Visto que a experiência do guitarrista barroco se desenvolve separadamente dessa tradição conservadora, a maioria das pesquisas se dedicaram a discutir as implicações teóricas na concepção harmônica e sua independência do contraponto e do controle modal.

Dos 139 trabalhos envolvendo a guitarra do século XVII e XVIII, um total de 67 (48,2%) tratam do conteúdo dos tratados e manuscritos de guitarra e fazem uma análise do repertório, 27 (19,4%) descrevem a notação do sistema cordal e discutem seu uso no contexto da prática de acompanhamento, 5 (3,5%) focalizam na técnica de variações

⁵ Teses e dissertações apresentadas programas de pós-graduação de países como África do Sul, Inglaterra, Alemanha, Israel, França, México, Estados Unidos, Espanha (duas foram apresentadas em programas no Brasil). Os periódicos mais recorrentes são: *Journal of the Lute Society of America* (EUA), *Early Music* (Reino Unido), *Performa* (Universidade de Aveiro), *Fontes Artis Musicae* (EUA), *Archivo de Arte Valenciano* (Espanha), *Acta Musicologica* (Suíça), *Revista Musical Chilena* (Chile), *Revista Sarance* (Equador), *Resonance* (Índia), *Nassarre* (Espanha), *Revista de Musicología* (Espanha), *Journal of the American Musicological Society* (EUA), *The Journal of Seventeenth Century Music* (EUA), *Journal of Music Theory* (EUA), *The Galpin Society Journal* (Reino Unido), *Revista Neuma* (Chile) e *Música Oral del Sur* (Espanha). Alguns artigos de revistas especializadas em cordas dedilhadas, entre estas: *Hispanica Lyra* (Espanha), *Washington Guitar Society* (EUA), *Soundboard Magazine* (EUA).

melódicas, 10 (7,2%) abordam a afinação do instrumento e os recursos técnicos e idiomáticos e 16 fazem um panorama histórico-social em torno do instrumento (11,5%). A técnica do *rasgueado* é discutida com maior ou menor grau de detalhamento em 12 (8,6%) trabalhos e identificamos 2 (1,4%) trabalhos com enfoque no ensino-aprendizagem – um artigo que discute a proposta de aprendizagem informal da guitarra no âmbito educacional e uma tese que faz um panorama do ensino da guitarra barroca nos conservatórios da Espanha.

Os trabalhos acadêmicos que se dedicam ao alfabeto musical falam mais da mão esquerda (tríades, acordes dissonantes, notas de passagem), analisam o funcionamento das tabelas de transposição dos tratados e identificam a existência de um guitarrista com liberdade para se aventurar na experimentação de novas relações harmônicas. São raros os trabalhos que se aprofundam na técnica de mão direita numa discussão de combinação dos dedos mais complexas, e percebemos uma intenção de procurar explicações históricas para as concepções estéticas que não incluem o detalhamento do *rasgueado*.

A análise do conteúdo das publicações permitiu identificar a preocupação com a falta de informações sobre práticas harmônicas e rítmicas do século XVII com relação a tradições não escritas. No entanto, não discutem como a apropriação de outras tradições vivas relacionadas com o estilo da guitarra barroca pode auxiliar na reconstituição desse repertório e ainda servir como ponte entre as escolas separadas estilisticamente – erudita e popular.

Alguns especialistas em música flamenca se apoiam na historiografia recente do estilo para estabelecer a conexão entre a guitarra barroca e o toque flamenco através da análise dos padrões rítmicos e harmônicos. Ao analisar aspectos musicais do acervo do século XVII é possível atribuir similaridades entre os dois estilos segundo o flamencólogo Norberto Torres Cortes (2005, 2010, 2011, 2012, 2013, 2016, 2017, 2020), Guillermo Castro Buendía (2013, 2014, 2015, 2023) Miguel Ángel Barea Sánchez (2016) e Manuel Ángel Calahorro (2018, 2019).

1.3 Metodologia

A metodologia da pesquisa previu a realização de uma comparação/observação das práticas de improvisação e abordagem das tradições orais (apropriação de outras tradições ou linguagens). O estudo comparativo dos livros do século XVII organizará sistematicamente as informações e estabelecerá parâmetros para a análise dos pontos convergentes entre o estilo *rasgueado* da guitarra barroca e o da guitarra flamenca para indicar quais recursos musicais são encontrados nos dois, e assim poderemos consultar métodos de violão flamenco que ensinam a técnica do *rasgueado*, resultando em outra escolha metodológica – revisão bibliográfica.

Visto que o resultado da pesquisa envolve a minha atuação como intérprete, a reflexão sobre os procedimentos de caráter empírico dentro de um trabalho acadêmico deu origem a um conjunto de estratégias: reconstrução baseada na prática como profissional da música antiga (como solista e integrando grupos com outros músicos), reconstrução copiando modelos (talvez a mais usada pelos intérpretes atuais e até mesmo pelos compositores da época); reconstrução baseada na fonte original (implica um processo de especulação sobre as indicações do documento original); e a utilização de materiais que se transmitiram por tradição oral até nossos dias.

1.4 Objetivos

A pesquisa tem como objetivo principal traçar uma metodologia para a performance do *rasgueado* buscando referências técnicas no toque flamenco, e consequentemente, auxiliar os intérpretes de formação erudita sem experiência com música popular a desvendar o repertório de guitarra barroca em estilo *rasgueado*, estabelecendo diretrizes através da evolução da guitarra espanhola. À medida que estudamos tal evolução, abordaremos os motivos que levaram os violonistas atuais a não explorar o repertório de guitarra barroca em sua totalidade.

Apontar os elementos para a interpretação do sistema alfabeto e discutir os problemas que surgem devido a ambiguidade na maneira da escrita, o que torna necessário consultar as intenções de cada autor para a interpretação dos sinais e do

alfabeto. Comentar a estandardização do repertório e seus padrões rítmicos e harmônicos, investigar os elementos técnico-musicais nos livros originais do século XVII convergentes com o toque flamenco para sugerir caminhos na interpretação da música popular do barroco espanhol. Mostrar como esse acervo musical de tradição mista (oral e escrita) pode ser incorporado no repertório de estudantes de cordas dedilhadas a fim de trazer elementos não abordados na formação tradicional do violão erudito. Portanto, outro objetivo da pesquisa será discutir as formas de uso desse acervo no ensino-aprendizagem mais informal de práticas não escritas (ou parcialmente escritas) a fim de propor uma formação mais abrangente que contemple a improvisação e a criatividade musical.

Apresentar os aspectos idiomáticos da guitarra e sua notação para mostrar a importância do contato com os instrumentos antigos, principalmente no caso da guitarra, e o contato com as fontes originais para a compreensão do repertório e se apropriar de tradições vivas com a finalidade de se aproximar da oralidade presente nesse acervo musical antigo.

1.5 Justificativa

A música destinada à guitarra barroca não foi explorada na sua totalidade, por motivos que explanaremos nesta pesquisa, e, portanto, podemos apontar uma lacuna nas pesquisas acadêmicas que exploram temas como: estilo *rasgueado*, estilo misto e o sistema alfabeto.

Tal carência de produção acadêmica resultou em uma série de questões interpretativas que surgiram na experiência como guitarrista e professora de cordas dedilhadas históricas, como a dificuldade na prática do *rasgueado* e na prática da improvisação quando nos deparamos com o repertório de música popular renascentista e barroca. O contato com a performance histórica envolvendo as cordas dedilhadas também mostrou que embora alguns pesquisadores se ocuparam em reorganizar a música para guitarra barroca através de transcrições musicais, evitaram as obras em estilo misto e *rasgueado* documentadas no sistema alfabeto.

O repertório abordado na pesquisa possui elementos em comum com a música popular que continuou a ser praticada depois das transformações organológicas do instrumento e das mudanças estéticas do repertório de guitarra barroca. A prática de

música popular foi mantida pela guitarra flamenca durante a transição da guitarra barroca para a guitarra clássico-romântica, que buscou outra sonoridade e outra técnica, destinada à música de concerto.

Portanto, é necessário encontrar caminhos para a interpretação deste repertório de caráter improvisatório e acreditamos que a música flamenca, salvo algumas diferenças sonoras e estéticas, pode suprir esta carência de informações específicas de técnica de mão direita, através do *rasgueado* usado ritmicamente como função harmônica.

A necessidade de mais modelos de *rasgueados* a fim de explorar o potencial de habilidades dos músicos atuais, que muitas vezes vêm de uma formação no violão erudito, motivou a pesquisa das fontes originais que contém o estilo *rasgueado* e das fontes mais recentes da música flamenca, pois os estilos são convergentes em diversos aspectos técnico-musicais, como veremos adiante.

O novo papel do intérprete justifica uma proposta de uma formação acadêmica mista ou mais abrangente. Para isso, discutiremos a crença no poder universal da escrita, o poder de criatividade na formação baseada na oralidade a exemplo dos músicos populares, especialmente os guitarristas flamencos, o que levou a reflexões sobre a oralidade. Para investigar conceitos de oralidade presentes num acervo tão antigo foi necessário identificar práticas mais recentes que preservaram os elementos musicais observados nos livros de guitarra barroca e essa prática se mostrou ser o toque flamenco. A apropriação de tradições vivas possibilitará reconstruir o repertório com o olhar no passado e no presente. Assim, com ferramentas sistematizadas o intérprete não se sentirá tão solitário nessa tarefa.

1.6 Referencial teórico

A análise do repertório dos guitarristas espanhóis do barroco que consiste principalmente de música de dança e baile permitirá observar aspectos rítmicos, harmônicos e melódicos que resultaram no toque e baile flamenco. A pesquisa se baseará na descrição dos diferentes guitarristas da época que fornecem alguma diretriz para a execução do *rasgueado*: Joan Carles Amat (1596), Girolamo Montesardo (1606), Giovanni Ambrosio Colonna (fl.1620-27), Benedetto Sanseverino (fl.1620-22), Luis de Briçeno (1626), Giovanni Battista Abatessa (fl.1627-1652), Pietro Millioni (1627),

Tomaso Marchetti (fl. 1660-65), Foriano Pico (1698), Giovanni Paolo Foscarini (1600-1647), Francesco Corbetta (1615-1681), Gaspar Sanz (1640-1710), Lucas Ruys de Ribayas (1626-?), Santiago de Murcia (1673-1739), Pablo Minguet y Yrol (1756) e Vargas y Guzmán (1773). Em alguns destes trabalhos é possível encontrar elementos que podemos comparar com o toque flamenco.

Para discutir o acervo musical e suas características usaremos os trabalhos de musicologia sobre a guitarra barroca, especialmente o trabalho do musicólogo James Tyler, cujos livros publicados entre 1980 e 2002 e uma série de artigos, contém uma extensa e completa pesquisa do repertório dos séculos XVI e XVII, os volumes de Maurice Esses (1992) sobre o repertório de danças envolvendo a guitarra nos séculos XVII e XVIII, os livros essenciais sobre o estilo *rasgueado* de Lex Eisenhardt (2015) e Francisco Valdívila Sevilla (2016), além de buscar nos trabalhos acadêmicos de outros autores que se dedicaram ao mesmo tema as informações pertinentes para a nossa pesquisa sobre o estilo *rasgueado*. Natasha Frances Miles (2011, 2013) e suas duas pesquisas sobre a guitarra barroca e suas técnicas faz um levantamento bibliográfico com destaque para a prática harmônica. Alexander Dean (2009), Monica Hall (série de artigos on-line) discutem o funcionamento da notação cordal. Craig H. Russel (1981, 2003), analisa a revolução social envolvendo a guitarra e o estilo de composição dos guitarristas do século XVII. Andrés Sánchez Serrano (2013), e Edwin Garcia (2015) trazem uma análise dos tratados de Sanz e Briçeno. No campo pedagógico, Julián Navarro Gonzáles (2007) faz um estudo da guitarra barroca e realiza uma investigação focada no ensino do instrumento apresentando explicações mais detalhadas sobre a notação e o repertório do instrumento.

Os trabalhos que se aprofundam na técnica do *rasgueado*, trazendo discussões práticas para a realização de dedilhados na guitarra antiga são dos autores: Murphy (1968), Weidlich (1978), Rowe (1981), Brown (2006), Argente (2021), Latorre (2021), com destaque para a série de artigos de Pablo Zapico (2015, 2017, 2018, 2019, 2020, 2021, 2022).

Para identificar as convergências entre o acervo antigo e o toque flamenco usaremos os trabalhos do investigador, escritor e flamencólogo Norberto Torres Cortés (2010, 2012, 2013, 2014, 2016, 2017, 2020), que em sua pesquisa analisa a permanente presença da guitarra popular espanhola desde o século XVI até o estabelecimento da

guitarra flamenca, no século XIX. Outro trabalho importante é o de Calahorro (2018) que faz a análise de um tipo de metodologia tradicional que o flamenco tem usado e que se conecta com as práticas do barroco. O trabalho de Buendía (2014) faz um panorama histórico dos elementos antecedentes do toque flamenco e identifica que as formas musicais anteriores ao gênero estão no acervo musical do século XVII. Graças à historiografia recente da guitarra flamenca, podemos revisar a trajetória do instrumento em direção aos guitarristas que preservaram elementos da música popular e a técnica do *rasgueado* para discutir uma proposta de reconciliar as escolas de música erudita e popular na formação do violonista atual.

A metodologia previu uma comparação e observação das práticas de tradição não escrita, uma abordagem de caráter multidisciplinar de tradições orais e linguagem. Meu contato com essa área de conhecimento era bastante incipiente, e, portanto, para conceituar oralidade e saber escrito busquei referencial teórico na área da linguística, principalmente nos trabalhos dos escritores que se dedicaram a estudar as interrelações da escrita e oralidade, Marcuschi (1997, 2000, 2012) e Zumthor (1993, 2018).

1.7 Resultado esperado

O resultado esperado é contribuir para reflexões concernentes às dicotomias entre a tradição escrita e a não escrita, numa proposta de adotar uma formação mais abrangente para que o músico tenha a chance de vivenciar ambas as esferas – popular e erudito – agindo de forma complementar na relação com a música (o lúdico e a disciplina). O repertório escolhido como estratégia dessa proposta pretende apontar as convergências da guitarra barroca e do toque flamenco para justificar apropriações de tradições vivas na reconstrução da música barroca espanhola para guitarra e hipóteses para solucionar as lacunas trazidas pelo acervo técnico e pela notação relacionada com a técnica do *rasgueado* pouco abordada na formação tradicional do violão erudito.

1.8 Conteúdo da tese

A tese se concentra no estudo das técnicas de execução de mão direita dos instrumentos de cordas dedilhadas à medida que analisa o contexto histórico e as concepções estéticas em torno da evolução dos instrumentos.

Ao traçar o desenvolvimento e prosperidade da guitarra barroca no século XVII, nos deparamos com a música popular e seus elementos musicais não familiares ao músico erudito. O estudo e a performance deste repertório poderão contribuir para uma formação mais abrangente do estudante de cordas dedilhadas. A descrição da transição da guitarra barroca para a guitarra flamenca entre os séculos XVI e XIX, mostrará seus estilos de interpretação convergentes. Enquanto desenvolvemos a proposta da pesquisa, o contexto histórico dos instrumentos de cordas dedilhadas vão apontando as transformações físicas dos instrumentos concomitantes com o pensamento musical e a gradual divisão entre as escolas erudita e popular, em torno da diferenciação das técnicas de execução e o enfraquecimento das práticas da tradição oral. A descrição dos métodos de ensino dos guitarristas clássicos e sua rejeição à tradição não-escrita e à técnica de execução da guitarra no período anterior mostra como o *rasgueado* foi um dos elementos causadores da divisão das escolas.

Tal dicotomia entre a guitarra popular e a guitarra culta será observada à medida que vamos revisando as publicações de forma cronológica, comentando as técnicas de execução e tipos de notação em direção a guitarra flamenca ao invés dos guitarristas clássicos. Perceber quais habilidades eram esperadas do guitarrista do século XVII ajudará a refletir nas habilidades que são esperadas no guitarrista de hoje, já que o toque flamenco tratou de elevar o nível de execução do *rasgueado*.

Sistematizar a técnica do *rasgueado* é o principal objetivo da tese, buscando as informações em fontes primárias e secundárias. As fontes primárias não trazem todas as informações sobre a técnica por se tratar de um acervo musical intermediário entre o oral e escrito, o que nos leva a outros tópicos importantes: formação musical normativa, tradição escrita e não escrita, a separação das escolas erudita e popular. Tais tópicos conduzem a uma série de reflexões sobre uma prática musical em que estive inserida por décadas, e que o contato com a música antiga me colocou diante de decisões como

performer não previstas e analisadas durante minha formação musical como: improvisação, corporalidade⁶, escolha do instrumento, oralidade, auralidade, *rasgueado*.

O capítulo 2 apresentará as dicotomias na tradição musical europeia refletidas na formação acadêmica, a necessidade de sistematizar as ferramentas da transmissão não formal por parte dos músicos de formação acadêmica e o dilema na escolha do instrumento (moderno ou antigo) para a performance da música barroca para cordas dedilhadas, especialmente no caso das guitarras. As considerações sobre a centralidade da partitura não excluem a importância do registro musical. Por isso, senti a necessidade de buscar referencial teórico no sentido de reconciliar as dicotomias, ideologizando uma formação musical mais abrangente, que contempla oral e escrito simultaneamente, como já ocorre na transmissão musical erudita, mas não de maneira substancial.

Depois de refletir sobre as dicotomias da formação musical, o capítulo 3 abordará o uso da notação original, a evolução das técnicas de execução na literatura de cordas dedilhadas e irá identificar a ruptura das escolas popular e erudita. A revisão bibliográfica a partir do século XVI em direção aos guitarristas clássicos apontará os elementos causadores dessa divisão, e por isso, voltaremos nossa atenção para as publicações que deram continuidade à escola popular e mudaremos o percurso da historiografia em direção aos guitarristas pré-flamencos, contemporâneos aos guitarristas da escola clássica do início do século XIX. Em relação à dicotomia instrumento antigo e moderno, mostraremos, com base na notação e nos recursos idiomáticos da guitarra barroca, que o contato com o instrumento original é essencial para a realização de grande parte deste repertório, nos apoiando nos argumentos dos musicólogos James Tyler (1980, 2011) e Lex Eisenhardt (2015).

O capítulo 4 abordará as diretrizes sobre a execução musical no acervo histórico, as poucas informações sobre a técnica do *rasgueado*, os problemas da interpretação da notação e as dificuldades de inserção das práticas informais trazidas pela tradição oral na música barroca. Analisaremos as formas de uso de tais informações nas propostas de execução de alguns dos principais guitarristas contemporâneos em paralelo às reflexões

⁶ Não iremos nos aprofundar no conceito da corporalidade, mas a leitura de alguns trabalhos acadêmicos que se dedicaram às questões que a formação normativa traz e a observação de artistas musicistas que se expressam usando o corpo contribuíram para as reflexões sobre a tomada de decisões do intérprete diante do texto musical.

sobre uma formação musical mais abrangente. A proposta recente de encarar a partitura como *script* (Cook, 2006, p. 12) encarada hoje como uma contribuição para uma nova visão da performance musical já era observada muito antes no século XVII, nas coleções de canções e danças que serão selecionadas entre os gêneros musicais preferidos da época. O estilo de composição dos guitarristas espanhóis e italianos revela as práticas inerentes ao repertório e a estreita relação das danças barrocas e a técnica de variações instrumentais.

O capítulo 5 falará dos antecedentes do toque flamenco que possibilitam ver o estilo como uma tradição musical mais recente que servirá como referência para a elaboração de modelos de *rasgueado* a ser aplicado no repertório de guitarra barroca. Apenas recentemente no período pandêmico (2020) alguns guitarristas barrocos começaram a compartilhar tutoriais de *rasgueado* e publicar artigos e métodos sobre a técnica de execução, de modo que senti a necessidade de criar minhas próprias estratégias para o estudo do *rasgueado* e sua aplicação num repertório específico. Selecionaremos danças e peças em estilo *rasgueado* amplamente exploradas no século XVII e analisaremos os padrões rítmicos e harmônicos que apontarão caminhos para estabelecer conexões com a música flamenca, através dos recursos musicais que continuamos a encontrar nos períodos posteriores até a atualidade⁷.

⁷ Selecionar um tipo de repertório para discutir aspectos de uma tradição não escrita é essencial, assim como determinar o contínuo tipológico observado nos trabalhos sobre linguística que abordam o assunto. Os processos de produção dos diferentes tipos de gêneros textuais não podem ser ignorados. Conversas informais e artigos acadêmicos são tipologias diferentes assim como os gêneros musicais do barroco espanhol do século XVII precisam ser analisados de forma distinta do cânone violonístico, pois são formas discursivas diferentes. Numa linha reta o cânone do violão se encontra no lado extremo do formalismo e se do outro extremo temos o grau máximo de informalidade, nosso acervo se posiciona no centro da linha, pois une oralidade e escrita. A exemplo da área de linguística, delimitaremos o gênero musical que servirá para discutir práticas informais e a inserção delas no ensino tradicional de música.

2 Considerações sobre as dicotomias nas tradições da música ocidental que afetam a performance

A discussão em torno da função do intérprete tem sido fomentada no meio acadêmico em trabalhos dedicados a fazer reflexões críticas à premissa de fidelidade ao compositor no processo de construção da performance musical. No entanto, a pesquisa sobre as formas de uso do acervo musical de guitarra barroca não irá se debruçar nesta questão pois o repertório escolhido como objeto de estudo impõe uma liberdade de interpretação tão grande, que a problemática reside justamente nesta liberdade que a formação musical normativa não prevê. As considerações sobre o tema servirão para refletir sobre os problemas da formação normativa e as dicotomias que ocorrem na relação do intérprete com o texto musical e nas técnicas de execução instrumental durante as transformações dos instrumentos de cordas dedilhadas e seu repertório a partir do século XVI. Os trabalhos têm mostrado que a notação tem sua importância, mas não é o único elemento, numa visão mais ampla do fenômeno musical.

A partir do interesse por parte dos intérpretes modernos na música antiga os pesquisadores têm discutido se o conhecimento da musicologia histórica é essencial na construção da interpretação da música do passado, e não apenas os critérios fixados pelas gravações e pelas transcrições musicais. Uma das vertentes musicológicas usadas na intermediação entre intérprete e a obra é a notação musical. Lorenzo Mammi (1998, p. 21) afirma que a notação musical é um elemento formante das obras, influi sobre ela e é por ela influenciada. No entanto, a notação não é capaz de indicar todas as nuances e inflexões do evento sonoro. Em sua análise de registros antigos, como a notação neumática, ele aponta as limitações da notação musical sem deixar de reconhecer sua importância para que o evento sonoro seja realizado. No processo do plano da escrita ocorre uma espécie de filtragem que seleciona os aspectos de som, e cada inclusão ou exclusão comporta uma redefinição do sistema simbólico como um todo.

Como sabem os etnomusicólogos, 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, 1999, p.1)

É consenso entre os pesquisadores da nova musicologia que a notação não pode ser o único fator considerado na performance musical. É necessário ter uma consciência da flexibilização do papel da notação principalmente se consideramos que a escrita é determinada pela estética e valores de épocas diferentes. A notação musical usada no acervo musical de cordas dedilhadas anterior ao pentagrama passou por um período caracterizado primeiramente pela escrita de texturas polifônicas (tablaturas no século XVI) e depois adaptou o código com as mudanças estéticas do contraponto para o sistema cordal (alfabeto musical no século XVII). Embora o sistema de notação já estivesse consolidado no período barroco, a improvisação era muito utilizada, indicando que a tradição oral fazia parte do cotidiano musical. A observação do desenvolvimento da escrita ajuda a entender como se deu o formalismo na música e a mudança do papel do intérprete, a partir do século XIX. No século XX a escrita dos elementos musicais nos mínimos detalhes tem a finalidade de prescrever o ato performático, enquanto no século XVII a escrita não pretendia detalhar o que se esperava que fosse tocado. O documento musical era uma espécie de guia para a memória e não era considerado como uma reprodução fiel do compositor. A expectativa era que o intérprete acrescentasse suas próprias ideias no ato da performance, dando seu toque final à obra musical.

Apesar do registro escrito envolvendo a produção barroca espanhola para cordas dedilhadas não detalhar como essa música cordal poderia soar, é graças a ele que temos acesso às práticas musicais dos guitarristas da época que desenvolveram uma espécie de tablatura mista, unindo as técnicas de execução do alaúde com as técnicas de execução da guitarra barroca (outra dicotomia que discutiremos adiante). A pesquisa não se aprofundará em modelos de improvisação melódica. Nossa proposta é entender como as práticas musicais influenciaram a escrita (e não o contrário), destacando que a precisão do registro nem sempre ocorria.

O contato com o acervo musical que estudaremos e com o instrumento original para qual foi destinado esse repertório levanta uma série de indagações mencionadas anteriormente. A notação musical nos tratados de guitarra barroca é uma espécie de convite à criatividade musical devido à sua imprecisão notacional, influência da tradição não escrita, ou parcialmente escrita e do uso de uma técnica e execução ligada às práticas informais que não priorizavam a escrita como forma de transmissão. A tradição não escrita aos poucos abandonada na história da notação musical era frequentemente usada

na música do passado, como veremos ao analisarmos o conteúdo dos livros de guitarra barroca que contém música *rasgueada*.

A crença no poder universal da escrita resultou em transformações do pensamento estético e nas dicotomias que discutiremos neste capítulo, antes de analisar o acervo musical e a técnica de execução de mão direita. A alfabetização musical nos coloca diante de uma tensão entre a autoridade da escrita e a criatividade, quando nos damos conta que a notação não é tão precisa assim e o significado de expressões espontâneas não pode ser entendido pelo conhecimento das regras de teoria. A semântica é mais abrangente do que a teoria musical ensinada nos conservatórios, o que nos leva a questionar a maneira pela qual fomos educados para entender a música como um sistema de ordenação de som dentro de um conjunto de regras que nos afastam de um repertório com traços de oralidade.

Nossa teoria musical levou a concepção da música em direção à fixação de certas propriedades do som, com prioridade da altura e da duração. Esta mesma teoria poderá se revelar muito imprecisa quando ela não é baseada nas práticas de tradição oral, como é o caso da maioria. (Bosseur, 2014, p. 7)

A tensão entre as virtudes impregnadas da tradição oral e o surgimento de uma tentativa de transcrição escrita já era uma preocupação na Antiguidade, como podemos notar nas declarações do Bispo Isidoro de Sevilha (570-636): “Se os sons não são guardados pela memória dos cantores, eles se perdem, porque não podemos escrevê-los”, e de Guido d’ Arezzo (995-1050): “Entre os músicos teóricos e os cantores, a distância é enorme. Estes dizem e aqueles sabem o que é música. Aquele que faz o que não sabe pode considerar-se uma besta”. (*Ibidem*, p. 16)

Ao conceituar oralidade ou tradição não escrita tive dificuldade em encontrar referencial teórico na área da musicologia. A centralidade da escrita na tradição da música erudita ocidental parece ter afastado também as pesquisas sobre oralidade na música. Lawson questiona o motivo dos estudos sobre escrita e oralidade serem ignorados pela área da musicologia. A maioria dos estudiosos fora do campo da música foram relutantes em se envolver em pesquisas interdisciplinares que incluíam análises musicológicas. Em seu artigo, identifica que tais estudiosos são mais inclinados a lidar com a arte visual e verbal do que com a música, devido à falta de conhecimento da notação e teoria musical, sugerindo que a música só pode ser estudada separadamente das outras humanidades.

Essa problemática estaria enraizada em uma conceituação do som que se baseia principalmente na notação e na alfabetização musical. (Nettl, 2005, p. 221 *apud* Lawson, 2010, p. 431).

A capacidade de contemplar a dimensão oral da linguagem comprometida pela visão da linguística centrada no texto é análoga à nossa visão centrada na notação em relação à música. A alfabetização impede nossa capacidade de reconstruir as mudanças cognitivas que ela gera, assim como a notação musical pode afetar igualmente estudiosos e praticantes da música, obstruindo compreensão da oralidade musical subjacente a todas as tradições musicais. Além disso, o fato de o estudo da oralidade musical ter sido negligenciado pela área da musicologia ocidental, só agrava o problema de estudar outras tradições musicais que são ainda mais orais e não dependem da notação de forma substancial. (*Ibidem*, p. 438)

Sobre uma metodologia de interpretação musical, Sonia Albano de Lima fala da importância da aproximação do intérprete e do improviso, afastados pela tradição escrita e do intérprete cada vez mais subjugado à partitura. Para suas considerações recorre à área da linguística, ao citar um autor que equipara a performance musical com a linguagem falada e vê no intérprete a figura que dará sentido ao texto:

Os poderes da linguagem falada deveriam recordar-nos um importante fenômeno: a fraqueza da linguagem escrita. A linguagem escrita não tem a “expressividade” primordial da palavra falada. Todos sabemos que a passagem de uma língua para o escrito vai fixar e conservar, dando-lhe a estabilidade, constituindo as bases da história (e da literatura), mas ao mesmo tempo sabemos que a enfraquece (...) as palavras orais parecem ter um poder quase mágico, mas ao tornarem-se imagens visuais perdem muito desse poder. A literatura usa palavras de modo a tirar o máximo de partido de sua “eficácia”, mas, no entanto, muito de seu poder se esgota quando a audição se converte num processo virtual de leitura. (Palmer, 1969, p. 26 *apud* Lima, 2005, p. 55)

Ao buscar referencial teórico na linguística tivemos contato com autores que tem uma visão contrária à posição dicotômica das décadas de 1950 a 1980 que defendia a “grande divisão” entre oralidade e letramento. Neste período a supremacia da escrita era percebida como diferente da oralidade a ponto de ter introduzido uma nova forma de conhecimento e ampliação da capacidade cognitiva. O professor de linguística e pesquisador Luiz Antônio Marcuschi (1946-2016) comenta a dicotomia oral e escrito, mas sugere eliminar a dicotomia, levando-se em conta não o código, mas seus usos. As dicotomias mais conhecidas estão na visão de que a fala não é planejada, é imprecisa, não

normatizada, fragmentária e implícita. Por outro lado, a escrita é planejada, precisa, normatizada, completa e explícita. (Marcuschi, 2000, p. 27) A fala é adquirida naturalmente em contextos informais do dia a dia. A escrita, em sua faceta institucional, se adquire em contextos formais. (Marcuschi, 1997, p. 120) No texto em que discute os processos de retextualização (passar da fala para a escrita) busca identificar as operações do texto falado e do texto escrito ressaltando que a passagem da fala para a escrita não é a passagem do caos para a ordem. É a passagem de uma ordem para a outra. (Marcuschi, 2000, p. 47)

Depois de listar⁸ os indicativos mais notáveis na relação entre fala e escrita, Marcuschi acrescenta:

A listagem poderia prosseguir, indicando essencialmente que a visão dicotômica da relação fala e escrita não mais se sustenta. O certo é que a escrita não representa a fala, seja sob o ângulo for que a observemos. Justamente pelo fato de fala e escrita não se recobrirem podemos relacioná-las, compará-las, mas não em termos de superioridade ou inferioridade. Fala e escrita são diferentes, mas as diferenças não são polares e sim graduais e contínuas. São duas alternativas de atualização da língua nas atividades sócio interativas diárias. (Marcuschi, 2000, p. 46)

As semelhanças de problemáticas na área da linguística e da música nos dão as ferramentas para conceituar melhor questões de oralidade ou tradição não escrita. Na área da linguística, apenas as relações sintáticas não dão o significado que a entonação, gesto e outros elementos dão. De maneira semelhante, na música, apenas a notação não é o

⁸ O resultado da investigação nas relações entre fala e escrita podem ser resumidos da seguinte maneira: a) as semelhanças são maiores que as diferenças; as relações de semelhanças e diferenças não são estanques nem dicotômicas, mas contínuas ou pelo menos graduais; as relações podem ser mais bem compreendidas quando observadas no contínuo dos gêneros textuais; muitas das características diferenciais atribuídas a uma das modalidades são propriedades da língua; não há qualquer diferença linguística notável que perpassa o contínuo de toda a produção falada ou de toda produção escrita, caracterizando uma das modalidades. (Marcuschi, 2000, p. 45). Não faz parte de nosso trabalho aprofundar os processos linguísticos de retextualização, mas traremos um exemplo de uma narrativa oral de uma jovem de 17 anos para apoiar nosso argumento e uma retextualização de uma aluna de Letras. Narrativa: “é...eu vou falar sobre a minha família...sobre os meus pais...o que eu acho deles...como eles me tratam...bem...eu tenho uma família...pequena...ela é composta pelo meu pai...pela minha mãe...pelo meu irmão...eu tenho um irmão pequeno de...dez anos...é... meu irmão não influencia em nada...a minha mãe é uma pessoa superlegal”. Retextualização: “Bem, eu tenho uma família pequena – meu pai, minha mãe e meu irmão. Tenho um irmão pequeno de dez anos que influencia em nada. Minha mãe é uma pessoa superlegal”. (*Ibidem*, p. 78). O primeiro gênero textual (narrativo) tem muita espontaneidade, enquanto o segundo (transcrição) regula as pontuações com base na entonação das falas e elimina as hesitações. Sem entrar em questões mais profundas da área da linguística, podemos perceber como as palavras são combinadas em expressões faladas ou frases escritas com o uso de regras, como também as marcas da oralidade no texto escrito e as diferentes formas de uso da mesma língua. A maneira como sincronizamos as expressões em diferentes contextos é uma característica fundamental do uso da linguagem.

suficiente para a construção do sentido. Nicolas Cook aproveitou a descrição da linguagem para descrever a obra musical na relação entre o produto e seu processo. A musicologia espelhou-se no status e nos métodos da filologia e da literatura, de modo que os estudos de textos musicais acabaram modelando-se nos estudos de textos literários.

Entretanto, e não importa o quanto isso seja implausível, somos levados a pensar a música como pensamos a poesia, como uma prática cultural centrada na contemplação silenciosa do texto escrito, com a performance (tal como a leitura de poesias em público) servindo como um tipo de suplemento. Além disso, a orientação tradicional da musicologia pautada na reconstrução e disseminação de textos de autoridade refletiu uma preocupação básica com as obras musicais enquanto obras dos seus compositores, compreendendo-as como mensagens a serem transmitidas do compositor ao público, tão fielmente quanto possível. (Cook, 2006, p. 7)

O escritor medievalista e estudioso da palavra poética Paul Zumthor (1915-1995) considera o papel do interlocutor em passar a poesia da boca para o ouvido, e fornece amplo instrumental para que sejam identificadas as marcas da voz na produção literária escrita. A literatura medieval é produzida em meio a uma dinâmica de oralidade mista⁹, isto é, voz e letra convivem em diferentes graus de interação. De acordo com Zumthor, essa arte estava baseada em “técnicas do encaixe, da combinação, da colagem” (Zumthor, 1993, p. 28), e não demonstrava preocupação em demarcar autoria individual nem em singularizar a criação, e registros visuais e táteis eram mal diferenciados. Zumthor examina atentamente os índices de oralidade dos textos medievais. Ele percebe “energias que transbordam do texto” (Zumthor, 1993, p. 207), uma oralidade mista, na qual a escrita influencia a oralidade de modo externo, parcial ou retardado ou em que a oralidade é recomposta através da escrita.

Abordar a coexistência do oral e escrito na sociedade medieval ajuda a imaginar uma sociedade que não era regida totalitariamente pela hegemonia da escrita, pois como herdeiros de uma cultura letrada, não pertencemos mais a uma sociedade de tradição

⁹ Os 3 tipos de oralidade são: oralidade primária (sem relação com a escritura, se refere a sociedades ágrafas), oralidade segunda (quando a escritura prevalece sobre os aspectos orais, condicionando, a partir de uma cultura erudita, as formas de expressão), e a oralidade mista, composta pela coexistência da oralidade e da escrita, mas ainda sobre a predominância da oralidade, devido a atrasos da influência do escrito. (Zumthor, 1993, p. 18) Esses tipos de oralidade variam, segundo Zumthor, de acordo não somente com as épocas, mas com as regiões, as classes sociais e com os indivíduos.

exclusivamente oral. Não podemos nos desvestir de nossa própria história, mas não deixamos de reconhecer a existência de uma cultura oral, popular, transmitida de geração para geração. Como exemplo deste tipo de oralidade, a literatura de cordel ou de folhetos é ainda um gênero narrativo muito cultivado pelos poetas populares do Brasil, notadamente no Nordeste, onde a voz e canto do povo ainda se fazem ouvir¹⁰. Esta forma poética, que se situa entre a oralidade e a escritura, insere-se no que Paul Zumthor denomina oralidade mista, isto é, oralidade marcada pela coexistência com uma cultura escrita.

Depois do contato com a tese de Zumthor sobre a oralidade mista, a leitura de um artigo de Lucia Santaella (2020) trouxe reflexões sobre um outro tipo de oralidade imposta pelo computador e outros dispositivos, plataformas e aplicativos (a cibercultura). Com o advento dos novos meios de comunicação, os estudiosos voltaram sua atenção para a oralidade primária no sentido de descrever os efeitos comunicacionais através do telefone, da televisão e do rádio. Estudiosos da cultura do computador passaram a utilizar também a segunda oralidade para definir a interação das redes sociais que possibilitava a troca de textos escritos. Agora se percebe um novo tipo de oralidade, mediada pelas tecnologias em áudio e vídeo. Neste artigo a autora apresenta a necessidade de estudar o fenômeno WhatsApp. Por se tratar de um meio que possibilita ao mesmo tempo fala e escrita (e uma ligação gratuita ao toque de um dedo), constitui uma terceira oralidade.

A par de todas essas possibilidades postas em uso, a entrada do WhatsApp aqui comparece muito especialmente porque esse aplicativo está promovendo o encontro em um só ponto entre a terceira oralidade e a terceira escrita ao instaurar uma oralidade e escrita híbridas, misturadas. A escrita surge sob o registro da oralidade. Escreve-se como se fala. Além disso, a facilitação de se gravar a fala, nos trânsitos entre espaços e tempos, insere a fala na sua terceira forma de oralidade. Em uma aliança complementar e não competitiva, no WhatsApp a escrita não passa de uma inscrição da fala, assim como nele fala-se a ouvintes invisíveis, mas paradoxalmente presentes em quaisquer cantos, esquinas, recintos e ambientes em que a vida vai dando continuidade ao seu curso. (Santaella, 2020, p. 18)

Não podemos negligenciar que tais maneiras de acessar a informação determinam processos de aprendizagem na música e que existe uma demanda de reflexão

¹⁰ Outros exemplos dessa tradição são os mitos e lendas do folclore brasileiro (Saci pererê, Mula sem-cabeça, Lobisomem, Curupira, etc), as fábulas (A cigarra e a formiga, A lebre e a tartaruga, O cão e o osso, etc), as canções (Atirei o pau no gato, Ciranda cirandinha, Peixe Vivo, Fui no Itororó, etc), e os trava-línguas (O rato roeu a roupe do rei de Roma, Três pratos de trigo para três tigres tristes, Um ninho de mafagafos tinha sete mafagafinhos, etc).

sobre as normas que definiram a nossa prática nos últimos anos e a necessidade de rever a maneira que o estudante de música se relaciona com os recursos de imagem e som que ele encontra na internet. Precisamos, como professores, considerar a forma de transmissão e imitação pelas mídias e aplicativos digitais acentuada pelo período de isolamento social no ano de 2020 e como isso transformou o ensino musical. Como intérpretes, precisamos refletir nos processos de construção da performance e como o uso das mídias, além dos registros fonográficos já aceitos como ferramentas de análises musicológicas, podem ser incorporados quando tratamos de um repertório antigo, mas que possui conexões com um estilo musical vigente.

Na impossibilidade de termos acesso a um registo sonoro da época, o músico dos dias de hoje precisa realizar um exercício de imaginação ou reinvenção a partir das fontes documentais, iconográficas e organológicas, mas não apenas essas. A música barroca junto com a música flamenca pode também servir de inspiração para manifestações artísticas contemporâneas. O estilo flamenco passou por uma revitalização no século XX e, além do desenvolvimento da escrita, passou a produzir um rico material áudio visual. No recente período pandêmico, alguns guitarristas barrocos finalmente disponibilizaram tutoriais em vídeo ensinando modelos de *rasgueado* para o repertório que estamos falando, e vamos analisar as formas de uso desse referencial técnico-musical.

Com essas considerações, passaremos para a discussão das dicotomias presentes na construção da performance – a tradição escrita e a não escrita – com base em autores que discutem as implicações do formalismo da música erudita ocidental potencializado pela escrita musical e como isso impacta o modo como pensamos, analisamos e praticamos a performance. Falaremos da formação do músico popular e seu fazer criativo, e da proposta de conciliar as duas tradições (uma prática mista) no ensino musical da música erudita.¹¹

2.1 Formação normativa e a tradição escrita

A música de tradição europeia chamada erudita, acadêmica ou ainda música de concerto passou por uma crescente distinção entre o intérprete e o compositor e suas

¹¹ Consciente de que as fronteiras entre o ensino de música formal e informal não são claras pois eles se misturam o tempo todo, mas propondo um uso mais acentuado da oralidade (tradição não escrita).

distintas atividades, a partir do século XIX, ao invés de valorizar a um músico capaz de compor, improvisar e interpretar¹². A busca pelo especialista centrado unicamente em uma dessas facetas foi deixando a improvisação em segundo plano e a composição se convertia no único produto que se podia considerar como verdadeira criação. Intérpretes da estética neoclássica adotaram uma postura artística diante do peso da tradição escrita e começam a renunciar sua liberdade criativa diante da objetividade da notação.

A fidelidade ao compositor coloca o intérprete numa posição de copista ou reprodutor de uma música e a crença nessa fidelidade ainda prevalece. Desde o início de nossa formação musical somos expostos às regras da música clássica ocidental, em que, como alunos, devemos ser obedientes ao professor, à partitura e ao compositor, e o resultado desse processo normativo tem produzido intérpretes em série e “engessados”, além de causar estresse e ansiedade. A vida do músico sentiu os reflexos ideológicos da Revolução Industrial, o desejo de um novo mundo por máquinas, fábricas, a mecanização, que marcou ainda mais a divisão entre a música erudita e a popular.

Num século que descobre a industrialização, se encanta com as máquinas e prepara o surgimento das linhas de montagem, parece natural imaginar que no estudo do mecanismo pode-se encontrar a fórmula mágica da fabricação de um músico. Assim como o exercício físico regular aprimora o atleta, é a repetição de passagens padrão que irá aprimorar o músico. (Rónai, 2008, p. 111)

Lima e Albino (2009) falam sobre o desenvolvimento da notação musical no sentido de dar ao compositor maior controle da execução musical, tirando a liberdade interpretativa do executante com a centralidade da partitura. Os autores defendem a importância da improvisação no ensino musical para possibilitar que o músico erudito explore com mais destreza suas habilidades e melhore sua criatividade interpretativa. Se a improvisação fizesse parte da interpretação da música clássica ocidental poderia ser uma “possibilidade de desvendar o segredo que habita a obra musical, aquilo que transpassa o universo dos signos gráficos descritos na partitura, aquilo que ainda não foi desvendado, ou que desvendado, assume um novo sentido”. (p. 107)

Na tradição musical escrita observamos ainda o nascimento de um intérprete musical cada vez mais subjugado à partitura, afastado da prática improvisatória e da liberdade de expressão, costumes bastantes frequentes na tradição oral. Mesmo assim, os novos referenciais não foram capazes de excluir a

¹² Com exceção da performance da música de vanguarda, que no século XX resgatou a prática da improvisação e a colaboração entre compositor e intérprete.

cumplicidade participativa do intérprete no ato da execução e muito menos afastar as alterações performáticas oriundas de fatores histórico-culturais introduzidos na sociedade (Lima, 2005, p. 20).

O tema da improvisação vem sendo amplamente discutido na área de Educação Musical, em diversos trabalhos de pesquisa, mas não vamos nos aprofundar nesse referencial teórico, mesmo porque o que se percebe é que por mais que a criança tenha contato com o educador musical atento às novas propostas da área, esta criança vai continuar seus estudos musicais no conservatório e na universidade e vai se deparar com a supremacia da partitura e as técnicas de repetição do ensino-aprendizagem da música erudita ocidental. Diversos autores na área da performance musical têm trazido discussões importantes sobre a necessidade de uma mudança de concepção na formação de novos intérpretes e sua autonomia em relação ao texto, e vamos citar alguns trabalhos para fundamentar a apresentação do problema da pesquisa relacionado com a forte tradição escrita no repertório erudito, a maior utilização da improvisação pelo músico popular e a falta do ensino da improvisação nos cursos técnicos e superiores de música erudita.

Segundo Gisela Nogueira, a tradição do ensino institucional de música no Brasil deve suas influências aos modelos europeus adotados ainda no período imperial e compreendem o ensino de conteúdos básicos, teóricos de leitura e escrita musical (teoria e harmonia), práticas individuais e coletivas de canto (solfejo e canto coral), aprendizado de instrumento/canto/regência/composição e práticas instrumentais em conjunto, com algumas variações do modelo publicado em 1881. Algumas estruturas curriculares incluem conteúdos nas áreas de História, Filosofia e Antropologia da Música. Observando a estrutura curricular da Universidade Federal de Juiz de Fora disponível na internet, notamos a proposta de uma formação musical mais abrangente, com conteúdo de música popular e erudito simultâneos. Contudo, na maioria das instituições o modelo tradicional ainda prevalece. Sobre o âmbito institucional da Música na Universidade Brasileira, Nogueira aponta:

Seus estruturas curriculares são fundamentadas no conceito de disciplina (com raras exceções), cujo conteúdo discriminado em seu programa se torna quase inflexível em razão do complexo processo burocrático existente para a realização de qualquer alteração. Tal imobilidade tem conduzido o ensino superior da Música a certo anacronismo, impedindo a reflexão mais profunda sobre os objetivos gerais dos cursos e a atualização do modelo educacional, em virtude das rápidas mudanças sociais produzidas pelas mídias digitais. (Nogueira, 2016, p. 141)

Discutir sobre atualizações do modelo educacional é essencial para gerar novas vertentes musicais, novos compositores, novas possibilidades de trabalho e músicos mais versáteis e fazer da improvisação uma das disciplinas do curso de práticas de instrumento ou promover cursos e oportunidades para abordar o assunto talvez seja um caminho para tais reformulações. A área de educação musical esteve à frente da área de performance quando o assunto é explorar a criatividade, incentivar a escuta e a improvisação. No entanto, após a fase da musicalização infantil, passando para o nível intermediário e avançado de estudo, a trajetória do estudante de música passa por uma espécie de reviravolta, e ele precisa se preocupar com questões interpretativas a partir do estudo das disciplinas da teoria musical, solfejo, análise, harmonia etc.

Na busca de trabalhos que discutem a interpretação em nível profissional e a relação do intérprete com a partitura, a leitura de Abdo e sua abordagem filosófica da interpretação musical contribuiu para mais reflexões sobre o bem conhecido dilema fidelidade ao compositor ou licença interpretativa. A ideia de “tocar como o compositor tocaria” foi bastante difundida na primeira metade do século XX e ainda tem muitos adeptos no campo da música erudita. A autora contrapõe tal ponto de vista da “reevocação” do compositor citando vários autores que defendem uma livre tradução, da qual resultam novas criações. Outros mais relativistas defendem que o executante tem um papel ativo e criador, mas sem desperceber as relações sonoras criadas pelo compositor. Os mais radicais, centrados no papel do leitor/intérprete. Depois de conceituar a interpretação sob a ótica de Pareyson, a autora defende que o critério diretivo legítimo de cada execução é a própria obra, não as intenções do compositor ou do intérprete. (Abdo, 2000, p. 18)

Passando para as considerações de oralidade (o que denominaremos de tradição não escrita), o texto sobre a “voz do *performer*” de Domenici (2012) chama a atenção para o resgate de práticas improvisatórias esquecidas pela tradição musical no ocidente. A formação musical coloca o *performer* numa posição muito solitária, uma vez que a tradição não escrita não tem o mesmo lugar de importância que o texto musical possui. A ideologia da música ocidental de concerto estabeleceu uma relação assimétrica de poder entre composição e performance. A crença no poder universal da escrita e no texto como objeto totalizante acarretou o abandono e até mesmo na negação da

oralidade/auralidade, mantendo a performance subordinada à composição através da ideia de fidelidade ao texto reificado. (Domenici, 2012, p. 169)

A voz como metáfora para o ser, se ancora na integridade de um corpo carregado com sua afetividade, os sotaques por onde passou, seus juízos de valor, enfim, a sua história. A voz é a evidência de uma existência inalienável no mundo. Contudo, o poder da voz só existe na alteridade. É na relação com o outro que a sua autoridade lhe é outorgada. O poder da voz só se consoma na resposta que ela incita de um outro. Se ela existe apenas a partir do silêncio da outra, é uma voz autoritária; se fala e encontra apenas o silêncio, é uma voz calada. Portanto ao invocar a voz, invoca-se a relação de um self com outros – entre o eu, o tu e o nós – ao mesmo tempo em que se propõe pensar a performance e a pesquisa em performance contemplando simultaneamente a escrita e a oralidade, o conhecimento científico e o conhecimento corporificado. (*Ibidem*)

A voz (uso do corpo), para a área da linguística, tem um sentido complementar para nossa reflexão. Zumthor substitui o conceito de palavra oral por voz quando se refere à poesia sonora, movimento que compele poetas a realizarem vocalmente sua poesia. Seu livro *Performance, recepção e leitura* é uma espécie de guia para artistas do corpo, da palavra e do som. A visão de Zumthor, por exemplo, não estabelece uma oposição entre oral e escrito, já que a voz se encontra presente em ambos os aspectos, determinada pelo poético. Sobre o papel do corpo na leitura e percepção do literário ele esboça:

...é ele que eu sinto reagir ao contato saboroso dos textos que amo; ele que vibra em mim, uma presença que chega à opressão. O corpo é o peso sentido na experiência que faço dos textos. Meu corpo é a materialização daquilo que me é próprio, realidade vivida e que determina minha relação com o mundo. (Zumthor, 2018, p. 25)

O texto será poético pela forma como ele é recebido e percebido mais do que outros elementos universais de critério de poeticidade. A “decodificação de um grafismo” depende do “corpo que recebe o texto”, ou seja, depende de o músico entender o texto e o contexto da obra musical, mais do que a partitura. “O texto permanece sem se fazer obra, à espera de um corpo que o concretize”. (Zumthor, 2018, p.71)

O formalismo na música gerou uma espécie de autoritarismo que ainda se faz presente na prática da performance. A centralidade do texto na música ocidental colocou o a voz do compositor como a única a ser ouvida na performance, uma negação da presença física do intérprete. A despersonalização a serviço do compositor, o contrato de fidelidade que respeita e reforça a autoridade do compositor resulta numa espécie de

domesticação do corpo. Em outro texto sobre a crise de autoridade na performance, Domenici (2013) defende a demanda contemporânea de criatividade musical, e aponta a necessidade de uma desconstrução da estrutura normativa que tem regulado a performance por quase dois séculos. A negação da corporeidade na performance afirma uma autoridade externa, compositor/obra, reprimindo a ameaça que a presença do corpo sonoro (um corpo que é ao mesmo tempo som e visão), representa à hierarquia estabelecida.

No caso da tradição do ensino da escola violonística devemos o pensamento normativo a uma coleção de livros ou métodos de guitarristas clássicos que preocupados com a posição do instrumento no cenário musical e com a adaptação aos novos estilos dominantes na Europa, conduziu a guitarra a novos caminhos de sonoridade e técnicas de execução, as quais descreveremos adiante. O percurso da transmissão do repertório afastou os violonistas do repertório de guitarra barroca devido ao tipo de notação e suas práticas de execução ligadas à informalidade artística. Podemos ter um novo olhar para esse acervo e suas práticas e transformá-lo numa ferramenta útil na busca de uma ressignificação da formação do violonista atual? O processo de ensino-aprendizagem da guitarra popular do século XVII favorece o desenvolvimento de uma série de aptidões relacionadas com a espontaneidade, a improvisação e a intuição. Neste processo cria-se o que chamamos de tradição não escrita ou tradição ágrafa que se contrapõe às aptidões adquiridas na formação normativa. O uso desse acervo musical pode ser uma boa estratégia na abordagem de tais aptidões na sala de aula e na reaproximação do intérprete com a improvisação, afastados pela formação normativa.

2.2 Formação que contempla a tradição não-escrita

Definiremos o ensino informal de música como o conjunto de ensinamentos, conhecimentos e experiências que se transmite de professor para aluno, na relação mestre-aprendiz, sem apoio de transcrições, ou ainda, o aprendizado que ocorre fora da escola, que se fundamenta em audição de gravações para entender a linguagem musical, pela escuta e imitação, como ocorre por exemplo, na linguagem do choro, no jazz e na música

popular¹³. Tais linguagens já fazem parte de algumas instituições de ensino, de maneira que as formas de aprendizagem formal e informal se complementam. Embora façam uso da notação, ela funciona de forma diferente da música erudita e isso se reflete nos processos de demonstração-imitação nas aulas de música popular. O conteúdo melódico e rítmico muitas vezes é transmitido do professor para o aluno por via aural, muito semelhante à forma de ensino na época dos tratados de guitarra barroca.

O ensino da música no período barroco possuía uma natureza informal e um caráter individualizado. O conhecimento era passado oralmente na maioria das vezes e cabia ao mestre construir o processo de aprendizado de acordo com as necessidades do aprendiz. O objetivo dos tratados foi registrar as várias formas de práxis musical e não prescrever o mesmo método de ensino a todos os aprendizes, nem determinar uma filosofia de ensino metodizado.

Gisela Nogueira lembra das práticas de aprendizado das cordas dedilhadas antes do século XIX, de como ocorriam na informalidade e foram excluídas das instituições de ensino musical europeias até meados do século XX e ainda hoje da maioria das instituições brasileiras de ensino musical superior:

As práticas ditas “da música antiga” incorporaram o ensino das tablaturas históricas no âmbito das escolas técnicas de música (em número ainda pequeno no Brasil), bem como das tablaturas modernas no ensino da música popular, além de utilizarem e difundirem os inúmeros aplicativos de edição digital de partituras/tablatras. Cabe, então, uma reflexão sobre o ensino superior de música no Brasil e o aproveitamento da produção de conhecimento em seus projetos pedagógicos. (Nogueira, 2016, p. 139)

O contato com o sistema de notação antigo aproxima o estudante de cordas dedilhadas das práticas musicais de uma época em que a escrita e a oralidade dialogavam na transmissão e nas relações de ensino-aprendizagem. O uso conjugado das fontes de tradição oral e das fontes escritas possibilita novas formas de uso do acervo musical histórico. Combinadas com os recursos atuais e as categorias mentais de um músico no século XXI, pode ser uma ferramenta eficiente em direção de uma formação mais abrangente.

¹³ No Brasil o analfabetismo musical não é considerado um aspecto negativo. Pelo contrário, pode ter originado uma identidade artística própria que desenvolveu diversas escolas musicais informais admiradas mundo afora.

Cabe mencionar aqui o abismo que se criou entre a prática musical que estamos discutindo e a prática estabelecida pela cultura de letramento imposta pela formação tradicional na música erudita ocidental mais recente. Para exemplificar os elementos musicais a que estamos nos referindo, recomendamos uma análise comparativa entre as interpretações do violonista John Williams¹⁴ e do guitarrista barroco Enrike Solinis¹⁵. 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 elementos importantes da linguagem musical barroca – como a improvisação, a técnica de variações e o *rasqueado*. A interpretação do guitarrista barroco vai além do registro original do compositor (que não pretende ser preciso em seu registro). Improvisa, explora a técnica do *rasqueado*, e interage com outros músicos ligados ao estilo flamenco.

O uso das práticas da música antiga para cordas dedilhadas no ensino do violão poderia atenuar as diferenças e lacunas existentes entre o violonista tradicional e o guitarrista que teve contato com as práticas da música antiga (e com o toque flamenco simultaneamente), assim como observamos hoje nos violonistas de formação popular.

Nas reflexões da violonista Elodie Bouny sobre sua formação erudita em Paris, lemos que o contato dela com a música tradicional boliviana e sua mais recente experiência com a música brasileira, também a levaram a questionamentos e dúvidas sobre as diferenças na formação do violonista erudito e o violonista popular. Tal dissertação nos interessou bastante, pois além de trazer uma revisão bibliográfica sobre a educação musical, trouxe o relato de suas atividades artísticas nos dois mundos e o depoimento de outros violonistas das duas áreas de atuação. Sobre o ambiente musical em torno do violonista de formação popular:

Nessa música de natureza repetitiva, cíclica e transmitida oralmente, repetimos sempre o diferente, e o modelo não existe propriamente dito. Ele existe só através das realizações múltiplas e efêmeras. O músico, iniciante ou experimentado, só pode interpretar e se apropriar imediatamente da música através da ornamentação, da variação...que leva a uma familiaridade com uma forma de improvisação. (Le Creurer, 1994, p. 7 *apud* Bouny, 2012, p. 3)

¹⁴ <https://www.youtube.com/watch?v=iyhF9KEiDsc>

¹⁵ <https://www.youtube.com/watch?v=maekYcb8s2U>

A improvisação caiu em desuso no classicismo, mas era um componente da música ocidental antes da adoção definitiva do sistema de notação. Quando falamos de improviso talvez a primeira música que venha à mente hoje é o jazz, mas na música barroca essa prática também era muito comum. Tanto é assim, que Yoo (2015) sugere o uso dos recursos da música barroca na sala de aula para incentivar a improvisação, em seu artigo *Using Baroque Techniques to Teach Improvisation in Your Classroom*¹⁶. Como extensão dessa proposta, acreditamos que o repertório de guitarra barroca tão pouco explorado pelos violonistas pode ser usado no ensino como alternativa para abordar aspectos da tradição não escrita, e como somos convidados a acrescentar nossas próprias ideias diante das ambiguidades do registro escrito.

Um dos aspectos fundamentais para o funcionamento da música tradicional, que rege todo o nosso ensino, é a oralidade. A própria oralidade induz a outros elementos, interligados e que aclaram as nossas linhas de trabalho. É o caso, claro, da memorização, mas também do abordo imediato com a música, da aproximação da música em sua globalidade, entidade, liberdade com os modelos. [...] a oralidade é uma maneira de enxergar a globalidade antes do detalhe segmentado. (Le Creurer, 1994, p. 7 *apud* Bouny, 2012, p. 42)

A transmissão oral da música é a base da aprendizagem para o violonista de formação popular. Ela é baseada na imitação, tanto oral quanto visual, na repetição, na impregnação, na variação e na improvisação. A guitarra flamenca, de maneira similar, tradicionalmente se aprende em âmbito extra-acadêmico, fora do contexto escolarizado, utilizando mecanismos de transmissão oral, ao invés da escrita. Para alguns estudiosos, o essencial da cultura de qualquer sociedade alfabetizada se transmite de forma oral (Calahorro, 2019, p. 2). Embora o estilo flamenco venha de uma tradição ágrafa, podemos falar de uma arte institucionalizada a partir de sua inclusão nos programas de ensino nas escolas de música e conservatórios. Sendo assim, o processo de transmissão tem passado por um grau de formalização, embora seus mecanismos priorizem a tradição não escrita¹⁷. As duas vertentes complementares no caso do ensino da guitarra flamenca, a metodologia tradicional do tipo oral e a institucional dentro das regras de ensino das escolas de música, servirão de referencial para nossa proposta de uma formação mais abrangente além de fornecer modelos de *rasgueado* para a reconstrução do repertório de guitarra barroca.

¹⁶ O artigo apresenta as técnicas de improvisação predominantes entre os músicos barrocos e sugere algumas formas de uso de 3 técnicas básicas: improvisação harmônica a partir do baixo cifrado (baixo contínuo), ornamentação de linhas melódicas e formas de variação.

¹⁷ Em 2010 a arte flamenco foi incluída na lista de manifestações culturais que formam o Patrimônio Cultural Imaterial da Humanidade por parte das Nações Unidas para a Educação, Ciência e Cultura.

2.3 Formação mais abrangente e a tradição mista

Depois de discutir o papel do intérprete advindo de uma formação normativa, procuramos apontar a necessidade de uma mudança de atitude do intérprete em relação ao texto. A mudança de atitude pode ser observada na definição da partitura como um estímulo para uma ação, contribuindo para uma visão da performance musical como um ato de construção de sentido a partir da interação com o texto. (Domenici, 2012, p. 170)

A pesquisa aqui não desconsidera a notação e sua importância no registro do repertório do passado. No entanto, a imprecisão notacional do acervo em questão impõe um certo nível de criatividade por parte do guitarrista, um convite à improvisação. Notamos neste registro histórico o uso da oralidade mista, em que o oral interage com o texto. O registro inicialmente serve como uma ajuda mnemotécnica, mas à medida que o repertório vai se sofisticando, percebemos a necessidade de um nível mais detalhado de notação para transmitir a música até chegar no texto escrito completo, o que resulta na total dependência do intérprete. Atualmente o *performer* na música ocidental de concerto não pode prescindir da partitura e de estudos analíticos e musicológicos.

Apesar de observar que somos vítimas da notação-centrismo, Lawson (2010, p. 440) não considera que o problema seja a notação em si. O problema é a centralidade da partitura sem um claro reconhecimento e compreensão da forma como a notação influencia e afeta a auralidade da performance musical, das áreas não exploradas na alfabetização musical e as culturas musicais negligenciadas nos departamentos de música.

Do ponto de vista da escola ideológica, expandir a pesquisa musicológica que investigue a relação entre notação e prática musical em circunstâncias históricas e culturais específicas seria altamente benéfica. Pesquisas ideologicamente orientadas, como muitos excelentes estudos feitos por musicólogos medievais, fornecem visões específicas do período sobre as características do jogo das diferenças cognitivas...Empregar perspectivas ideológicas e autônomas permitiria a consideração da especificidade cultural e de período, bem como o reconhecimento de mudanças no impacto da visualidade e da alfabetização na cognição musical. (Lawson, 2010, p. 441, tradução nossa)

A maneira que fomos orientados em nossa trajetória acadêmica pode ser um dificultador para entender o repertório barroco espanhol. Tocar de ouvido é considerado

uma heresia por alguns professores de música erudita. Ao comentar as dificuldades que os músicos populares e eruditos enfrentam nas escolas de música, Bouny afirma:

Essa suposta superioridade do leitor-escritor, alimentada pelo conservatório, pode se tornar um entrave no ensino da música. Os músicos populares, que poderiam ter, em algum momento da sua aprendizagem musical, vontade de ampliar o seu conhecimento num conservatório ou escola de música, veem-se geralmente com as portas fechadas. Da mesma maneira que um jovem, formado no conservatório, terá imensas dificuldades para conseguir absorver algum elemento do ensino popular por ter sido obrigado e condicionado a ler e escrever, exclusivamente, e, às vezes, sem nem mesmo precisar ouvir. (Bouny, 2012, p. 68)

Na pesquisa da violonista Elodie Bouny ela descreve as lacunas apontadas por violonistas de formação erudita em entrevista. Entre as frustrações dos entrevistados estão: a falta de espontaneidade e relaxamento ao tocar, postura muito rígida, execução e interpretação muito sistemáticas e falta de conhecimento harmônico e ferramentas para improvisar¹⁸. Encontrar um equilíbrio entre as atividades e a inserção na matriz curricular talvez seja o melhor caminho a seguir em nossas metodologias de ensino no sentido de reformular a pedagogia da performance.

Bouny reconhece a necessidade dessa reformulação e fala da metodologia da Musicalidade Abrangente baseada na teoria da Gestalt.¹⁹

É claro que a Musicalidade Abrangente envolve o domínio do instrumento, mas também envolve o conhecimento da harmonia, da capacidade de compor e de improvisar. Esse tipo de abordagem do ensino da música pode ser muito mais proveitoso que o ensino tradicional, pois ele valoriza muito mais as habilidades criativas, o processo evolutivo, a participação do aluno na aula, sem deixar de lado as habilidades instrumentais necessárias para uma boa execução das ideias musicais. (Bouny, 2012, p. 45)

A metodologia da Musicalidade Abrangente é uma subárea da educação musical e suas propostas de integralizar apreciação, interpretação e criação musical tem sido

¹⁸ Vale mencionar que ao entrevistar os violonistas de formação popular as lacunas apontadas foram apenas referentes à falta de ter uma leitura melhor.

¹⁹ A teoria da Gestalt considera que a percepção de uma forma como um todo é o resultado da soma de diversas sensações isoladas, que se dá através de um processo de associação delas. Dessa forma, qualquer propósito a ser aprendido será mais bem entendido se for visto como um todo do que como várias partes fragmentadas e isoladas adicionadas umas às outras, priorizando o desenvolvimento da pessoa no seu todo, mais do que o desenvolvimento de habilidades isoladas. Neste sentido, o acervo musical que essa pesquisa aborda contém os esquemas pré-estabelecidos (padrões ou modelos) que guiam a sucessão das diferentes partes que precisamos para formar nosso todo e atender as demandas com vistas a sermos capazes de ser mais criativos.

aplicadas no ensino musical em nível básico, mas em nível intermediário e avançado, como podemos inserir capacidades mais criativas? A consciência da oralidade da música foi levantada na musicologia histórica e na etnomusicologia, mas os tipos de questões mais amplas sobre oralidade e escrita que formam a base da escola autônoma não foram abordadas substancialmente. A oralidade está presente no flamenco e é o que sustenta o estilo em mais de 4 séculos de tradição (aqui já se referindo às antigas raízes na guitarra barroca).

Os linguistas reconhecem que o advento da escrita transformou o pensamento nos meios sociais, econômicos e políticos, mas discutem as relações oral escrito e defendem que não há uma divisão, mas sim um complementa o outro. Como exemplo, Zumthor reconhece a importância dos textos antigos que nos permitem hoje resgatar parte da cultura e tradição, sem deixar de ressaltar que tais registros carregam as marcas da oralidade:

A primeira transmissão vai-se fazer seja por manuscrito ou por impresso, de toda maneira por meio da mesma marca codificada, que além disso subsiste, daqui por diante, por ele mesmo, pronto para ser recebido pela leitura...Graças ao livro, à biblioteca, uma identidade fixou-se na permanência. (Zumthor, 2018, p. 61)

Como intérpretes da música também não descartamos a importância da partitura ou registro escrito, mas queremos propor o mesmo para a relação escrita e oralidade na música e para uma formação mista ou mais abrangente, que destaque mais a oralidade (existe um grau de oralidade na prática da música erudita, mas precisa ser mais evidenciada através do reconhecimento da importância do oral assim como na área da linguística). Na linguística, a tese que defende a isomorfia entre oralidade e escrita aponta para indivíduos que mantêm um contato com ambos os aspectos. Ou seja, quanto maior for a prática do ler/escrever e do falar, maior será a semelhança entre escrita e fala e maior será a influência de uma sobre a outra. Que o músico seja apto para passar do oral para o escrito ou do escrito para o oral com mais naturalidade, assim como operamos a língua portuguesa diariamente em contextos os mais variados, mesmo sendo letrados. (Marcuschi, 2000, p. 10)

Se não podemos descartar o registro escrito, e no caso do acervo estudado aqui, nem queremos, a proposta de uma formação que contemple a tradição escrita e a não

escrita simultaneamente parece pertinente, desde que encontremos uma prática musical que tenha preservado os elementos musicais deste acervo, para não nos sentirmos tão solitários na busca de reconstruí-lo. A fim de reconstruir um repertório selecionado a partir dos livros de guitarra barroca, identificamos que tais elementos foram preservados pelo toque flamenco, como veremos adiante. A discussão das dicotomias que a formação normativa traz serve para justificar a necessidade de uma metodologia para sistematizar os elementos musicais que surgiriam na espontaneidade para um músico experimentado em tocar de ouvido e improvisar, mas não para o de formação erudita.

2.4 Sistematizar para aprender a improvisar

Tratar a música popular segundo os critérios analíticos advindos da música clássica parece contraditório. Laura Rónai, diz: “A improvisação tem que ser espontânea, não escrita. É exatamente essa sensação de liberdade que é complicada de se reproduzir hoje – escravos que somos do texto escrito “. (2008, p. 224)

A necessidade de sistematizar práticas que na verdade, aconteceriam na espontaneidade, se continuassem a ser vivenciadas com mais liberdade criativa, como na infância, ocorre por causa de como os instrumentistas foram educados musicalmente segundo as concepções do século XX. A área acadêmica tem se debruçado em encontrar caminhos em busca de uma liberdade criativa. Dentre alguns caminhos criativos propostos podemos citar: correlacionar a performance musical com o teatro, estudar a música popular brasileira, utilizar a improvisação e o experimentalismo. A proposta desta pesquisa é usar o repertório de performance histórica destinada à guitarra barroca e os elementos musicais do barroco espanhol ligados à tradição preservada pelo toque flamenco.

As sugestões pedagógicas de Bouny para solucionar as lacunas existentes na formação do violonista erudito é a integralização da música popular nas escolas de música. No entanto, tal tarefa não é simples. Margarete Arroyo descreve as dificuldades da inserção da música popular no Conservatório de Uberlândia. Sua presença concomitante em processo de laboração gera uma série de tensões e contradições resultantes da interface desses dois mundos (Arroyo, 2001, p. 65). No entanto, a leitura de depoimentos e a convivência com músicos envolvidos com a música popular (alguns

destes com formação tradicional) revelou o quanto os saberes erudito e popular podem ser complementares e formar um músico mais versátil, visando também as demandas do mercado cultural atual.

O pesquisador e etnomusicólogo Tiago de Oliveira Pinto em sua pesquisa sobre cultura musical do recôncavo baiano chegou à conclusão de que “aquilo que os músicos chamam de improviso na verdade não tem nada de imprevisto, por obedecer às regras de combinação e relação entre as partes menores”. (Pinto, 2001, p. 236) A busca por elementos musicais convergentes entre a guitarra barroca e o toque flamenco levou à investigação de estruturas menores (padrões) que contribuem para uma percepção mais ampla. Nossa tarefa será decifrar a organização dos padrões rítmicos destes dois estilos de épocas diferentes, que se perpetuaram graças à tradição do flamenco, dentro de uma abordagem ética, ou seja, a partir da percepção da pesquisadora dentro de sua própria cultura.

Segundo Zumthor, o processo de fazer passar algo que eu reconheço (texto), da virtualidade à atualidade (performance) não significa perda de vitalidade em função da ausência da voz viva, e que o texto escrito não é portador de uma maior fidelidade de algo que foi comunicado na origem de sua produção, mas que ambos estão em relação de troca entre si, com os acontecimentos históricos, criando uma memória viva, portadora da tradição, que se faz presente no aqui e agora e através da performance, ato vivo de comunicação. (Zumthor, 2018, p. 47). “O material tradicional quando resgatado, atualiza-se”. Quando interpretamos a obra do passado sob o enfoque da nossa experiência contemporânea temos uma “projeção do passado no espaço moderno. O passado é renovado pela nossa visão, que estabelece um retorno crítico a esse passado, à voz perdida.” (Zumthor, 1993, p. 24)

A fonte oral pode levar a descobrir a fonte escrita quando falamos de uma produção musical do século XVII, portanto, precisamos identificar essas fontes orais e desenvolver uma pesquisa no sentido de buscar essa identificação entre a guitarra barroca e a guitarra flamenca com o foco na técnica do *rasgueado*. Lawson defende que, apesar das ironias de discutir a oralidade através da tecnologia da escrita, devemos tomar consciência da nossa tradição centrada no texto escrito para entender a relação entre a cognição musical e a prática da performance e poder pesquisar outros sistemas musicais que não são centrados na notação. (Lawson, 2010, p. 437)

A ponte entre a música antiga e a mais recente pode ajudar os músicos a se sentirem mais seguros para ressignificar as informações dos tratados históricos. A carência de métodos e informações sistematizadas sobre as práticas de improviso e a técnica do *rasgueado* barroco motivou o levantamento de um material que abordasse o assunto para ser usado tanto no ensino como na atuação como guitarrista barroca. A aproximação entre os dois estilos pode fornecer novas e produtivas informações para o desempenho do *rasgueado* e a proposta de uma formação mais abrangente, com suporte da oralidade mista já observada na práxis da guitarra barroca e da guitarra flamenca.

Conciliar as escolas erudita e popular pode ser complexo, mas podemos começar a atenuar essas questões com escolhas alternativas de repertório, como por exemplo, o repertório de guitarra barroca e suas peculiaridades ligadas ao contexto histórico, práticas de execução e forma de transmissão. Com a intenção de otimizar as ações e práticas para o desenvolvimento de ferramentas e de resolver as questões advindas da formação normativa que discutimos neste capítulo, observaremos como os guitarristas flamencos aprenderam primeiro o toque mais rústico para depois expandir a técnica. Os músicos de formação erudita talvez precisem fazer o caminho inverso. Desformalizar para aprender, recorrendo a práticas não acadêmicas e rastreando a presença da guitarra popular *rasgueada* em diferentes fontes a partir do fim do século XVI.

2.5 Escolha do instrumento na performance da música barroca para guitarra

A escolha do instrumento consiste em mais uma dicotomia na performance musical. Execução musical no século XXI com réplicas de instrumentos antigos ou instrumentos modernos? Os músicos que optam por utilizar instrumentos antigos muitas vezes são criticados por tentar se aproximar da obra, afinal vivemos no século XXI, e encontramos diversas linhas de pensamento musical na interpretação da música do passado, muitas vezes com conceitos opostos.

O movimento de música antiga surge na Europa no início do século XX, e gradativamente as pesquisas musicológicas dão início às performances historicamente informadas. Segundo Harnoncourt (1990, p.18), antes disso, a música histórica era modernizada segundo a produção do arranjador, no espírito do romantismo tardio, como por exemplo, as primeiras interpretações das obras de Bach, com orquestras ampliadas

segundo a estética do século XIX. O mesmo fenômeno aconteceu em agrupações instrumentais menores, nas primeiras tentativas de reproduzir a música do passado, quando músicos se preocupavam apenas em adquirir os instrumentos antigos, mas executavam o repertório com as técnicas de execução de instrumentos modernos.

A tentativa de buscar a autenticidade²⁰ nas performances em instrumentos antigos não foi convincente no início do movimento, quando os músicos se voltaram para o uso de instrumentos originais ou réplicas, mas tocavam de maneira a adaptar a sonoridade às exigências das grandes salas de concerto no século XIX. Atualmente, além da escolha instrumental, o músico busca as informações sobre questões técnicas e musicais como articulação, fraseado, dinâmica, sonoridade, bem como aos aspectos idiomáticos dos instrumentos antigos²¹. A pesquisa na área da performance histórica está mais avançada a ponto de já discutir de que maneira a apropriação de tradições mais recentes podem auxiliar na reconstrução do repertório musical do passado, objetivo desta pesquisa, que busca apontar os elementos musicais convergentes do atual estilo flamenco com a música do barroco espanhol.

Para discutir a escolha instrumental apresentaremos os recursos idiomáticos da guitarra barroca (guitarra espanhola) e as características de sua notação musical. A tablatura e o alfabeto resultam em um tipo de escrita que expressa a relação instrumento-corpo, diferente da partitura que expressa o abstrato sonoro. A visão formalista deixa de fora outras dimensões do fenômeno cultural - a instrumental e a corporal. Cada instrumento tem propriedades físicas diferentes que afetam as possibilidades musicais.

Jost (2018, p. 62), nos lembra que a escrita musical muitas vezes está ligada à técnica instrumental, uma vez que são as mãos que atuam sobre o instrumento (se referindo mais à mão esquerda), e veremos como isso se dá no caso da guitarra barroca e

²⁰ As fontes primárias são importantes para contextualizar a época do repertório que estamos recriando e para a mediação entre o músico atual e o repertório do passado, mas não pretendemos sugerir o conceito de autenticidade ou historicamente informada. A intenção dessa tese é a mesma proposta por Haynes (2007, p. 226) “produzir resultados interessantes através da tentativa de ser autêntico”. Na busca pela autenticidade o objetivo é criar algo nosso, novo e moderno.

²¹ Investigações musicológicas mostram a estreita ligação entre a música e um *instrumentarium* adequado: no barroco, o simbolismo musical e sonoro, a teoria dos afetos desempenhavam importante papel na compreensão da linguagem musical. Bach utilizava os trompetes com frequência quando queria representar o horror, o medo, o Diabo através dos harmônicos impuros (o sétimo, décimo primeiro e décimo terceiro harmônicos). Estas notas soavam ásperas no instrumento antigo e eram empregadas na obra como meio de expressão, e no instrumento moderno estas diferenças sonoras não podem ser representadas, pois se toca apenas até o oitavo harmônico com a exclusão do sétimo. (Harnoncourt, 1990, p. 112)

o *rasgueado* (nosso foco é a mão direita). Há uma dimensão corporal implícita, um texto interpretativo fundido com um texto compositivo, no qual encontramos um tipo de coreografia digital sobre o espaço instrumental, e esse espaço instrumental é delimitado por uma tessitura (idiomatismo). A tessitura da guitarra barroca difere do instrumento moderno, e os acordes que são golpeados com a técnica do *rasgueado* tem uma dimensão corporal e sonora diferentes.

Neste capítulo discutimos as dicotomias oral e escrito, popular e erudito, instrumento moderno e antigo e apresentamos uma proposta de diluir essas divisões reconciliando os estilos através da incorporação de um repertório e suas práticas específicas. As reflexões levantadas nessa pesquisa servem tanto para o guitarrista barroco quanto para o violonista moderno, mas sua elaboração surgiu a partir da experiência com a guitarra barroca. As reflexões envolvem as práticas de atuação como concertista e professora no sentido de apontar a necessidade de um ajuste no ensino acadêmico formal. A evolução dos instrumentos de cordas dedilhadas e suas diferentes técnicas de execução mostrarão a importância do contato com o instrumento original.

3 Contexto histórico envolvendo os instrumentos de cordas dedilhadas, os guitarristas, a notação musical, seus idiomatismos e suas técnicas de execução

A descrição do contexto histórico envolvendo os instrumentos de cordas dedilhadas a partir do século XVI servirá para discutir a evolução da técnica de mão direita, a transição do estilo *punteado* para o estilo *rasgueado*, e o retorno para as técnicas de execução consideradas cultas para reposicionar o instrumento a partir de meados do século XIX, período que determinou a metodologia de ensino do violão erudito atual. Com a finalidade de revisar a historiografia do violão, após identificar a divisão das escolas erudita e popular, iremos fazer um desvio bibliográfico em direção aos guitarristas pré-flamencos contemporâneos aos guitarristas clássicos, e analisar os livros que preservaram elementos da música popular, continuaram a dar destaque para a função do *rasgueado* e que deram origem ao toque flamenco.

Segundo Norberto Torres-Cortés, o estudo historiográfico da guitarra foi feito de maneira parcial, não levando em conta a presença de outro tipo de guitarra:

Não foi levada em conta a existência de outra guitarra, a popular ou pré-flamenca, que por sua tradição oral carece de fontes escritas...Apesar das reservas que este estado da questão nos coloca, o que está claro é que o que chamamos agora de guitarra pré-flamenca, segundo Manuel de Falla e a historiografia recente do flamenco, é que devemos contextualizá-la nesta mudança de guitarra barroca para guitarra moderna. (Torres-Cortés, 2008, p. 52, tradução nossa)

Na historiografia do violão percebemos a divisão entre o erudito e o popular. A divisão das escolas determinou as diferenças do pensamento estético e perdemos a relação com uma parte da produção musical, sua notação e a técnica de execução do *rasgueado*. Portanto, a trajetória dos instrumentos de cordas dedilhadas e suas técnicas de execução nos acervos musicais evidencia outro tipo de dicotomia – a dicotomia *rasgueado* e *punteado* (popular e culto) – à medida que percebemos as transformações do pensamento musical e das técnicas de execução. A vihuela vem de uma tradição culta e uma técnica elaborada de mão direita. Já a guitarra de 4 e 5 ordens foi feita para o homem sem

conhecimentos musicais, para ser tocada com acordes simples e com a técnica do *rasgueado*.

Portanto, podemos dizer que o conceito de música popular surge juntamente com a guitarra de 4 e 5 ordens para se referir à prática de acompanhamentos simples e rudimentares em oposição à prática culta e elaborada da vihuela, cuja técnica de execução ideal para atender a música contrapontística do período era o estilo ponteadado (dedilhado). Depois de um período de obras ricas em texturas polifônicas, no final do século XVI a guitarra começa sua popularização e surge uma técnica de execução como uma alternativa mais simples do que o estilo ponteadado. O instrumento do trabalhador, relativamente barato, portátil, extremamente popular e fácil de aprender através dos livros destinados a autodidatas, desponta como instrumento preferido para acompanhar a música de dança e as canções monódicas. O perfil do músico da época determinava o tipo de notação – eram em sua maioria pessoas que não tinham conhecimento de teoria, músicos amadores que escolheram a guitarra por suas peculiaridades.

A reconstrução histórica do guitarrista barbeiro da segunda metade do século XVI, no que diz respeito a suas especificidades econômicas e sociais, ideológica e estética, nos permite lançar alguma luz, não só sobre um ofício singular vinculado à música, e particularmente ao flamenco, mas também serve de guia – como representante de uma casta de pessoas – para reconstruir uma história da música popular, na metade Sul da Península. (Campo; Cáceres, 2013, p. 11, tradução nossa)

Observaremos como se deu o desenvolvimento das técnicas de execução e as formas de uso do acervo musical, assim como as mudanças notacionais nos tratados de guitarra barroca. Composições simples no estilo *rasgueado* ganham contornos melódicos e rítmicos adicionados às progressões de acordes com o advento do estilo misto, muitas vezes usando as mesmas danças da moda na Itália e na Espanha. As relações políticas entre os dois países possibilitaram uma espécie de intercâmbio cultural observado nos sistemas de notação, nas técnicas de execução e no repertório musical. No final do Renascimento, a Itália foi palco para as inovações da *seconda pratica* e liderou a criação desse novo estilo de escrita e técnica de execução, além de ser o lugar ideal para a publicação da maioria dos livros de música para guitarra até a publicação do livro de Gaspar Sanz (1640-1710) na Espanha.

Enquanto a Espanha espera pela publicação de livros de música para o instrumento, o estudo das fontes musicológicas, iconográficas e literárias ajudam a traçar a trajetória da guitarra popular *rasgueada* até a guitarra flamenca e identifica os primeiros tocadores do estilo – os barbeiros. Os documentos sobre a popularidade da guitarra de 4 e 5 ordens indicam a curiosa relação entre os barbeiros e a guitarra. O instrumento criado para o povo era tão importante quanto a navalha nas barbearias. Ao revisar as fontes literárias que falam do perfil desse tipo de músico no século XVII, encontramos mais informações sobre o instrumento e sua prática, assim como nas produções teatrais que incluíam o instrumento nas encenações com música.

O repertório de guitarra em estilo *rasgueado* entrou no mercado editorial principalmente através de publicações italianas, tornando mais conhecida a forma de notação em alfabeto que teve origem na Espanha. Saiu das barbearias espanholas para cair no gosto dos músicos na Itália, França e Inglaterra. Quando combinada com a notação mensural em coletâneas de canções italianas em alfabeto oferece evidências tangíveis de interação entre tradições escritas e não escritas. Portanto, analisar o sistema de notação dos livros de guitarra barroca é essencial para desvendar esse acervo antigo e resgatar técnicas de execução mistas.

A escrita é uma das contribuições mais relevantes na tradição musical ocidental. Através da escrita a obra musical consegue cruzar as margens da geografia, do tempo e da cultura em que foi gerada [...] a obra musical está presente e é história. É um documento do passado e um objeto estético do presente. (Jost, 2018, p. 60, tradução nossa)

Os aspectos idiomáticos da guitarra barroca também são determinantes para refutar a afirmação de que é inútil usar réplicas de instrumentos antigos. Discutiremos a realização de uma parte do repertório para guitarra barroca, que embora seja da mesma família do violão, tem uma peculiaridade que remete a outros valores estéticos e sonoros, descritos no trabalho do musicólogo James Tyler (1980, 2011). Através das descrições detalhadas de Tyler, listaremos alguns dos motivos que levaram os violonistas modernos a se afastarem do repertório destinado à guitarra barroca.

3.1 Breve descrição dos instrumentos que antecederam a guitarra barroca

Identificar a origem da guitarra é uma tarefa complicada pois não existem instrumentos musicais originais nem documento de música para cordas dedilhadas antes do século XVI. Dispomos apenas de iconografias esparsas, fontes que mostram um instrumento tocado com plectro²². No entanto, nosso objetivo não é fazer uma descrição morfológica detalhada dos instrumentos nem uma análise do repertório de cordas dedilhadas neste período.

A descrição dos instrumentos que precederam a guitarra barroca traçará uma linha cronológica baseada nas publicações dos séculos XVI e XVII²³. Comentaremos os aspectos mais relevantes com o foco no tipo de notação e nas técnicas de execução. Os guitarristas e os tratados de guitarra barroca serão analisados com mais detalhes no próximo capítulo.

3.1.1 A vihuela

A vihuela foi um instrumento essencial para a criação do repertório de música instrumental na Espanha do século XVI. Uma das principais fontes sobre a arte de tocar vihuela é o *Libro Llamado Declaracion de Instrumentos Musicales* (1555), de Juan Bermudo (1510-1565). Na época tivemos 3 tipos de vihuela: vihuela de arco (friccionada), vihuela de peñola (tocada com plectro ou palheta) e a mais popular, a vihuela da mano (tocada com os dedos). Possuía 5 pares de cordas (ordens), e uma corda

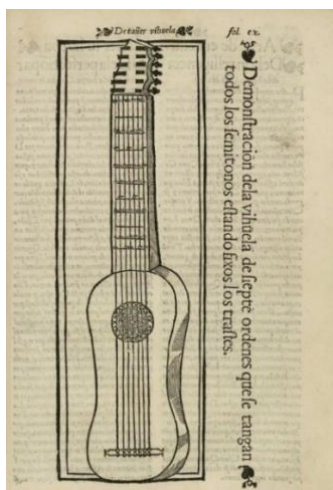
²² Nas Cantigas de Santa Maria, de Alfonso X, *el Sabio* do século XII-XIII observamos figuras que representam músicos tocando instrumentos aparentados com a guitarra. Na literatura temos a poesia de Arcipreste de Hita (1238-1350), *El libro de Buen Amor* (1330-1343), em cujos poemas aparece pela primeira vez a palavra guitarra, fazendo distinção entre a guitarra latina (*rasgueada*) e a guitarra mourisca (tocada com plectro).

²³ O alaúde teve uma evolução paralela aos instrumentos em formato de oito, em regiões da Europa cuja produção musical não interessa para nosso estudo. No entanto, é interessante citar que James Tyler comenta que a complexidade do repertório de vihuela era muito semelhante à do alaúde, o que causou certa confusão. Pierre Phalèse, editor francês, publicou algumas músicas de vihuela como sendo repertório de alaúde. Ele menciona que neste período em que florescia a música polifônica, alguns consideravam a vihuela e o alaúde como instrumentos semelhantes, com a diferença apenas na construção da caixa de ressonância. (Tyler, 1980, p. 24)

simples, a primeira, a mais aguda (conhecida como *chanterelle*), afinadas da seguinte maneira, a partir da sexta ordem: 4ª. justa, 4ª. justa, 3ª. maior, 4ª. justa e quarta justa²⁴.

O tratado de Juan Bermudo (c.1510-c.1565) é uma importante referência do pensamento teórico da época ligado à prática da polifonia como metodologia de ensino²⁵. No quarto livro, Bermudo aconselha o instrumentista a incluir a música vocal em sua prática instrumental e transcrever suas próprias versões na vihuela, assim como o número de publicações de arranjos de música vocal indicam (intabulação). Para atender a essa demanda de música instrumental o vihuelista além de ter um bom conhecimento teórico precisava desenvolver uma técnica elaborada de mão direita para dar conta das texturas de vozes entrelaçadas e a música necessitava ser notada com algum nível de detalhamento, como veremos adiante.

Figura 3.1. A vihuela.



Fonte: Bermudo (1555)

²⁴ Bermudo descreve 7 vihuelas de diferentes tamanhos, classificados segundo sua afinação (a figura 2.1. usada em seu livro mostra uma vihuela de 7 órdens). No entanto, é importante lembrar que não havia uma afinação absoluta na época. A afinação mais usada pelos vihuelistas modernos é em G (abaixando a 3ª. corda do violão e colocando um capotraste na casa 3, teremos a mesma afinação da vihuela em G).

²⁵ Uma breve análise dos principais tratados da época permite observar que a base pedagógica musical se resume na imitação, memorização e improvisação. A imitação era a base do processo educacional onde o aprendiz passava tempo com o mestre artesão. Compositores criavam peças baseadas em peças antigas, e através da memorização o intérprete exercia grande papel na construção do resultado musical. A arte do improvisado era considerada como fundamental, e qualquer músico deveria saber ornamentar, variar e demonstrar seu conhecimento e habilidades.

A música para vihuela no século XVI era altamente elaborada e o vihuelista ainda devia ser capaz de improvisar linhas contrapontísticas complexas. O repertório refletia o pensamento estético baseado na música polifônica e foi registrado principalmente em sete livros publicados no século XVI²⁶:

- Luis Milan. *Libro de música de vihuela da mano intitulado El maestro* (Valencia, 1536)
- Luys de Narváez. *Seys libros de Delphin de música de cifra para tañer vihuela* (Valladolid, 1538)
- Alonso Mudarra. *Tres libros de música en cifras para vihuela* (Sevilla, 1546)
- Enriquez de Valderrábano. *Libro de música de vihuela intitulado Silva de Sirenas* (Valladolid, 1547)
- Diego Pisador. *Libro de música de vihuela* (Salamanca, 1552)
- Miguel de Fuenllana. *Libro de música para vihuela intitulado Orphenica Lyra* (Sevilla, 1554)
- Esteban Daza. *Libro de música en cifras para vihuela, intitulado El Parnaso* (Valladolid, 1576).

O repertório consiste em ricos gêneros musicais,²⁷ mas vamos dar atenção especial às *diferencias* por impulsionar técnicas de execução específicas e por terem relação com elementos musicais preservados pela tradição popular da música espanhola. As *diferencias* são peças instrumentais que consistem em um conjunto de variações sobre

²⁶ Além dos sete livros dos vihuelistas espanhóis, encontramos música para vihuela em alguns manuscritos conservados em bibliotecas europeias como o *Manuscrito de Simancas*, *Ramillete de flores* e o *Manuscrito de Barberini*. Entre as fontes impressas temos *El libro de cifra nueva* (1557) de Luys Venegas de Henestrosa, *Obras de música para arpa, tecla y vihuela* (1578) de Antonio de Cabezón e *El arte de tañer fantasía, assi para tecla como vihuela* de Tomás de Santa María.

²⁷ Entre os gêneros musicais dos livros de vihuela encontramos peças instrumentais como a *fantasia*, *tiento*, *intabulação*, *pavana* e para vihuela e voz temos o *villancico*, o soneto e o romance, esses três últimos de caráter popular. O romance é um poema característico de tradição oral baseado em temas históricos em que se colocava música cujas progressões harmônicas e melódicas se associaram ao canto de determinados romances servindo como base para a improvisação e a composição de variações instrumentais. O *villancico* é uma canção rústica praticada nas vilas e de temática mais popular que a dos romances. Os padrões harmônicos mais conhecidos do repertório são muito semelhantes aos usados na música popular de hoje (conhecidos como *basso ostinato*).

O repertório de vihuela também incluiu obras com acompanhamento de voz usando um tipo de notação que indicava certa flexibilidade na performance²⁸. Algumas vezes o próprio vihuelista cantava ou usava a intabulação como peça solo e outras tocava junto com outros instrumentos. Fuenllana foi um dos precursores da melodia acompanhada que apareceria na Itália algum tempo depois e que determinou a mudança na técnica de execução quando a vihuela foi substituída pela guitarra. No final do século XVI, a vihuela cai em desuso e o alaúde continua triunfando em outras partes da Europa²⁹.

3.1.2 A guitarra renascentista

O conceito de guitarra popular surge desde que se tem notícias da guitarra renascentista, ou guitarra de 4 ordens (3 duplas e 1 simples) na Espanha, mais especificamente em Andaluzia, para diferenciar práticas de acompanhamento rudimentares das obras complexas e cultas da vihuela. Em termos morfológicos, Bermudo afirma que a guitarra e a vihuela são praticamente idênticas, diferenciando-se apenas pelo número de cordas. “*Se quiere convertir una vihuela en guitarra en guitarra, bastaba quitar-le a aquella los dos órdenes extremos más graves*”. Portanto, a guitarra de 4 ordens era menor que a vihuela, mas além de acomodar a música polifônica tinha uma peculiaridade – era usada para tocar *rasgueado*, devido à quantidade reduzida de cordas. A guitarra de 4 ordens possuía afinação similar à da vihuela, com o mesmo padrão intervalar, sem a primeira e sexta ordem. Bermudo descreve dois tipos de afinação: *temple a los viejos* e *temple a los nuevos*³⁰. Essa característica é interessante pois em outro momento do tratado ele relaciona um dos tipos de afinação com a técnica do *rasgueado*, evidenciando que a técnica de execução já era usada no século XVI: “...*este temple a lo viejo, más es para romances viejos y música golpeada que para música del tiempo...*” (Bermudo, *libro segundo*, 1555, ch. 32).

²⁸ A voz principal aparecia em destaque na cor vermelha.

²⁹ O acervo para vihuela e alaúde, embora também possuam cordas duplas, pode ser reconstituídos no violão moderno com resultados sonoros satisfatórios devido ao tipo de afinação e repertório, pois não envolve reentrância nem explora os efeitos rítmicos e percussivos como no acervo musical de guitarra barroca, como veremos adiante. A recomendação do uso do instrumento original, ou réplicas, é baseada numa longa experiência como solista e camerista, com ambos os instrumentos, o moderno e o antigo.

³⁰ A diferença entre os dois tipos de afinação é apenas a altura da 4ª. ordem em relação à 3ª. ordem: ora afinada uma 4ª. abaixo (*temple a los nuevos*), ora afinada uma 5ª. abaixo (*temple a los viejos*).

Figura 3.3. Guitarra renascentista ou guitarra de 4 ordens.



Fonte: Morlaye (1552)

O repertório publicado para este tipo de guitarra pode ser encontrado no livro de Alonso Mudarra (6 peças para guitarra de 4 ordens) e no livro de Miguel de Fuenllana (9 peças). Fuenllana fornece uma descrição do instrumento se referindo a ele como *vihuela de quatro órdenes que dicen guitarra*³¹. São poucos os exemplos de música que sobreviveram³², mas no início do século XVII fontes indicam que a guitarra de 4 ordens continuou a ser tocada. A simplicidade do instrumento com menos cordas e um repertório menos intrincado que o da vihuela foram os fatores que ao mesmo tempo que a fizeram ganhar a preferência dos músicos da época, oferecia limitações para seu uso. O declínio gradual da guitarra de 4 ordens cedeu lugar para outro tipo de guitarra com mais recursos a partir do final do século XVI.

³¹ Para Torres-Cortés o fato de apenas os livros publicados em Sevilla fazerem menção à guitarra é uma evidência que o uso do instrumento se dava sobretudo na região andaluza, e que, portanto, esse dado geográfico permite relacionar a guitarra renascentista e o repertório de caráter popular da vihuela com o toque flamenco. (Torres-Cortés, 2017, p. 100) Várias fontes musicológicas mostram que essa região da Espanha foi o principal foco de difusão do instrumento, na produção de músicos e construtores de guitarras.

³² Na Itália temos poucas fontes de guitarra de 4 ordens (*chitarra da sete corde*): *Opera Intitolata Contina* (libro decimo) do padre Melchior de Barbieris (1549) *Della prattica musica vocale et instrumentali* (1601) de Scipione Cerreto, e 20 peças breves em um manuscrito preservado na biblioteca do Conservatório de Bruxelas. A França teve a mais substancial produção de música para guitarra renascentista (guitarre ou guiterne) com o apoio financeiro da corte real. O repertório consiste em intabulações de música vocal, fantasias, canções e danças. Os editores produziram livros com música de Guillaume Morlaye, Simon Gorlier (que podem ser encontrados com datas de 1552 e 1553) e 5 livros de Adrian Le Roy (entre 1551 e 1554). O livro quatro traz o trabalho de Gregor Brayssing de Augsborg (1553). Para mais informações sobre a produção de música para a guitarra renascentista ver *The Guitar and its music* (Tyler; Sparks, 2002), parte I.

3.2 A guitarra barroca

A guitarra barroca também é chamada de guitarra espanhola e guitarra de 5 ordens. Com uma corda a mais e com um tratamento diferente na maneira de afinar, novas tendências e inovações no repertório alteraram as práticas dos instrumentos de cordas dedilhadas. A fonte mais antiga é o livro *Orphenica Lyra* de Fuenllana, destinado à vihuela. Nele encontramos algumas peças para uma vihuela de 5 ordens, que pode ser entendida como uma guitarra de 5 ordens.

Figura 3.4. Obra para *vihuela* de 5 ordens.



Fonte: Fuenllana (1554)

No final do século XVI, a guitarra barroca substituiu a vihuela e a guitarra renascentista, convertendo-se no instrumento típico das classes populares, que a utilizavam para acompanhar canções e bailes enquanto era depreciada pela maioria dos autores cultos, como notamos claramente no *Tesoro de la Lengua Castellana*:

Instrumento bien conocido y exercitado, muy en perjuyzio de la música que antes se tañía en la vigüela, instrumento de seis y algunas vezes más órdenes...Este instrumento há sido hasta nuestros tempos estimado, y ha auido excelentísimos músicos; pero después que se inventaron las guitarras son muy pocos que se dan al estudio de la vigüela. Ha sido una gran perdida porque en ella se ponía todo genero de música puntada y ahora la guitarra no es más que

un cencerro³³, tan fácil de tañer, especialmente en lo rasgado, que no hay mozo de cavalos que no sea músico de guitarra. (Covarrubias, 1611, f. 458)

A guitarra era considerada um instrumento destinado aos músicos amadores que *rasgueavam* as cordas com a mão direita, uma maneira de tocar que representava para muitos ser rústica. A separação entre os tipos de técnica de execução é percebida desde a origem da guitarra e as fontes de teoria musical geralmente expunham essa dicotomia. No tratado de Juan Bermudo o instrumento foi chamado de guitarra *callejera y destemplada* (1555, fol.3) e era usado para tocar a popular *Conde Claros*, gênero popular que se opunha à importância da música eclesiástica que tinha relação com o repertório da vihuela.

Um aspecto importante da transição da guitarra de 4 ordens para a de 5 ordens foi a monodia italiana. *Villanelles* e *canzonettas* levaram à invenção de um sistema de notação que revolucionaria a escrita musical que descreveremos adiante. Durante um período as duas guitarras coexistiram, mas a guitarra de 5 ordens foi se mostrando o instrumento ideal para unir as duas técnicas de execução que estamos discutindo.

A guitarra barroca é o melhor instrumento para ilustrar a revolução musical do início do século XVII. Sua textura cordal era mais adequada para o acompanhamento do estilo declamatório do que os instrumentos usados no repertório polifônico. As características do instrumento original tornam peculiar a execução do repertório, e, portanto, é essencial buscar na musicologia histórica as informações para a performance do repertório solista e de câmara. As fontes do século XVI e XVII indicam que a guitarra tinha uma função rítmica, realizada com a técnica do *rasgueado*.

Inicialmente foi usada no acompanhamento de canções e danças, marcando o ritmo das danças com acordes, uma prática que demorou a ser registrada. Descrições verbais de acompanhamento à música e à dança fornecem algumas das primeiras referências à guitarra de 5 ordens. Tais relatos são a nossa única fonte de informações sobre uma próspera tradição não escrita que precedeu fontes impressas no século XVII. Depois foi usada junto com a prática de improvisação melódica em imitação a voz no acompanhamento de canções populares. A pesquisa dedicada a esse instrumento tão

³³ *Callejera* e *destemplada*. Som considerado desagradável, agudo e sujo (Torres-Cortés, 2012, p. 289). Outra fonte traduz a expressão como “chocalho”, para se referir à facilidade de tocar (Eisenhardt, 2015, p. 15).

peculiar trará muitos aspectos sobre sua atuação na música barroca, seu repertório e idiomatismos. As fontes que vamos comentar revelam como o instrumento estava ligado a vários grupos sociais, seu uso recreativo, sua função de acompanhamento musical e seu rico acervo de música solo à medida que investigaremos a prática do *rasgueado*.

Sua grande popularidade entre as classes mais baixas causou uma espécie de ressentimento entre a sociedade culta, mas isso não significa que o instrumento não era usado pela classe mais alta. Os livros de guitarra estão cheios de dedicatórias aos nobres, a pessoas ilustres e influentes e encontramos muitas evidências iconográficas da guitarra entre a alta sociedade (figura 3.5). Outro indício é que as danças da moda nas cortes europeias coreografadas nos tratados eram as mesmas que aparecem na maioria dos tratados de guitarra.

Figura 3.5. Retrato do Monsieur Aublet (Guillaume Voiriot, ca. 1782)



Fonte: The Metropolitan Museum of Art.

A guitarra barroca é essencial para a difusão da música de dança espanhola na Europa, tais como *sarabanda*, *folia*, *chacona* e *passacalles*, cujos primeiros exemplos

foram publicados na Itália³⁴, em estilo *rasgueado*. A moda da guitarra espanhola se instala no início do século XVII, especialmente em Nápoles, com a presença de numerosos exemplares do primeiro livro publicado na Espanha. A Itália é o centro catalisador do repertório de dança para guitarra barroca e com sua importante produção musical exerce grande influência nos países vizinhos. Assim, o sistema de notação para classificar os acordes é adotado fora das fronteiras italianas. Na França a predileção pelo estilo *brisé* ainda vigorava nessa época, e, portanto, adota o estilo espanhol de tocar guitarra posteriormente, nos bailes e cenas de teatro, preservando o gosto musical francês. Assistimos ao nascimento de um repertório francês destinado á nobreza com texturas de arpejos que não interessam ao estudo desta pesquisa. Nosso foco é comentar os aspectos idiomáticos do instrumento e sua ligação com os elementos populares da música espanhola.

3.2.1 Aspectos idiomáticos

A guitarra barroca possui aspectos idiomáticos que a tornam o instrumento ideal para realizar grande parte de seu acervo musical. Embora o resgate do repertório antigo de vihuela tenha sido iniciado pelo importante trabalho de transcrições do violonista e musicólogo Emilio Pujol (1886-1980)³⁵, o caso da guitarra barroca envolve um tipo de idioma instrumental que o instrumento moderno não é capaz de traduzir. Idioma instrumental pode ser definido como efeitos peculiares que cada instrumento oferece, como por exemplo, os arpejos circulares, que segundo Pujol são “fáceis para a velocidade pela disposição natural dos dedos” (1971, p. 94) ou o uso de cordas soltas, e neste sentido, não há nada mais idiomático do que o *rasgueado* na família das guitarras.

A afinação da guitarra barroca consiste num importante idiomatismo, especialmente quando consideramos a afinação sem bordões (afinação reentrante), utilizada conforme o estilo de interpretação adotado pelos guitarristas³⁶. Tyler comenta

³⁴ A inquisição espanhola atrapalhou o florescimento da guitarra, e por esse motivo ela se desenvolve antes na Itália, após sua estreia na obra *La Pellegrina*, em 1589.

³⁵ Entre 1941 e 1963 publica versões para violão de Narváez, Mudarra e Valderrábano.

³⁶ Esses três tipos de afinação (figura 2.6) envolvendo cordas duplas oitavadas são para mostrar as múltiplas possibilidades de uso do instrumento e que apenas essa peculiaridade já a torna bastante diferente do instrumento moderno. Definir a questão do uso das oitavas não é simples e depende de fatores na condução das vozes. Existe ainda o caso da 3ª. ordem que pode ser afinada com uma oitava aguda que

esse e outros aspectos da guitarra de 5 ordens que ainda geram alguns equívocos entre os violonistas modernos quanto à natureza do instrumento antigo. Sobre o tipo de afinação, ele destaca que muitas vezes o repertório exigia arranjos de cordas que são radicalmente diferentes do instrumento moderno. (Tyler; Sparks, 2002, p. vii)

Figura 3.6. Afinações da guitarra barroca

1) Bourdons on the 4th and 5th courses



2) A bourdon on the 4th course (Semi-re-entrant)



3) No bourdons (re-entrant)



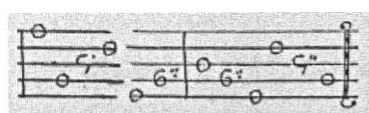
Fonte: Miles (2001)

A Figura 3.6. mostra alguns exemplos de afinações da guitarra barroca documentadas no século XVII: 1) com bordões na 4^a e 5^a ordem; 2) com bordão na 4^a ordem (afinação semi-reentrante); e 3) sem bordões (afinação reentrante). As afinações semi-reentrante e reentrante determinam outro aspecto idiomático importante da guitarra barroca dentro do estilo ponteadado - as campanelas. Campanelas são efeitos semelhantes a sinos aplicados em passagens escalares ou melódicas, realizados em cordas diferentes, empregando o máximo de cordas soltas possível e permitindo o prolongamento de cada

não é discutida nas fontes originais, mas que alguns guitarristas modernos optam por adotar para resolver questões de condução melódica em determinadas obras do acervo. É importante mencionar que não havia uma descrição precisa da maneira de encordar a guitarra barroca e raramente um compositor fornecia uma orientação clara disso. Mesmo quando a afinação era descrita, não podemos supor que o mesmo tipo de afinação era apropriado para tocar todo o repertório do livro. Embora alguns guitarristas mencionem suas preferências de afinação, as questões musicais surgem de obra para obra, seções ou até mesmo fraseado. Cf. o apêndice II do livro de James Tyler e Paul Sparks (2002, p. 184), Maurice Esses (1992, p. 148), e o capítulo 6 do livro de Lex Eisenhardt (2015) para consultar as fontes que contêm informações específicas sobre a afinação da guitarra barroca.

nota da escala. Tal efeito não pode ser realizado da mesma maneira no violão³⁷, devido à falta da afinação reentrante e, portanto, frequentemente excluído nos procedimentos de transcrição do repertório adaptado. Reproduzir a música como descrita na tablatura original só é possível no instrumento da época, ou seja, numa réplica da guitarra barroca afinada com uma oitava aguda na 3ª. ordem, no caso do trecho musical da *Marionas* de Santiago de Murcia escrito na notação original e transcrito no pentagrama conforme mostra a figura 3.7. A transcrição possibilita reproduzir a passagem melódica no violão, mas o efeito da campanela se perde completamente ao ser adaptado para a digitação no instrumento moderno a fim de evitar a terceira corda e o salto de oitava, adicionando uma nota sol na primeira corda na mesma altura da corda solta oitavada da guitarra barroca³⁸.

Figura 3.7. Campanela.



Transcribed and re-fingered, with added G:



Fonte: Koonce (2008)

Outra diferença importante entre os instrumentos devido ao tipo de afinação está ligada à harmonia. Por causa da ausência de baixos (especialmente na 5a. corda lá) a

³⁷ Alguns violonistas sugerem intervenções como um espaçador para a ponte para adicionar cordas e transformar o violão num instrumento com cordas duplas. Tal intervenção é pouco atrativa e afasta os violonistas do repertório de guitarra barroca. Além da solução ser considerada engenhosa, pode sobrecarregar a ponte do instrumento e a mão esquerda do violonista, por causa da tensão gerada pelo excesso de encordoamento. Acreditamos, portanto, que a opção pelo instrumento original é mais simples e funcional. Para mais informações sobre essa “quase guitarra barroca”, consultar <http://www.donaldsauter.com/baroque-guitar-conversion.htm>.

³⁸ Cf. anexo A. Podemos mencionar inúmeros exemplos de campanela no repertório de guitarra barroca que não funcionam quando adaptados para violão. Outro exemplo que evidencia o efeito idiomático do instrumento original é a adaptação de uma campanela no *Canarios*, de Gaspar Sanz, como podemos observar na comparação da versão original com a transcrição para violão.

música para guitarra barroca não usa acordes invertidos. Acordes sem inversão não podem ser tocados por nenhum outro instrumento. É uma das características principais da guitarra barroca. Os mesmos acordes executados no violão com seus baixos proeminentes produziriam uma apresentação auditiva forte das inversões dos acordes. (Tyler, 2011, p. 10, 23, 24)

A afinação reentrante é um dos aspectos idiomáticos que determinam o resultado esperado deste repertório atraente, complexo e virtuoso, se interpretado no instrumento original, ou numa boa réplica da guitarra barroca. Uma fonte iconográfica citada por Koonce (2006, p. 12), mostra mais um aspecto que torna a guitarra barroca o instrumento ideal para a prática do repertório de sua época: suas características de construção, como por exemplo o detalhe da escala. Os trastes de tripa amarrados paravam na 12ª casa e o restante eram filetes de osso ou madeira colados sobre o tampo. Nessa situação não tínhamos um degrau da escala sobre o tampo, como observado hoje no violão. Na figura 3.8 notamos que o guitarrista trabalha o *rasgueado* na região da junção do braço com o corpo da guitarra, ao invés da boca ou do cavalete do instrumento (no caso do violão). Posicionar a mão direita assim pode resultar numa outra sonoridade com efeitos percussivos e criar uma consciência diferente do gesto musical na interação com o instrumento antigo.

Figura 3.8. *Portrait de l'artiste en guitariste*, Jean Daret (1613-1668).



Fonte: Koonce (2006)

Além dos recursos idiomáticos, existe um tipo de notação musical para designar acordes que é produto do *design* da guitarra barroca. O instrumento de 5 ordens era ideal para a prática cordal (o alaúde tinha de 6 a 10 ordens e posteriormente foi aumentando de tamanho). Além disso, a falta de notas graves desencorajava a realização completa de texturas polifônicas. Tal abordagem prática continua fazendo da guitarra barroca, por suas características acústicas e físicas, um instrumento peculiar em relação ao seu sucessor moderno. Instrumento com número e cordas ideal para *rasguear* e ornamentar melodias, foi responsável pela criação de um sistema de notação revolucionário.

3.3 Notação musical dos séculos XVI e XVII

Comentaremos os aspectos relacionados à notação da música de texturas polifônicas (tablatura)³⁹, música cordal (alfabeto), e a fase em que o repertório ganha um nível maior de sofisticação e consequentemente uma notação um pouco mais detalhada, as tablaturas mistas. A notação do alfabeto foi uma das principais inovações do repertório de guitarra barroca, mas não excluiu o estilo ponteadado e o uso da tablatura, como indica a convivência da guitarra de 5 ordens com a guitarra de 4 ordens. A relação especial do instrumento com o estilo monódico se intensifica no início do século XVII, dando origem a uma grande quantidade de manuscritos e coleções impressas para voz e alfabeto, seguido de um repertório de danças e breves introduções solo com um sistema de notação que foi sendo gradualmente aprimorado.

O gênero canção com acompanhamento de guitarra surge na Espanha, mas é registrado com mais sucesso na Itália devido a diferenças políticas e sociais entre as regiões⁴⁰. A Espanha passava por um momento crítico relacionado com aspectos econômicos e militares, e, portanto, não publicou tantos livros. A prática era transmitida

³⁹ Não iremos dedicar tempo para a tablatura do século XVI, pois esse tipo de notação já foi explorado amplamente em outros trabalhos acadêmicos.

⁴⁰ James Tyler contabiliza um total de 180 de manuscritos e coleções impressas de repertório solo e 250 coleções de música vocal com acompanhamento em alfabeto, apenas na Itália. (Tyler; Sparks, 2002, p. 48). A função de acompanhamento que dominou a prática do início do século gerou muitas coleções de canções com alfabeto ainda pouco estudadas por musicólogos e intérpretes.

oralmente e se baseava na música tradicional que muitas vezes remontava a melodias e variações pré-existentes como *romanesca*, *folias*, *passamezzo antico* e *passamezzo moderno*. Foi na Itália que ocorreu a revolução estética do estilo representativo (o estilo dramático da ópera), e outros gêneros vocais como o madrigal e a ária. A nova monodia vocal em voga na Itália ajudou a impulsionar as coleções de canções em alfabeto. Os gêneros preferidos para usar com o alfabeto musical eram a *Canzonetta* e *Villanella*, e embora a guitarra não fosse considerada ideal para acompanhar certos gêneros musicais, os editores italianos queriam obter lucro com a venda de livros em alfabeto. (Eisenhardt, 2015, p. 62)

Enquanto isso, as artes espanholas eram principalmente literárias⁴¹, e havia mais interesse na comédia do que em um novo gênero musical. Mais tarde, no século XVII, surge um gênero teatral, a *zarzuela*, próximo do estilo tradicional dos primeiros romances. Ao contrário do acompanhamento de vihuela, nenhum registro musical para guitarra neste gênero chegou até nós, mas as fontes literárias mostram que a guitarra atuava na cena musical do teatro, nas novelas e nos entremeses. Uma prática que se alimentava de um repertório de canções e bailes bem conhecidos e se adaptava segundo as conveniências da trama.

Os primeiros documentos de canções contêm textos italianos e espanhóis com alfabeto. Os símbolos são ambíguos e o intérprete precisava resolver a performance por tentativa e erro. Desde o início dessa prática o leitor precisava tomar suas próprias decisões e não podia esperar que o registro escrito informasse tudo. Como veremos adiante nas descrições dos tratados, continuamos a encontrar problemas notacionais principalmente nos aspectos rítmicos. A própria trajetória da guitarra teve influência na notação esquelética e levou um tempo para que o instrumento fosse aceito no meio profissional e ser incluído nos livros de canções italianas destinados a músicos mais bem treinados.

Embora seja possível apontar semelhanças entre a prática de acompanhamento das canções em alfabeto com o baixo contínuo, o acompanhamento de guitarra no sistema alfabeto não é baseado nas regras de contraponto. Cada instrumento tinha seu conjunto de regras e exigia do músico um conhecimento teórico sólido. O sistema alfabeto foi

⁴¹ Dramaturgos, poetas e escritores como Lope de Vega, Francisco de Quevedo e Miguel de Cervantes citaram a guitarra em seus poemas, novelas e entremeses, como veremos adiante.

criado justamente para evitar tais regras.⁴² Sua popularidade superou as objeções formalistas da época e conquistou muitos adeptos. Ao contrário das partituras cuidadosamente copiadas ou músicas impressas de compositores da corte, os primeiros livros de guitarra, cheios de erros e passagens incompletas, são janelas inestimáveis para uma vida musical dinâmica que valorizava a capacidade de criação e improvisação.

3.3.1 Tablatura

A tablatura não representa uma simbologia do som, mas uma representação precisa que determina o uso dos dedos sobre o espaço do instrumento. Portanto, os intérpretes de cordas dedilhadas históricas codificam a notação em posições do corpo (das mãos) sobre o instrumento. Foi o único sistema de notação musical para os instrumentos de cordas dedilhadas durante o Renascimento. Tal sistema utilizava símbolos, números ou letras, dispostos verticalmente sobre a quantidade de linhas que representavam a quantidade de cordas do instrumento. Mostrava para o músico o gesto físico exato de tocar, qual traste (casa) a mão esquerda deve pressionar, que dedo da mão direita deve usar (embora as informações quanto ao dedilhado nem sempre eram precisas ou muitas vezes inexistentes). O sistema representa o conteúdo melódico, polifônico e rítmico. Os valores rítmicos aparecem perpendiculares às linhas e acima das cifras correspondentes. Esses valores permanecem válidos até um novo valor modificar o anterior.

Na notação para cordas dedilhadas foram empregados dois tipos de tablatura – a francesa e a italiana. A mais usada pelos compositores italianos e espanhóis foi a tablatura italiana, enquanto os franceses usaram sua própria tablatura⁴³. A tablatura italiana usava números para indicar os trastes, conforme mostra a figura 3.9. Os números vão de 0 até a quantidade de trastes que o instrumento possuía (no caso da guitarra barroca, geralmente 12 trastes). O número 0 representa a corda solta, o 1 representa a primeira casa do braço

⁴² As obras que contém alfabeto junto com a parte do baixo contínuo não raro apresentam incongruências harmônicas que tornam sua interpretação confusa devido à ausência dos baixos. No entanto, James Tyler afirma que a combinação da guitarra barroca com a teorba na performance do baixo contínuo é incrivelmente eficaz. (Tyler; Sparks, 2002, p. 80)

⁴³ O único guitarrista importante para a pesquisa que usou a tablatura francesa é o compositor italiano que atuou na França, Francesco Corbetta (1615-1681).

e assim sucessivamente. A partir da 10ª. casa ou traste se usava números romanos. A primeira corda era representada pela linha inferior.

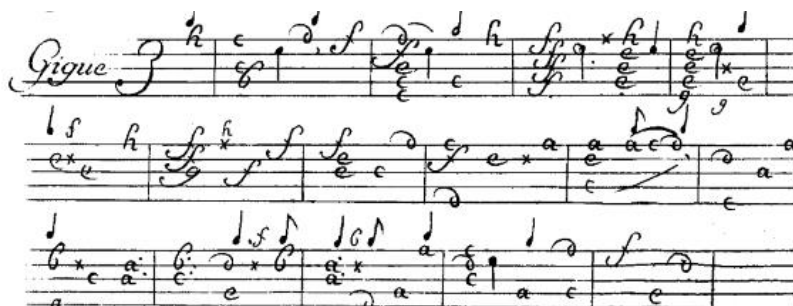
Figura 3.9. Tablatura italiana ou cifrada de *Las Vacas*.



Fonte: Mudarra (1546)

A tablatura francesa funciona de maneira semelhante à italiana, mas difere nos seguintes aspectos: usa letras minúsculas para designar os trastes (*a* indica cordas soltas, *b* indica a 1ª. casa, e assim por diante) e a primeira corda é representada pela linha superior, conforme mostra a figura 3.10.

Figura 3.10. Tablatura francesa.



Fonte: Corbetta (1671)

3.3.2 Alfabeto musical

A partir do final do século XVI surge um novo sistema de notação, mais simples do que as tablaturas de alaúde e vihuela, mas que manteve o código corporal-instrumental. O alfabeto musical é um produto do *design* físico da guitarra barroca. Um instrumento de 5 ordens tornava a prática cordal ideal, e a falta de cordas no baixo desencorajava a realização completa de texturas polifônicas. O sistema representava bem a abordagem prática do instrumento. Era simples e elementar porque foi dirigido, inicialmente, a um público que não sabia ler música e além disso a maioria das peças eram danças populares bem conhecidas. O sistema usa números, símbolos e letras que simbolizam acordes, e se tornou uma das principais inovações que o repertório de guitarra trouxe na escrita musical⁴⁴. Embora simples na aparência e na execução, o alfabeto musical e a prática associada a ele representam uma área complexa e vital de pesquisa, com uma abordagem que adote a adaptação das tradições não escritas que se desenvolve na Espanha a partir do século XVI. A notação exclusivamente em alfabeto liga a guitarra a uma função bem específica – a de acompanhar canções e danças populares.

Temos registro de pelo menos 3 tipos desse sistema cordal⁴⁵: sistema catalão (com números), sistema castelhano (com números e letras) e sistema italiano (com letras do alfabeto). A notação predominou nas primeiras fontes impressas do barroco que ensinavam a formação de acordes com a mão esquerda e *rasgueado* com a mão direita. As primeiras fontes continham somente música de acompanhamento, coleções de dança e obras vocais em estilo popular, muitas vezes com os textos das canções sem notação musical, apenas com as cifras do alfabeto.

Alexander Dean em sua tese sobre o uso alfabeto musical na canção italiana⁴⁶ aponta que os símbolos em alfabeto foram definidos com pouca ou nenhuma atenção ao seu valor prático para o guitarrista. Talvez o motivo de tal imprecisão esteja na origem de

⁴⁴ Anteriormente, o repertório da guitarra de 4 ordens usava a tablatura para escrever os acordes.

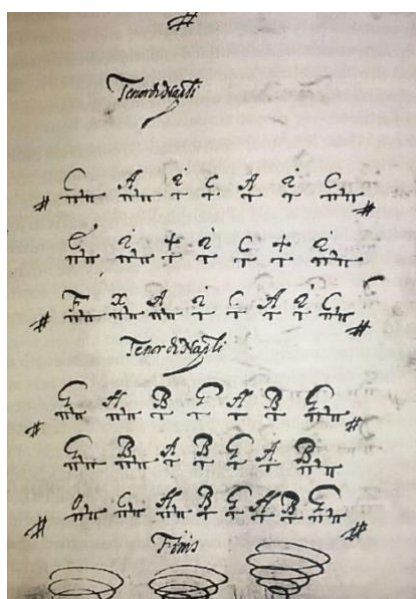
⁴⁵ Nesse momento de mudanças estéticas uma conexão entre a canção popular e as ideias da Camerata Fiorentina já era observada antes da primeira fonte escrita em alfabeto na Itália (1606). O novo estilo de composição foi alimentado por várias academias literárias e estéticas na Itália, no final do século XVI. Segundo Miles (2011, p. 119), alguns guitarristas famosos eram membros de academias: Giovanni Paolo Foscarini (Accademia dell Caliginosi, onde seu apelido era Il Furioso), Francesco Corbetta (Accademia degli Erranti, apelido acadêmico Il capriccioso) e Domenico Pellegrini (Accademia del Filomusi).

⁴⁶ O trabalho destaca os problemas da prática harmônica e não se aprofunda na questão da técnica de execução de mão direita, assim como a maioria das pesquisas consultadas.

seu uso. As primeiras referências à guitarra barroca e sua prática são descrições verbais, a única fonte de informação sobre uma próspera tradição não escrita que precederam as fontes impressas do século XVII que analisaremos no próximo capítulo. Vicente Espinel conta em seu romance autobiográfico⁴⁷ situações de cantar e *rasguear* a guitarra, ocorridas no final do século XVI. Miguel Sanchez de Lima citou a prática de acompanhamento da poesia lírica *a lo rasgo*, em 1580⁴⁸, e em 1596, Alonso Lopez Pinciano⁴⁹ descreveu a performance da guitarra em comparação à vihuela em termos vulgares. (Dean, 2009, p. 26)

O primeiro manuscrito com música escrita nesta notação é de 1595 (Francisco Palumbi) e consiste em canções italianas e espanholas com seus acompanhamentos de acordes. A notação imprecisa sugere que as decisões deveriam ser tomadas com base no contexto musical da época. O manuscrito sugere o uso da técnica do *rasgueado* cada vez que uma figura numérica vem acompanhada por uma linha representando um golpe de mão direita, conforme mostra a figura 3.11.

Figura 3.11. Alfabeto de Palumbi.



Fonte: Tyler; Sparks (2002)

⁴⁷ *Vida de Marcos de Obregón* (1618). Espinel foi apontado como o responsável pela adição da 5a. ordem na guitarra, mas alguns consideram essa informação como sendo duvidosa.

⁴⁸ “Tudo o que se canta e toca hoje em dia é com *rasgueado* e nada com conhecimento teórico”. *El arte poética en romance castellano*, 1580.

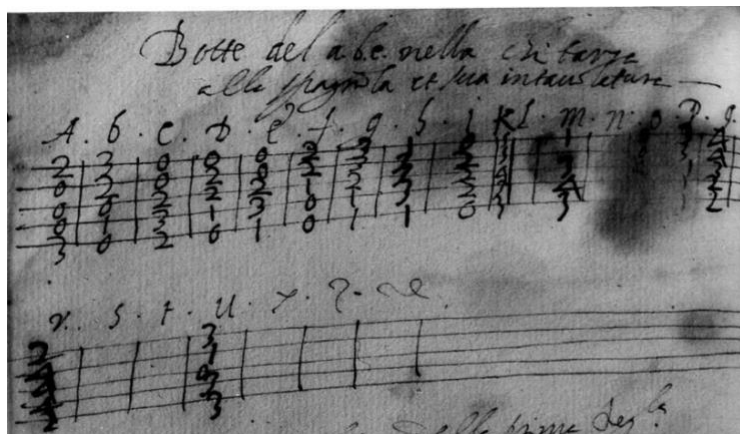
⁴⁹ *Philosophía antigua poética*, 1596.

A notícia mais antiga sobre a atuação da guitarra na Espanha foi documentada principalmente em fontes literárias, como veremos adiante. É na Itália, debaixo do domínio espanhol, que encontramos a maior parte das fontes impressas para guitarra barroca. Antes disso, temos um período de fontes manuscritas espanholas. Sobre a origem do sistema alfabeto, Monica Hall⁵⁰ comenta:

Embora seja considerado uma invenção italiana, o alfabeto tem a mesma probabilidade de ser espanhol, ou pelo menos de origem napolitana. Os reinos de Nápoles e Sicília estavam sob domínio espanhol ao longo dos séculos XVI e XVII. As duas primeiras fontes que incluem alfabeto são o *Cancioneiro de Bezón* e o *Livro de Cartas e Romances espanhóis da Ilustr. Sra. Duquesa de Traetta*, coleções de letras em espanhol com alfabeto, ambas de 1599. (Hall, artigo on-line, tradução nossa)

O *Cancioneiro de Bezón* inclui páginas com uma tabela incompleta de acordes em alfabeto e algumas instruções básicas sobre como tocar os acordes, conforma mostra a figura 3.12. Também inclui algumas peças de particular interesse pois usa um método rudimentar de indicar o número de vezes que cada acorde deve ser tocado.

Figura 3.12. Manuscrito de Bezón.

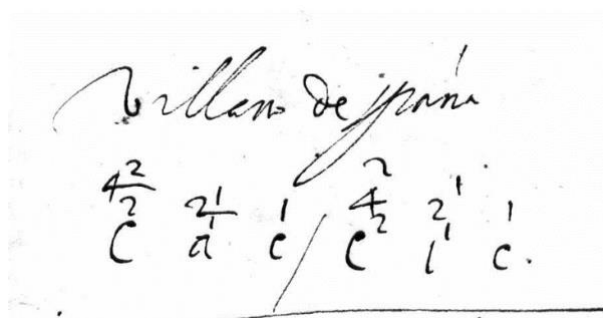


Fonte: Hall (artigo on-line)

⁵⁰ <https://monicahall.co.uk/the-baroque-guitar-made-simple/>. Neste link a pesquisadora publicou suas transcrições de alguns sistemas antigos de notação. Além desses manuscritos citaremos um que foi localizado na Biblioteca Universitária de Bolonha com canções de Orazio Vecchi, Giulio Caccini, Paolo Quagliati, Luca Marenzio e outros. Seu conteúdo foi datado entre 1585-1600, e das 40 canções, 16 contém alfabeto escrito acima da parte mensural.

Embora o manuscrito esteja malconservado e seja difícil de ler as instruções, podemos deduzir como a notação deve funcionar: conforme mostra a figura 3.13 o primeiro acorde C é tocado quatro vezes (2/2 - duas vezes para cima e duas vezes para baixo), o segundo acorde A é tocado duas vezes (1/1 - uma vez para cima e uma vez para baixo), e o próximo acorde C recebe um golpe para baixo (1). A barra indica o fim desta sequência harmônica. A próxima sequência começa com o acorde C que é tocado quatro vezes novamente (2/2), o acorde I duas vezes (1/1 - uma vez para cima e uma vez para baixo), e o acorde C, uma vez (1). Os valores das notas não estão notados, mas podemos estabelecer uma relação com o *villano* de outros guitarristas para deduzir o tempo binário implícito na dança. O padrão continuou sendo inalterado no barroco, assim como o padrão de outras danças.

Figura 3.13. *Villano* de Mateo Bezón.



Fonte: Hall (artigo on-line)

A figura 3.14 mostra a transcrição em notação convencional.

Figura 3.14. Transcrição do *villano* de Bezón.



Fonte: Hall (artigo on-line)

Os manuscritos não detalham a performance e ainda contém alguns erros, causando problemas para especificar os valores das notas e distinguir se os acordes eram para ser *rasgueados* ou dedilhados. Foram experimentados vários tipos de notação e os primeiros quatro livros publicados na primeira metade do século XVII mostram bem isso, pois Montesardo, Colonna, Sanseverino e Millionini usaram métodos diferentes. Esses livros forneceram informações úteis para a realização da técnica e exerceram grande influência em como a notação para guitarra barroca evoluiu.

Na virada do século XVI para o XVII começamos a ter mais dados sobre a prática do *rasgueado* através de fontes escritas. Em 1596, o médico Juan Carlos Amat publicou seu livro *Guitarra Española* que fornece instruções para tocar no estilo *rasgueado* com acordes cifrados. Seu sistema de acordes era semelhante ao de Palumbi,⁵¹ e apesar de usar números em vez de letras para designar os acordes também ficou conhecido como Alfabeto Catalão (figura 3.15). Foi a primeira publicação de guitarra barroca na Espanha escrita para ajudar a ingressar na arte do *rasgueado*. Discute afinação, formação de acordes, instruções de como acompanhar danças populares em qualquer tonalidade, mas não contém música. Os acordes são indicados em ciclo de quintas descendentes numerados de 1 a 12, *n* para acordes maiores e *b* para acordes menores. Esse livro fala principalmente do estilo que nos interessa, o *rasgueado*, para acompanhar as danças da época como *vacas*, *gallardas*, *villanos*, *pavanillas*, *paseos* etc., informando os acordes (*puntos*) utilizados nesse repertório.

Amat deixa claro a presença concomitante da guitarra de 4 e 5 ordens:

La guitarra de quatro ordenes se templa de la misma manera, tiene los mismos puntos, doze naturales, y doze b, mollados, y las mesmas consonancias que tiene la de cinco: de suerte, que todo lo que se toca en la guitarra de cinco, se tocará también en la de quatro, y qualquier tono se puede tañer también por doze modos, solo se halla una diferencia, y es esta, que en la guitarra de cinco ay una orden mas, que es el quinto: pero quitado este, es ni mas ni menos como la de quatro. (Amat, 1596, p. 37)

⁵¹ Cada compositor adotava seu próprio sistema alfabeto explicado no prefácio das publicações. A escrita diferente para cada repertório também resulta no afastamento do músico moderno do alfabeto musical barroco.

Figura 3.15. Sistema catalão.



Fonte: Amat (1596)

Cada número representa uma coluna com cinco linhas, cada qual representando uma das cordas da guitarra. Em cada linha é colocado um número indicativo de casa onde o dedo deve prender a corda, e ao seu lado, uma vogal, representando o dedo da mão esquerda que deve ser usado (*a* – dedo 1, *e* – dedo 2, *i* – dedo 3, *o* – dedo 4). O quadro 3.1 mostra a correspondência do sistema catalão com a cifra americana, mais conhecida hoje.⁵²

Quadro 3.1: Alfabeto catalão e sua correspondência com a cifra americana.

	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12
N	E	A	D	G	C	F	Bb	Eb	Ab	Db	Gb	B
B	Em	Am	Dm	Gm	Cm	Fm	Bbm	Ebm	Abm	Dbm	Gbm	Bm

Amat traz apenas um exemplo (“para não enfadar”) de como tocar em 12 tonalidades as danças famosas de seu tempo, conforme mostra a figura 3.16:

⁵² Cf. anexo B para a correspondência dos 3 tipos de sistema alfabeto com a cifra americana.

Figura 3.16. *Las Vacas* nas 12 tonalidades.

<i>Vacas.</i>											
1	12	10	9	1	12	10	9	10			
2	1	11	10	2	1	11	10	11			
3	2	12	11	3	2	12	11	12			
4	3	1	12	4	3	1	12	1			
5	4	2	1	5	4	2	1	2			
6	5	3	2	6	5	3	2	3			
7	6	4	3	7	6	4	3	4			
8	7	5	4	8	7	5	4	5			
9	8	6	5	9	8	6	5	6			
10	9	7	6	10	9	7	6	7			
11	10	8	7	11	10	8	7	8			
12	11	9	8	12	11	9	8	9			

Fonte: Amat (1596)

Em contraste com a versão para a guitarra de 4 ordens de Mudarra, a versão de Amat é apenas uma demonstração de como realizar a transposição dos acordes, aplicando no acompanhamento de canções e danças já conhecidas na época, através de formas deslizantes no braço da guitarra.

Outro sistema de notação alfabeto é o sistema castelhano, que usava números (1-9), letras (P, C e X) e símbolos (o mais usado era o +).⁵³ Esse sistema foi empregado apenas no *Luz y Norte Musical* de Lucas Ruiz de Ribayas, e no *Metodo mui facilissimo* de Luis de Briçeno (dos quais falaremos mais no próximo capítulo). Briçeno publicou um diagrama que explica o funcionamento do sistema através da tablatura francesa, conforme mostra a figura 3.17.

⁵³ Os acordes deste sistema tinham nomes específicos: 1 (*dedillo*), 2 (*punte*), 3 (*vacas*), 4 (*patilla atravesada*), 5 (médio cruzado), 6 (bemol *del patilla*), 7 (*cruzadillo*), P (*patilla*), + (cruzado). O acorde cruzado (devido á cruz entre os dedos ao realizar a posição de ré) é usado por Briçeno e Ribayas. Em outros sistemas o acorde cruzado representa o Mi menor.

Figura 3.17. Sistema castelhano.



Fonte: Briceno (1626).

O sistema italiano foi o mais difundido e consiste em letras que simbolizam acordes⁵⁴, de A-Z (com exceção das letras J, U e W), conforme mostra a figura 3.18. Tais posições eram executadas no estilo *rasgueado* na música de acompanhamento e algumas danças populares, e no estilo misto, que combinava o estilo *rasgueado* com o estilo ponteadado no repertório de música solo.

Em 1606, Girolamo Montesardo publica seu *Nuova Intabolatura per sonare il baletti sopra la chitarra spagnuola senza numeri e note, per mezzo della quale da se stesso ogn'uno senza maestro potrà imparare* (Nova invenção de tablatura para tocar danças na guitarra espanhola sem números e notas, através dela qualquer um pode aprender sem professor). O título do livro indica a grande popularidade da guitarra o que demandava a publicação de livros com música popular destinados ao público amador, com instruções simples, a fim de satisfazer as necessidades do músico leigo. O primeiro livro de música instrucional de guitarra espanhola na Itália deu início a uma grande onda de influência musical espanhola em muitos centros culturais italianos no início do século XVII.

⁵⁴ As letras não têm o mesmo significado do sistema de cifras usado atualmente.

Figura 3.18. Sistema italiano.



Fonte: Monteverdi (1606)

Nesse período o único estilo conhecido de música para guitarra barroca era usando o sistema alfabeto. As coleções de repertório solo no sistema alfabeto entre 1606 e 1640 sempre continham os mesmos tipos de danças (*Folia*, *Ruggiero*, *Bergamasca*, *Romanesca*, *Pavaniglia*, *Vilan de Spagna*, *Ballo de Gran Duca* etc.). Entre 1620 e 1640 mais da metade das edições de música eram de coleções de alfabeto com árias e *villanelles*. (Eisenhardt, 2015, p. 20, 84). Eisenhardt afirma que a notação em alfabeto nada mais era do que indícios de uma prática altamente elaborada de *rasgueados* e improvisação melódica, pois a música de tradição oral não aparece no papel.

A prática do *rasgueado* se adequava perfeitamente à simplicidade do repertório de *villanelles*. A simplicidade da notação pode dar origem à suposição de que o que está indicado é apenas a proverbial ponta do *iceberg*, um código esboçado de uma performance, formando-se com um pé nas tradições não escritas. (Eisenhardt, 2015, p. 22, tradução nossa)

Aspectos importantes não estão escritos na notação em alfabeto: ritmo, fórmulas de *rasgueado* e elementos que entram em desacordo com a teoria musical. Nas primeiras publicações em alfabeto encontramos poucas variações rítmicas. Para entender o ritmo é

preciso estar familiarizado com o repertório de danças da época⁵⁵. A notação em alfabeto para guitarra barroca usada em todo o seu período de atuação na Espanha e na Itália, em maior ou menor grau, é um convite à improvisação. Tal repertório representou mais do que uma alternativa às outras práticas musicais da época. As músicas sem notação musical (caso das publicações de canções apenas com texto e alfabeto) transmitem o grande senso de liberdade musical que os músicos experimentavam em suas performances e possibilitaram que compositores e artistas extemporizassem sua criatividade de maneira significativa.

Observamos, portanto, os aspectos do registro escrito e da tradição oral presentes na transmissão e no aprendizado do fazer musical, e no caso da guitarra, ambos aspectos coexistiram. A guitarra barroca surge num contexto de informalidade e se insere nas classes mais cultas posteriormente, quando o repertório passa por uma sofisticação nas mãos de guitarristas profissionais, e consequentemente sua escrita também se torna um pouco mais detalhada, contribuindo para o desenvolvimento das habilidades técnicas.

3.3.3 Tablaturas mistas

A tablatura mista deu origem a novas formas de composição e consequentemente novas técnicas de execução. O estilo misto se impõe na Itália e Espanha na segunda metade do século XVII até meados do XVIII⁵⁶. O sistema permitiu a notação de todas as técnicas e nuances musicais que poderiam ser expressas em tablatura e alfabeto, incluindo passagens melódicas (explorando também as campanelas descritas anteriormente), golpes rítmicos, acordes dissonantes e acordes em posições altas. É importante lembrar que tanto

⁵⁵ Como vimos anteriormente, a utilização da guitarra barroca atendeu a uma demanda de acompanhar a música popular. Durante este período de ênfase na notação do alfabeto musical, a música acompanhada também usava outro tipo de escrita e era executada por instrumentos como cravo, órgão, alaúde, teorba, harpa e outros instrumentos harmônicos. As harmonias não eram grafadas integralmente, e sim improvisadas a partir do baixo, prática que ficou conhecida como baixo contínuo. A guitarra barroca também estava inserida nesta prática mesmo sem possuir notas graves. James Tyler (2011, p. 27) inclui exemplos musicais que ilustram como a guitarra barroca era usada como instrumento de contínuo, relacionando os baixos com o sistema alfabeto. O baixo contínuo é um elemento importante do período barroco, e outro capítulo a ser explorado nas práticas de música antiga dos violonistas atuais. Para isso, talvez seja necessário mudar o hábito em relação à interpretação e a consulta mais consciente das fontes primárias.

⁵⁶ Ao mesmo tempo a prática do baixo contínuo que também envolvia a guitarra barroca usava a notação pentagramática, estruturada para instrumento melódico na voz superior e baixos cifrados na linha inferior. No tratado de Minguet y Irol (1754) já encontramos esse tipo de notação mensural.

a tablatura quanto o alfabeto são notações que expressam a relação instrumento-corpo, diferente da pauta musical, que expressa o abstrato sonoro.

Em meados de 1630 os livros de guitarra barroca usavam os 3 tipos de escrita e suas técnicas de execução respectivas: tablatura (ponteado), alfabeto (*rasgueado*) e tablaturas mistas (ponteado e *rasgueado*), dando origem a uma coleção significativa de composições, com suas peculiaridades técnicas e musicais e o desenvolvimento de uma linguagem própria. O estilo misto permitiu que o instrumento deixasse de ser considerado estritamente popular para ser protagonista nas cortes da Europa.

Como veremos adiante, foi Foscarini que contribuiu para o desenvolvimento da notação, ampliando o vocabulário harmônico com o uso de acordes dissonantes. Suas composições são mais sofisticadas, mas não abandonam o estilo *rasgueado*, conforme mostra a figura 3.19.

Figura 3.19. Exemplo de tablatura mista.



Fonte: Foscarini (1629)

Com a inauguração do estilo misto, os compositores podiam anotar passagens contrapontísticas e a guitarra foi elevada a um *status* semelhante ao alaúde e a teorba. O repertório solo se torna mais sofisticado na medida em que os livros introduziram suítes de danças refinadas e até transcrições de música para alaúde. As antologias de guitarra

barroca deixaram de representar peças fáceis para iniciantes e novas possibilidades técnicas foram oferecidas pelas tablaturas mistas. O novo estilo de notação conseguia deixar claro a combinação do *rasgueado* com o ponteadado e proporcionar maior controle das vozes. No entanto, em alguns casos ainda nos deparamos com questões interpretativas devido a problemas de ambiguidade na escrita. Segundo Natasha Miles, a notação para guitarra barroca era um tanto orgânica, em constante desenvolvimento e raramente produzia exatamente as intenções do compositor. Era necessário estar familiarizado com o estilo de cada compositor e com a linguagem cordal. O vocabulário harmônico estava em constante desenvolvimento, tornando impossível qualquer tipo de sistema universal⁵⁷. (Miles, 2013, p. 31)

O estilo misto para acompanhamento foi beneficiado pois graças a notação, os erros comuns no sistema do alfabeto musical poderiam ser corrigidos com a adição das vozes alternativas indicadas na tablatura. Algumas diretrizes para a mão direita são fornecidas com exemplos mais claros das passagens melódicas. A forma de tocar guitarra barroca mudou ao longo do século XVII com a inclusão do repertório em estilo misto. As habilidades esperadas do guitarrista ficaram mais exigentes, mas ainda faltava orientação para a execução do *rasgueado* na maioria das fontes originais.

3.4. Técnicas de execução

Depois de apresentar os tipos de notação que os guitarristas usavam antes do século XVIII, descreveremos as diferentes técnicas de execução segundo o tipo de notação e o pensamento estético no período barroco envolvendo a guitarra e destacando as dicotomias entre a técnica do ponteadado e a técnica do *rasgueado*. As técnicas envolvidas representam basicamente a concepção horizontal da música (polifonia) e a vertical (acordes). Mencionamos anteriormente as principais fontes de música polifônica para vihuela relacionadas com a técnica do ponteadado, encarada como uma prática culta e

⁵⁷ Embora haja consistência nos símbolos usados para descrever os acordes mais usados, os que foram atribuídos a harmonias mais raras eram variáveis (*lettere tagliate*). As variações notacionais foram causadas por diversos fatores; diferenças regionais, preferências individuais dos compositores e os avanços dos guitarristas pioneiros. O resultado é uma infinidade de símbolos que não cabe discutir aqui. Para saber mais sobre as questões harmônicas consultar a pesquisa de Natasha Miles. (Miles, 2013)

de grande prestígio entre os teóricos da época. A técnica que se opunha a esse *status* superior já era mencionado no tratado de Bermudo, ligada à guitarra de 4 ordens na prática dos *romances viejos* e afinação mais grave na 4ª. ordem. A função de *rasgueado* na guitarra de 4 ordens também é corroborada no tratado de Joan Carles (1596) para guitarra de 5 ordens.

Diferente do modelo de acompanhamento que encontramos nas canções para voz e vihuela, ou alaúde, que consistia na reprodução mais ou menos literal das vozes da polifonia, o estilo de acompanhamento conhecido como *rasgueado* se resume a simples acordes que refletiam o básico da harmonia. A simplicidade dos acordes facilitava sua memorização e possibilitava sua difusão entre uma massa de aficionados que não tinham a formação musical dos músicos profissionais. Na figura 3.20, o posicionamento da mão direita entre a roseta e a escala da guitarra sugere a técnica do *rasgueado*, e a posição entre a roseta e a ponte sugere a técnica do ponteadado⁵⁸.

Figura 3.20. Duas técnicas de execução. Antoine Watteau, 1716.



Fonte: Museu Britânico (acervo *on-line*).

⁵⁸ Evidências iconográficas variam quanto à posição da mão direita. Segundo Joseph Weidlich, a maioria das pinturas mostra a mão colocada entre a roseta e a escala ou até na parte superior da escala. Nos tratados históricos, a orientação é variar a posição da mão direita, na maioria dos casos. O mindinho geralmente é apoiado no tampo a menos que os dedos estejam envolvidos na prática do *rasgueado*, geralmente na área próxima à escala. (Weidlich, 1978, p. 66)

Para perceber a antiga dicotomia entre as técnicas de execução das cordas dedilhadas, citaremos duas passagens da literatura espanhola. Sobre o estilo ponteadado, em *La sabia Flora Malsabidilla*, 1621, de Alonso Jerónimo Salas Barbadillo: *O cielos que miro! Que veo! El instrumento es marfil, las cuerdas son plata, y las manos cristal, quien tal escucha, para no rendirse auia de ser piedra.* (Sevilla, 2016, p. 119) Sobre o estilo *rasgueado*, descrito nos versos de Don Luis de Góngora (1561-1627): *En mi aposento otras veces; una guitarra tomo, que como barbero templo y como bárbaro toco.* (Mata, 2010, p. 2)

No próximo capítulo em que descreveremos as principais fontes musicais, vamos continuar percebendo as referências negativas ao estilo *rasgueado* em relação ao estilo ponteadado. Alguns guitarristas criticavam a técnica de raízes populares e outros a defendiam e destacavam seu forte idiomatismo técnico-musical. Gaspar Sanz estava bem ciente desta polêmica em torno das técnicas de execução, como indica seu prefácio equilibrado e convincente que comentaremos adiante.

3.4.1 Estilo ponteadado

O estilo ponteadado (*pizzicato*) remete à prática musical do século XVI que está diretamente ligada à complexidade do estilo de composição baseado no contraponto e ao instrumento mais popular na Espanha neste período - a vihuela. Essa técnica de execução consiste na realização de passagens melódicas contrapontísticas notadas em tablatura, e exigia um certo grau de treinamento do instrumentista, dependendo da complexidade das texturas polifônicas.

Existem basicamente três técnicas para executar o estilo ponteadado descritas nos livros dos principais vihuelistas espanhóis: *dedillo* (*dedi*), *dos dedos* (*dosde*) e a alternância dos dedos indicador e médio. O *dedillo* consiste no rápido movimento do dedo indicador para baixo e para cima, imitando o movimento do plectro⁵⁹. *Dos dedos* ou *dosde* é a alternância entre o polegar e o indicador, que pode ser realizada com o polegar dentro da mão (*figueta extranjera*) ou com o polegar para fora (*figueta castelhana*). A terceira

⁵⁹ A técnica do *dedillo* não agradava a todos instrumentistas devido à irregularidade sonora ocasionado pelo efeito causado (polpa e unha), mas era indicada por Mudarra.

técnica usada no estilo ponteadado é a alternância de indicador e médio, que gradualmente foi se tornando a preferida dos músicos.

Essa descrição encontrada nos livros de vihuela não foi seguida pelos guitarristas, mas o resgate da técnica em estilo ponteadado é uma espécie de retorno à época de ouro das cordas dedilhadas na Espanha do século XVI. Quando Gaspar Sanz publica seu livro *Instrucción de música sobre la guitarra española* (1674), 98 anos depois do último livro de vihuela, a técnica de execução havia se afastado da tradição que caracterizou o repertório do século anterior. O repertório dos últimos livros de vihuela foram adaptados para versões em estilo *rasgueado*. Um exemplo disso é a parte anexa do livro de Valderrábano que contém uma série intitulada *Folías* e variações sobre a *Sarabanda*, usada mais tarde de forma análoga pelos guitarristas Luis de Briçeno e Gaspar Sanz.

A falta de uma literatura específica para guitarra no estilo ponteadado no início do século XVII torna necessário buscar em outras fontes as informações sobre como era a música praticada pelos guitarristas. É possível deduzir que o estilo ponteadado era praticado junto com o *rasgueado* em uma passagem do *Sueño de la muerte*, de Francisco Quevedo (1620) em que alguns barbeiros aparecem com suas guitarras tocando *passacalles* e *vacas*, e o narrador conta que “era de ver puntear y rasgar a otros”. Os barbeiros eram músicos sem formação musical, como veremos adiante. Se estes tocavam ponteadado, é razoável concluir que o estilo ainda continuava vivo. Outra fonte que revela o uso do ponteadado é uma cópia de um manuscrito de 1632 que contém um desenho de uma guitarra com trastes que permitiam tocar todos os sons enarmônicos, mostrando assim a existência de um estilo de tocar melodias ponteadadas. (Sevilla, 2016, p. 122)

3.4.2 Estilo *rasgueado*

O estilo *rasgueado* surge no fim do século XVI como uma técnica usada especialmente na música de acompanhamento vocal, de tradição oral, em que se observa a necessidade de um estilo eficaz e sem muita consideração de princípios teóricos. Lex Eisenhardt em sua essencial pesquisa sobre a guitarra barroca na Itália, cita uma importante coleção de iconografias que mostra a impopularidade da guitarra nos meios

aristocráticos e seu *status* menor em relação ao alaúde. Entre as poucas imagens em que a guitarra aparece junto com o alaúde, uma cena retrata o alaúde virado para baixo na mesa enquanto a guitarra é tocada (figura 3.21). A iconografia sugere que os dois instrumentos não tinham um repertório em comum. Nesta época, os guitarristas não liam tablatura, assim como os alaudistas não liam alfabeto. (Eisenhardt, 2015, p. 9)

Figura 3.21. *A musical concert*. Theodoor Romboust (1597-1637).



Fonte: Eisenhardt (2015)

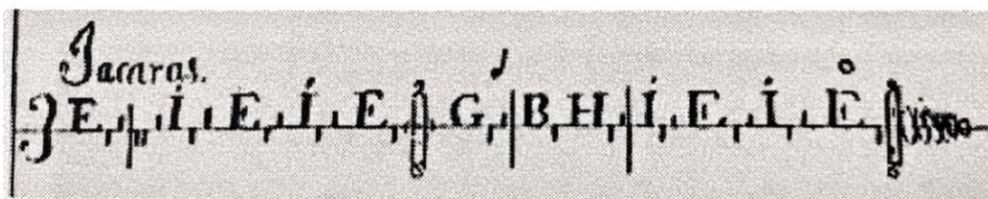
O estilo *rasgueado* (em espanhol) ou estilo *battente* (em italiano) é um elemento idiomático da guitarra barroca. Caracteriza-se por golpes de mão direita sobre todas as 5 cordas (ordens) em sentido vertical para baixo ou para cima e pelos efeitos percussivos nas cordas e no tampo do instrumento. Uma hipotética discussão entre um alaudista e um guitarrista é retratada na pintura *The Music Lesson*, de Theodor Rombouts (1597-1637), conforme mostra a figura 3.22. A discussão parece girar em torno das técnicas de execução diferentes, o estilo ponteadado e o estilo *rasgueado*.

Figura 3.22. *The Music Lesson*.

Fonte: Eisenhardt (2015)

As fontes de música popular do barroco usavam a notação em alfabeto musical e linhas verticais que indicavam o sentido do *rasgueado* na mão direita. As indicações para a mão direita servem tanto para o sentido do golpe como também para indicar o ritmo da música (no capítulo 4 discutiremos as ambiguidades desse tipo de notação). Seleccionamos um modelo de *rasgueado* do livro de Gaspar Sanz para demonstrar como se tocava uma *jácaras* em estilo *rasgueado*, mas existiram maneiras diferentes de indicar o ritmo e a direção dos golpes, como veremos no próximo capítulo. Conforme mostra a figura 3.23, as linhas verticais indicam o sentido do golpe de mão direita e o ritmo da música.

Figura 3.23. Alfabeto musical italiano.



Fonte: Sanz (1697)

O estilo teve uma rápida difusão no século XVII como indica a descrição do contexto cultural nas palavras de Gerardo Arriaga:

Em muito pouco tempo, em meados de 1640, o estilo *rasgueado* da guitarra domina as ruas, praças, mercados, a cena da comédia, até chegar na corte real. Através das obras literárias é fácil notar sua crescente popularidade. No teatro, por exemplo, foi imprescindível para acompanhar as canções, ao ponto de Cervantes apontar a falta das guitarras no entremês *del rufián viudo* em 1615. Junto com outros instrumentos mais cultos (como a teorba, o alaúde e a harpa), os escritores espanhóis se referem constantemente à guitarra como instrumento essencialmente popular e onipresente, e até adequado a certos ofícios. (Arriaga, 1993, p. 71-72 *apud* Torres-Cortés, 2012, p. 290, tradução nossa).

Miles comenta que o estilo incitou críticas quando comparado ao estilo da vihuela e do alaúde, sendo considerado inclusive como indecente. Documentos em países como França e Inglaterra atestam a fama da guitarra e a inadequação do *rasgueado*. Argumentam a favor da superioridade do alaúde, “o mais adequado para os franceses e o mais delicioso entre todos os instrumentos musicais [...]e que requer um estudo longo e árduo”. Os relatos ingleses revelam que apesar do refinamento do repertório em estilo *rasgueado*, o instrumento sofria com a má reputação que havia conquistado de seus primeiros críticos”. *Of Bodies and Of Man's Soul*, de Sir Digby Kenelm (1669) relaciona a habilidade de tocar *rasgueado* com as capacidades cognitivas de um macaco, o que ilustra bem como o estilo foi difamado. (Miles, 2011, p. 13)

O *rasgueado* era associado às canções e danças que não agradavam aos religiosos e moralistas, cultivada nas classes mais baixas que incluíam letras obscenas e gestos imodestos, às quais a guitarra estava conectada. As danças populares eram conhecidas coletivamente como bailes, diferenciando-se das danças refinadas das classes superiores. Para citar algumas que se encaixam na categoria popular – *chacona*, *sarabanda*, *folia*, *scarramán* e *jácaras*⁶⁰. Os textos das danças foram usados como ferramentas satíricas para zombar de figuras importantes, uma das razões pelas quais foram censuradas. Juan Mariona (1536-1624) escreveu o tratado *De Spectaculis* (1607) contra as danças populares onde descreve a *sarabanda* como uma dança e música “tão

⁶⁰ A *sarabanda* e a *chacona* foram consideradas as mais ofensivas. Sua prática estava sujeita a multa, ou até mesmo a prisão. A maioria dos relatos negativos dos bailes foram objeções a gestos eróticos e ao conteúdo ofensivo das letras, mas há fontes que citam o envolvimento do diabo na criação do repertório. (Esses, 1992, p. 436) A penalidade podia ser pesada para quem escrevesse o texto das canções e danças. Em 1589, o duque de Alcala desmaiou em seu casamento durante os versos humorísticos da *chacón* que zombava do noivo. Essa letra resultou na prisão de 11 nobres. (Stein, 1998 *apud* Miles, 2011, p. 41)

soltas em suas palavras e movimentos suficientes para suscitar emoções ruins nas pessoas mais decentes”. (Miles, 2011, p. 40)

As diversas fontes mencionam com um tom de desaprovação e condenação ao tipo de pessoa que participava de tais atividades, segundo a perspectiva dos religiosos e moralistas⁶¹. Por outro lado, os guitarristas escreviam defesas apaixonadas nas introduções de seus livros, ressaltando a técnica do *rasgueado* como o estilo mais natural e faziam questão de documentar relações com os nobres. Os críticos encaravam a técnica como uma habilidade tangível e os livros eram destinados a um público amador. A maioria afirmava ensinar música sem a ajuda de um professor.

A associação do instrumento com a classe social mais baixa no início de sua atuação ajuda a moldar o perfil dos primeiros guitarristas da época e imaginar o mercado editorial que estava em crescimento, fomentado pelas publicações em alfabeto musical de coleções de música que estavam na moda e passaram a ser adotadas gradativamente pela classe mais alta⁶². A demanda de acompanhamento de música vocal com a técnica do *rasgueado*, especialmente na execução da música de tradição oral denota uma necessidade de um estilo de acompanhamento eficaz e sem muita consideração de princípios teóricos marcado por uma abordagem despreziosa. (Eisenhardt, 2015, p. 12)

A música deste repertório é bem simples, quase ingênua, mas a notação representava apenas um “esqueleto”, uma ideia da sonoridade e se esperava do guitarrista usar suas habilidades artísticas para improvisar melodias, ornamentações e variações rítmicas com *rasgueados*. (Tyler, 1980, p. 40). Portanto, as publicações não especificavam bem a prática do *rasgueado* e encontramos dificuldade de encontrar informações mais específicas da realização deste repertório de caráter mnemônico e improvisatório. Com a análise do acervo dos guitarristas barrocos, veremos que os livros não trazem muita informação de mão direita, mas pretendemos observar aspectos

⁶¹ O livro do guitarrista espanhol Francisco Guerau (1649-1722) foi aprovado pelo sacerdote Juan Martinez, tendo em vista que “nada foi encontrado contra a fé católica e a boa moral, a quanto à tablatura, foi encarada muito útil “para combater a preguiça”. O repertório desse tratado evita o estilo *rasgueado*.

⁶² De fato, é notável a ascensão social da guitarra. Subiu degrau por degrau, do teatro foi para as barbearias, das barbearias para o teatro, e do teatro para cair no gosto da nobreza. Alguns dos nobres que tocavam guitarra: Carlo II, o duque de Mântua, Felipe IV da Espanha, arquiduque Leopold Wilhelm da Áustria, Carlos II da Inglaterra, James, duque de York, Henrietta Anne, duquesa de Orleans, Luis XIV da França, entre outros. (Russel, 2003, p. 172)

rítmicos, harmônicos e melódicos que serviram de base para a sistematização do toque flamenco e, como resultado esperado, criar uma metodologia para a performance da técnica do *rasgueado* pouco explorada em nossa formação erudita.

Natasha Miles (2011), após mencionar como a técnica foi encarada, descreve o *rasgueado* como uma técnica complexa, pois leva em conta as tradições não escritas determinantes para a compreensão deste estilo. Apesar da técnica ter origem em práticas rudimentares, representou uma ponte entre a cultura oficial e a popular, entre os músicos cultos e os semi-instruídos, entre o criador e o público que transforma a criação em função de suas capacidades instrumentais. Tal fato explica por que o *rasgueado* é descrito como rudimentar por uns e uma técnica complexa por outros. Isso depende das habilidades do guitarrista e da compreensão de práticas musicais não escritas.

Com a rápida difusão da guitarra de 5 ordens nas camadas populares o estilo *rasgueado* foi adotado pelos tocadores amadores, embora já fosse usada na guitarra de 4 ordens. Se estendeu por toda a Europa, especialmente na Itália, onde a peculiar maneira de tocar guitarra através do *rasgueado*, ao contrário da Espanha, não era encarado como uma arte tosca de músicos amadores, e sim como um recurso da música virtuosa. Foram os tratadistas italianos que melhor documentaram a prática, desenvolveram diferentes tipos de golpes e um novo estilo de tocar.

3.4.3 Estilo misto

O repertório de guitarra barroca no início do século XVII foi quase totalmente baseado no estilo *rasgueado* e os livros de guitarra publicados afirmavam que podiam ensinar o amador sem precisar de mestres, mas não especificavam a técnica de mão direita. A ausência de informações, típica dos livros de guitarra do período, impede uma profunda compreensão do estilo musical. As canções populares eram executadas em tons conhecidos dos músicos da época, com formas ou esquemas cujas melodias se reconheciam por seus nomes ou progressões harmônicas, sem a necessidade de notações melódicas ou harmônicas detalhadas.

Com a publicação do livro do guitarrista italiano Giovanni Paolo Foscari (1629) surge um novo estilo de execução, numa linguagem mais complexa, mas que

preservou a técnica do *rasgueado*. Um repertório de tocatas, prelúdios e danças que explorava os efeitos idiomáticos e recursos harmônicos elaborados. Lex Eisenhardt faz um levantamento de 25 livros de guitarra em estilo misto entre 1630 e 1660 apenas na Itália. A criação do novo estilo deu origem a nova escola de guitarra e o ambiente ideal para o estilo “mais sério” foi em Bolonha, nas universidades. O interesse no estudo da teoria musical e a situação política eram mais favoráveis para o desenvolvimento da música vocal e instrumental. (Eisenhardt, 2015, p. 30)

Na Espanha, Gaspar Sanz é o primeiro a propor o estilo misto para guitarristas iniciantes. Seu segundo livro é dedicado a “*los sonos del punteado más principales que se tañen em España*” Posteriormente, Lucas Ruiz de Ribayas menciona a arte de ponteados e *rasgueado*, em seu livro para principiantes (aos que tocam de memória, pois não sabem ler música). Quando se refere ao *rasgueado*: “*pasas los cuatro dedos de la mano derecha sobre todas las cuerdas de golpe, y a un tempo, de manera que suenen*” (Ribayas, 1677, p. 10) e em outro lugar se referindo ao ponteados: “*arrastrándola por las puntas de los dedos sobre ellas, con golpe, sea hacia abajo, o sea hacia arriba, al mismo tiempo que se forman los puntos con la mano izquierda*” (*Ibidem*, p. 4)

A técnica mista consiste na fusão das duas técnicas – a técnica do ponteados e a técnica do *rasgueado* – aplicadas em tipos de texturas diferentes (acordes e contraponto) cujo público-alvo não era mais os amadores, e sim profissionais especializados. As tablaturas mistas oferecem um detalhamento dos recursos idiomáticos do instrumento, com sua sonoridade e afinações peculiares, as variações melódicas e as notas de passagem explorando as campanelas. Isso dá uma melhor ideia das habilidades técnicas dos guitarristas profissionais que refinaram o repertório de origem popular. Como bem lembra James Tyler, cabe ao músico usar de maneira empolgante as variações melódicas e rítmicas junto com a técnica do *rasgueado*, comparável ao que o guitarrista flamenco faz (Tyler, 1980, p. 40)

O estilo misto continuou durante a evolução da guitarra barroca para a guitarra flamenca, até chegar a guitarra clássica, que com sua preocupação em reorganizar a técnica de execução, abandonou o *rasgueado* no início do século XIX.

3.5 Os guitarristas amadores na Espanha e na Itália dos séculos XVII e XVIII

Falaremos dos guitarristas-compositores responsáveis pelo principal acervo de música para guitarra barroca no próximo capítulo. Aqui discutiremos os variados perfis de músicos que tiveram relação com o instrumento e suas formas de uso no período, e que deram origem a uma comunidade de guitarristas amadores e a uma linguagem própria que veio a influenciar o estilo musical. A presença da guitarra na performance teatral dá uma visão de como o instrumento foi encarado⁶³. As peças teatrais na Itália e principalmente na Espanha revelam um contexto em que a guitarra foi amplamente usada antes da era das fontes de música solo impressas (a Espanha precisou esperar pela publicação do livro de Gaspar Sanz, em 1674). Tais produções envolvendo o instrumento geralmente representavam o cômico, o exótico e o pastoril. Na França, temos um bom exemplo - um diálogo divertido do alaúde com seu mestre na novela de Charles Sorel, *Nouveau recueil des pièces les plus agréables de ce temps* (1644):

O alaúde diz: “A guitarra é um instrumento imperfeito que não pode se harmonizar com os outros, e está mais envolvida na coabitação do que no casamento. Deixemos a guitarra com sua voluptuosidade. Enquanto ela está acostumada a servir bufões, ela não tem o direito de espalhar fofocas sobre mim”. (Eisenhardt, 2015, p. 39, tradução nossa)

Os personagens retratados no palco eram comumente de baixa posição social e aparecem em cenas de comédia, em cenas românticas, a até mesmo em cenas violentas, causando forte reação da censura⁶⁴. Outro grupo artístico-social cujo ofício tem relação com a guitarra é o grêmio dos barbeiros, identificados como os primeiros profissionais do toque flamenco. Mais uma vez, a quantidade de fontes literárias é grande, mas infelizmente as fontes de música são escassas e o próprio caráter popular do instrumento explica por que a música não foi escrita. O desprezo pela guitarra e a maneira de se tocar não motivou o homem do século de ouro a documentar a técnica do *rasgueado*, por sua origem e relação com o homem comum, indouto (barbeiros inclusive adotavam a profissão de médicos, cirurgiões sem formação acadêmica, como veremos adiante). Pode

⁶³ Cf. Natasha Miles (2011, p. 73) para ver uma lista de produções teatrais com a participação da guitarra.

⁶⁴ O tribunal de Madri decretou uma “Reforma das obras tocadas”, colocada em lei dia 8 de abril de 1615 e o Conselho de Castilla adotou reformas contra os bailes em 1644. (Miles, 2011, p. 38)

não ter sido à toa que a primeira publicação sobre guitarra barroca na Espanha tenha sido feita por um médico.

A particular maneira de tocar *rasgueando*, embora malvista por muitos teóricos, permitiu a ampla difusão do instrumento pois permitia qualquer principiante acompanhar canções e romances, e esteve inserido inclusive nas produções teatrais. Tais fontes revelam mais informações sobre as formas de uso da guitarra barroca na cultura popular.

3.5.1 Os atores e dançarinos

A presença da guitarra na performance teatral foi documentada nas direções de palco, relatos de performance e na iconografia. Natasha Miles fez uma compilação de algumas das produções teatrais na Espanha, Itália e França em que a guitarra, com seu pulso claro e dançante, fez parte em contextos envolvendo serenatas, ambientes exóticos, cenas pastoris e na comédia, como mencionam outros autores. (Miles, 2011, p. 73-75) Enquanto a Itália tinha uma predileção pelo estilo dramático, a Espanha tinha mais interesse pela comédia, dando origem a zarzuela, gênero do teatro musical.

Eisenhardt descreve o uso da guitarra na comédia italiana em duas apresentações (Florença e Roma). A guitarra aparece na comédia *La Pellegrina* interpretada pela soprano Vittoria Archilei no casamento de Ferdinando I de Medici e Christine de Lorraine (Florença, 1580), e a encenação de Cavalieri (Roma, 1600)⁶⁵. Infelizmente não existe registro musical do que a guitarra barroca tocava nessas produções. No entanto, iremos destacar dois personagens da comédia dell'arte – o palhaço Scaramouche (figura 3.24) que tem relação com a *jácaras* e que era sempre retratado com uma guitarra na mão, assim como Buffetto. Na Figura 3.25 podemos ver o ator que representou o personagem na ópera *La finta pazza*, 1645.

As *jácaras* teatrais funcionavam como interlúdio cômico entre os atos e retratavam personagens e cenários do submundo do crime, e geralmente continham referência à violência. Um exemplo pode ser visto no 2º. ato de *El Alcade de Zalamea*

⁶⁵ O pesquisador cita outras produções teatrais com a presença da guitarra (Eisenhardt, 2015, p. 24-26).

(1640), onde os guitarristas tocam e cantam durante uma luta de espadas. (Miles, 2011, p. 80)

Outras danças eram associadas a personagens teatrais. A *sarabanda* era dançada com passos ridículos e estranhos associada ao Arlecchino e Scaramuccia. Pulcinella e Harlequin eram associados à *chacone*. Na produção teatral *La Pellegrina* (1589) a guitarra acompanha a música *O che nuovo miracolo* que ficou famosa e tem outros títulos como *Ballo del gran duca* e *Aria di Fiorenza*. Gaspar Sanz publicou em seu livro uma *Granduque de Florencia*, um terceiro título da mesma música usada no teatro italiano. (Miles, 2011, p. 85)

Figura 3.24. Scaramouche (Jean Berain)



Fonte: Delpiano (on-line)

Figura 3.25. *Portrait of Carlo Cantù in Paris.*



Fonte: Eisenhardt (2015)

Para entender como a guitarra de 5 ordens foi um instrumento a serviço da cultura popular no século XVII é preciso analisar tais fontes teatrais, principalmente na Espanha, cuja produção tem relação com a etapa pré-flamenca. A descrição de uma típica comédia espanhola na pesquisa de Miles ajuda a entender a relação de personagens com danças que estiveram presentes no repertório de guitarra por décadas⁶⁶, dando origem a outros gêneros atuais de música popular, como veremos adiante.

Loa (prefácio); Ato 1 - Entremês/jácaras (cena cômica com guitarra); Ato II - Baile/cena de dança; Ato III - *Mojiganga*/ fim de festa (dança de alta espíritosidade, dança com máscara). Os interlúdios entre os atos apresentavam música e dança e geralmente eram leves para contrastar com o drama principal mais “sério”. Durante os entremeses, os comediantes entretinham o público com suas palhaçadas, danças, diálogos humorísticos e zombaria de figuras proeminentes da sociedade. A *jácaras* foi um baile que se tornou popular nos teatros espanhóis a partir de meados do século XVII, mas seu nome também foi usado para um subgênero teatral que funcionava como um interlúdio cômico entre os atos. (Miles, 2011, p. 76, tradução nossa)

⁶⁶ Além da *jácaras*, podemos citar *marionas*, *chaconas*, *zarabandas*, *villanos* e *passacalles*, danças usadas no aprendizado do *rasgueado*.

O componente musical de algumas obras teatrais é apresentado por Francisco Valdívila Sevilla em sua extensa pesquisa sobre *tonos de teatro*, onde encontramos a análise de diversos entremeses e novelas espanholas⁶⁷. No *Entremés de la guitarra*, de Garcia de la Huerta (1785), uma mulher ciumenta confessa suas desconfianças acerca da fidelidade conjugal de seu marido a um compadre que se oferece para vigiar o homem e prestar contas à esposa desconfiada. O compadre toca guitarra e o acordo secreto entre eles é usar sons específicos para dar dicas do comportamento do marido – *passacalle*, *pavana*, *canario*, *jácara* e *folias* – cada uma significando um grau de infidelidade maior ou menor. Isso mostra que o público estava familiarizado com o caráter dessas danças que davam o sentido da trama do entremês. Outras danças conhecidas eram usadas para papéis menos dramáticos em cenas românticas como *el amor*, *paradetas*, *zangarilleja*, *gran duque*, *gaita*, *villano*, *paseo*, *pavana* e *la reina*. (Sevilla, 2016, p. 244)

A produção teatral revela a grande presença da guitarra popular *rasgueada* antes mesmo do acervo musical ser revelado na Itália e posteriormente na Espanha. Sevilla (2016) relaciona a origem do instrumento com seu extenso uso no teatro e nos bailes populares, assim como Torres-Cortés (2016, p. 49-52) relaciona a origem do estilo flamenco com a *tonadilla escénica*, um gênero teatral do século XVIII. Em sua investigação sobre a presença da guitarra na 2ª. metade do século XVIII, devido à falta de publicações, investiga a relação das danças conhecidas e praticadas na guitarra *rasgueada* com o teatro. Para Torres-Cortés a presença da guitarra na *tonadilla escénica* é parte da construção da identidade nacional que é tipificada pelo estilo flamenco.

⁶⁷ Entremês é uma peça dramática de caráter jocoso protagonizada por personagens das classes populares, onde a presença da guitarra é facilmente detectada. Um entremês envolvia um breve enredo cômico com uma ou duas músicas que eram frequentemente acompanhadas de dança. As jácaras eram subgêneros do entremês, e os personagens eram rufiões ou camponeses que se encontravam em alguma situação cômica. Os personagens mais comuns ligados à jácaras eram o Escarramán, Zurdo, Zurdillo e Clarín. (Russel, 2003, p. 162)

Quadro 3.2: Danças barrocas nas obras teatrais do século XVIII.⁶⁸

Dança barroca	Tonadilla	Data
Folias	El peón de abañil y su mujer (Pablo esteve)	1788
Jácara	La Jácara (anônimo)	1767
Pavana	El viajero currutaco (Pablo del Moral)	1801
Chacona	Los jardines de Aranjuez (Pablo Esteve)	1768
Fandango	La carta (Pablo Esteves)	1779
Jota	Ya sale mi guitarra (Pablo esteves)	1766

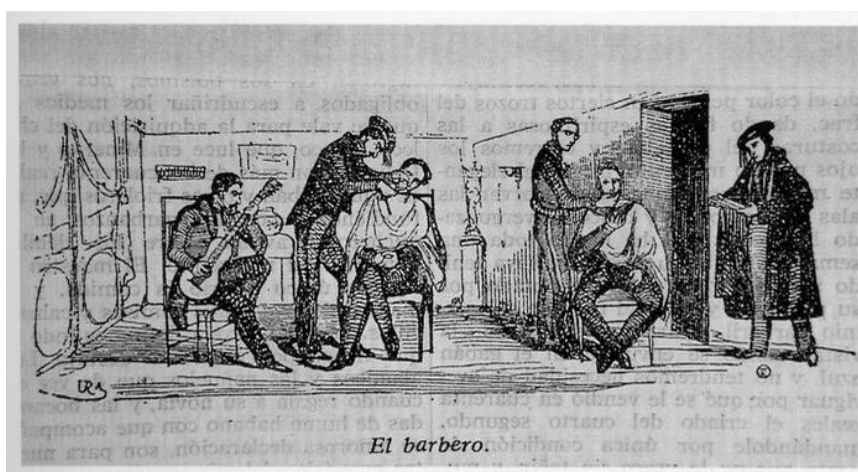
Na etapa pré-flamenca a transformação e consolidação de formas musicais do século XVII como a *jácaras* em *tonadillas* mostra que a origem do flamenco está nesse período de esplendor do gênero músico-teatral. As danças barrocas são adaptadas e substituídas por novos gêneros como o Fandango e a *Jota*. É neste período que surge outra figura importante relacionada com a guitarra – o barbeiro.

⁶⁸ *Los jardines de Aranjuez* é classificado como zarzuela, e os gêneros Fandango e *Jota*, apesar de serem considerados mais modernos, aparecem na obra do guitarrista barroco Santiago de Murcia que analisaremos adiante.

3.5.2 Os barbeiros

Os documentos literários sobre a popularidade da guitarra 5 ordens indicam a curiosa relação dos barbeiros e a guitarra desde o final do século XVI, como mostra a obra satírica de Francisco Quevedo (1580-1645), *Pragmática de aranceles generales* (1615)⁶⁹ e várias outras referências no mesmo período. O instrumento criado para o povo era tão importante quanto a navalha nas barbearias. A figura 3.26 mostra o ambiente de uma barbearia, onde não podia faltar o instrumento.⁷⁰

Figura 3.26. Barbearia do século XIX.



Fonte: Rioja (on-line)

⁶⁹ Item, habiendo conocido la naturaliza o inclinación de los barberos a las guitarras, mandamos que para que mejor sean sus tiendas conocidas, y que los que dellos tuvieran necesidad puedan saber cuáles son sus tiendas, en lugar de bacías o cortinas, se cuelgue una o dos guitarras, con permissão general que hacemos de que, sin embargo de las que estuvieran colgadas en la tienda, puedan tener para tocar ellos y sus amigos hasta dos docenas de ellas; sin que se entienda por esto el que se les prohíbe el tener juego de ajedrez, damas y otros entretenimientos. (Quevedo, 1993, 176-177 *apud* Campo; Cáceres, 2013, p. 9)

⁷⁰ O ofício incluía práticas medicinais populares que não eram bem-vistas. Além de cortar cabelo, o barbeiro atuou como dentista, enfermeiro e até médico, se aprofundando em pequenas cirurgias para atender a população modesta. A escassez de médicos e cirurgiões latinos (formados nas universidades) e as circunstâncias do povo propiciou a proliferação de barbeiros multifacetados. A função múltipla torna o barbeiro uma figura muito interessante para a comédia no teatro (o charlatão).

Por toda geografia espanhola, as barbearias se converteram em um lugar de sociabilidade, entretenimento e música, algo que perdurou ainda por décadas em algumas regiões. Efetivamente, pelo menos em contextos populares, tanto rústicos como urbanos, a barbearia e o barbeiro têm um importante papel no folclore tradicional e na música popular espanhola. Não é casualidade que muitos dos guitarristas flamencos tenham aprendido dos barbeiros, e que as barbearias representem um lugar de reunião, tertúlia e *cante* flamenco em alguns lugares da Andaluzia até hoje. A íntima relação entre este ofício e a guitarra aponta, por exemplo, para o conhecido “toque a lo barbero”, um *rasgueado* do instrumento caracterizado pela rusticidade, próprio dos *tocaos cortos*. A reconstrução histórica do barbeiro guitarrista a partir da segunda metade do século XVI, no marco de suas condições econômicas, sociais, ideológicas e estéticas, nos permite entender não só um ofício singular vinculado à música, e particularmente ao flamenco, como também nos serve de guia – como um representante do povo – para reconstruir uma história da música popular, especialmente na região sul da península. (Campo; Cáceres, 2013, p. 10 e 11, tradução nossa)

Na conjunção perfeita com a literatura do século de ouro espanhol, Miguel de Cervantes (1547-1616) usava a figura do barbeiro e sua relação com a guitarra em grande parte de suas obras, como por exemplo nos entremeses. Em *La Guarda Cuidadosa*, o barbeiro usa a guitarra para narrar as dificuldades do casamento no romance cujo estribilho diz: “..., *mas vale el peor concierto con ellas que no el divorcio mejor*”. Em *La Cueva de Salamanca* finaliza o canto de um romance cantado pelo sacristão e o barbeiro acompanhados da guitarra. Em *La Entretenida* de Cervantes notamos que a guitarra também era usada para o entretenimento, diversão e baile. (Mata, 2010, p. 2 e 3).

O barbeiro como protagonista de entremeses e sua relação jocosa com a guitarra servia ao arquétipo cômico presente no folclore tradicional. Diversas sátiras do barbeiro guitarrista são escritas por Quevedo e sua poesia fornece informações valiosas quanto à maneira de tocar o repertório. Os gêneros preferidos pelos barbeiros guitarristas são as *vacas*, *pasacalles*, *saltarenes*, *chaconas* e *folias*. (Campo; Cáceres, 2013, p. 28). Quanto a maneira de tocar, encontramos expressões como “*gran ruido*”, em referência à quando se toca nas ruas as mesmas músicas que tocam em suas tendas (barbearias). Paul Sparks relaciona a música ruidosa, denominada assim por Gaspar Sanz, não apenas à maneira de afinar a guitarra, mas à maneira de tocar associada a ambientes barulhentos: nas ruas, nos bares ou nas barbearias, denotando um estilo de tocar forte (Tyler; Sparks, 2002, p. 194).

O poema satírico de Quevedo menciona um homem esfomeado que entra na barbearia ao meio-dia para cortar a barba e encontra o barbeiro “aporreando” a guitarra: *Estábase el tal barbero; empapado em pasacalles; aporreando la panzade un guitarrón*

formidable. O toque encarado como grosseiro, quase violento, próprio das classes iletradas era visto com desdém. (Campo; Cáceres, 2013, p. 40)

O toque *rasgueado*, por ser paradigmático dos barbeiros não teve a atenção do homem culto, que não se preocupou em entender o sentido da técnica nem traduzir os aspectos sociais e culturais implícitos na prática. No entanto, embora a prática seja associada ao barbeiro, Campo y Cáceres (2013, p. 40) afirmam: “Claro que alguns deles não sabiam apenas *rasguear* mas também pontear a guitarra”, mas a referência ao ponteadado era anedótica em comparação com a profusão de barbeiros *rasgueadores* de guitarra. Na obra cervantina, o fiel escudeiro Sancho Panza exclama que o burro fazia uma música mais bonita com suas flatulências do que o barbeiro cantando uma *passacalles*. Quevedo classifica, julgando com termos religiosos, que os barbeiros têm “*passacalles* infusos e guitarra *gratistada*”, ou seja, a ciência ou sabedoria dada por Deus aos homens sem estudo. (Campo; Cáceres, 2013, p. 38)

O guitarrista barbeiro passaria a ser um autêntico ícone sem estudos, sem domínio de seu ofício, tanto na música como na medicina. A documentação sobre o ofício de barbeiro e a prática guitarrística é abundante e nela podemos notar sua relação com algumas danças da época, como a *passacalle*, *folia*, *chacona*, *villano*, *paradeta*, *jacara*, *vaca*, *rastro*, *saltarén*, *zarabanda* e *canario*. Esta importante figura teve grande influência nas próximas gerações de guitarristas autodidatas no início do século XIX. Guitarras associadas com ruídos são recorrentes nas primeiras fontes historiográficas do toque flamenco, para se referir à técnica do *rasgueado* aos golpes no tampo do instrumento. A publicação de partituras é pouco usual, mas circulavam manuscritos que usavam o sistema barroco de cifras para transcrever os acordes da guitarra. (Torres-Cortés, 2014, p. 85)

Alguns guitarristas de povoados andaluzes dos anos 50 e 60 do século XX que tiveram contato com guitarristas barbeiros relatam “uma forma antiga de tocar, sem muitas falsetas e alardes, algo apenas para acompanhar”. Segundo os relatos, o contato com o *toque a lo barbero* foi determinante antes da profissionalização do estilo nos anos posteriores. Traçar o perfil do guitarrista popular é essencial para seguir na historiografia da guitarra *rasgueada* em direção aos guitarristas flamencos. Retomando a linha cronológica na evolução dos instrumentos de cordas dedilhadas, voltamos ao final do século XVII para identificar a divisão das escolas erudita e popular.

3.6 A guitarra de 6 ordens e a divisão das escolas

O contexto político-social na Espanha não favorecia a atuação da guitarra de 5 ordens e o instrumento passou a ser associado a um estilo de vida considerado inadequado. Com a chegada do rei Filipe V vindo da corte real francesa (1701), as manifestações nacionais de expressão foram reprimidas e a sociedade espanhola passou a desprezar a cultura nacional, que era considerada como potencial de resistência à dominação estrangeira. A preferência pelo estilo galante (influenciado pela música francesa)⁷¹ levou a guitarra a ter a função de acompanhar melodias com acordes arpejados, o que demandava notas mais graves para dar apoio às harmonias. Como resultado as guitarras receberam bordões nas 5ª. e 6ª. ordens. (Tyler; Sparks, 2002, 193)

Outra mudança importante foi o abandono da tablatura e a adoção da notação mensural para guitarra e o uso de cordas simples no lugar de cordas duplas, uma mudança gradual e que demonstra a existência de uma guitarra de transição⁷². No início do século XVIII ainda se permitia certas liberdades ao intérprete. O compositor parecia se preocupar com os músicos menos treinados e dava liberdade para suprimir as partes difíceis. Com o fim da notação intermediária entre o abstrato e o concreto, a liberdade do intérprete vai se definindo até se tornar submisso ao texto.

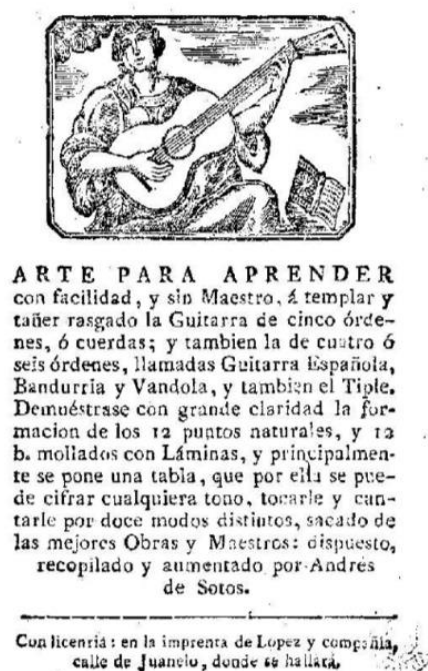
O último tratado para guitarra de 5 ordens, *Arte de aprender...* (1764) de Andrés de Sotos, possui um título que evidencia a existência das guitarras de 5 e 6 ordens (figura 3.27), e de um instrumento com cordas simples, num período em que as novas concepções em relação aos aspectos idiomáticos dos instrumentos ainda não estariam bem definidas,

⁷¹ De fato, foi em Paris que os primeiros métodos de guitarra no estilo culto foram publicados. O tratado de Joseph Bernard Merchi (1761), se dedicou a “tirar o instrumento da servidão à tablatura e ao mau gosto dos acompanhamentos populares”. Por outro lado, o método de Michel Correte (1762) inclui no final de seu repertório uma *Folia d’Espagne* como exercício para praticar o *rasqueado*. Correte publicou *Les Dons d’Apollon, méthode pour apprendre facilement à jouer de la guitare* (Paris, 1762), que usa ambos os tipos de notação. Dois nomes importantes na transição da tablatura para a notação mensural foram Giacomo Merchi (1777) e Michel Correte. (Tyler; Sparks, 2002, p. 202)

⁷² Definir em que momento se adota o instrumento com 6 cordas simples é um tanto nebuloso, por isso chamaremos esse instrumento de guitarra de transição. Nesse período de transição 4 tipos de guitarra coexistiram – a guitarra de 5 ordens, a guitarra de 5 cordas simples, a guitarra de 6 ordens e a guitarra de 6 cordas simples. A *Obra para guitarra de seis órdenes* de Antonio Ballester (citada na Gazeta de Madrid de 3 de novembro de 1780) é a primeira fonte de música publicada para guitarra nesta fase de transição das cordas duplas para as cordas simples. O próximo livro publicado em 1799 de Federico Moretti menciona a preferência pelo uso de cordas simples ao invés de duplas.

assim como as técnicas de execução e o repertório. Depois de um certo declínio a guitarra volta a desfrutar do favor europeu na segunda metade do século XVIII. Os inúmeros métodos que são editados neste período marcam a passagem do ensino oral e da prática empírica para um emprego racionalizado em métodos que analisam e revisam o conjunto de sua técnica. (Torres-Cortés, 2016, p. 41)

Figura 3.27. Arte para aprender.



Fonte: Andrés de Sotos (1764)

No período de transição entre a guitarra barroca e a guitarra clássica ocorre o resgate da técnica mais elaborada, o estilo ponteadado, considerada pelos músicos de prática culta como sendo mais refinado e a prática do *rasgueado* passa a ter uma conotação pejorativa e popularesca. A origem deste pensamento estético que rejeitou o tradicional e o popular está nos primeiros livros de guitarra clássica, no final do século XVIII, que forneceram as bases do violão erudito e são amplamente utilizados na formação do violonista atual. Alguns dos autores mais relevantes defenderam uma prática do estilo ponteadado com caráter solista, algumas vezes com duras críticas ao estilo *rasgueado*.

O rastreamento dos livros de guitarra de 6 ordens parte inicialmente de concepções não muito definidas quanto aos estilos de execução técnica de mão direita. A separação das escolas ainda não estava clara, e, portanto, os livros das últimas décadas do século XVIII poderiam constar tanto na historiografia da guitarra clássica como da guitarra pré-flamenca. Optamos por incluir os livros que ainda destacam a técnica do *rasgueado* na corrente estética da guitarra popular que descreveremos adiante e comentar apenas as publicações que denotam a preocupação com o resgate dos recursos polifônicos do instrumento.

Reunimos algumas citações que repudiam o *rasgueado* encontradas nos prólogos dos métodos de guitarra dos séculos XVIII e XIX⁷³.

O próprio título do método de Juan Manuel Garcia Rubio (1799) sugere o abandono do *rasgueado* em nome do estilo moderno imposto pela guitarra de 6 ordens ou ponteadada: *Artes e regras e escalas harmônicas para aprender a temperar e pontear a guitarra espanhola de seis ordens, de acordo com o estilo moderno*.

O prólogo do método de guitarra de Fernando Ferandiere, *Arte de tocar la guitarra española por música* (1799) deixa claro a importância da partitura convencional, assim como o seu público-alvo: guitarristas que façam o instrumento cantar, elevando-o à categoria de solista e não os acompanhantes de guitarra, nem os que pretendem *rasguear*:

Este instrumento se tocará com as duas mãos, a esquerda colocada de maneira que fique livre e relaxada para deslocar até o último traste; a direita estará posicionada próxima à boca, porque é ali que se tira um som doce e agradável; e não próximo da ponte, que é onde comumente os barbeiros tocavam o *rasgueado*; pois aqui não estou falando dessa maneira de tocar, mas sim mostrando que nossa guitarra é capaz de tomar seu lugar como todos os instrumentos que são aceitos na orquestra... (Ferandiere, 1799, 4-5, tradução nossa)

A mudança da posição da mão direita proposta por Ferandiere evidencia que a nova guitarra abandonaria o uso do *rasgueado* e toda sua tradição de acompanhamento rítmico-harmônico. Com isso, se perderia um dos recursos idiomáticos mais marcantes das cordas dedilhadas para ingressar na concepção de imitar outros instrumentos, como o violino, o piano e posteriormente os instrumentos da orquestra.

⁷³ Cf. o apêndice VI do livro de Tyler e Sparks (2002, p. 282) para ver uma lista mais completa dos métodos de guitarra publicados entre 1750 e 1800 e como o estilo *rasgueado* foi caindo em desuso.

O método *Escuela para tocar con perfeccion la guitarra de cinco y seis ordenes* (1799) de Antonio de Abreu é mais uma amostra que a prática do *rasgueado* estava sendo abandonada para se equiparar a outros instrumentos relacionados com ambientes cultos, com a adição da sexta ordem. Sua preocupação com a técnica mais refinada e o conteúdo eminentemente teórico é mais um indício do distanciamento que começa a se instaurar entre a guitarra popular e a guitarra clássica.

...cuidando para que o modo de tocar seja muito suave e delicado, e mesmo nos bordões, que não seja de muito impulso nem som estrondoso e horrível, de forma que se aproxime mais do som do piano, do que o som do contrabaixo, pois a guitarra naturalmente pede um som mais delicado (Abreu, 1799, p. 46, tradução nossa).

Entrando na estética no século XIX encontramos as célebres publicações para um instrumento mais definido, com cordas simples, que ficou conhecido como guitarra clássico-romântica⁷⁴. Sor e Aguado exploraram completamente as possibilidades solistas do novo instrumento, se concentrando nos detalhes mais finos da técnica de mão direita.

Dionísio Aguado (1874-1849) escreve que os guitarristas anteriores “não acertaram a escrever com exatidão o mesmo que tocavam...e não foram felizes em manifestar o papel das mãos.” (Aguado, 1825, p. I-II). A versão francesa de seu *Méthode Complète* (1826) contém uma nota do tradutor com uma breve descrição da situação da guitarra no início do século XIX e uma longa explicação sobre sua preferência pela guitarra de cordas simples. Considera a Espanha como sua terra clássica, com destaque para Padre Basílio⁷⁵, Federico Moretti (italiano radicado na Espanha), e o catalão Fernando Sor. Guitarristas, segundo ele, que “sabem dar ao instrumento um som limpo e doce, com dinâmica, e não o som *caldeirão*⁷⁶ que cultivam 95% dos guitarristas”. (Aguado, 1826, p. 1)

⁷⁴ Paul Sparks revela um dado interessante sobre uma guitarra clássica feita pelo luthier Agustín Carol. Esse exemplar ainda possuía um golpeador usado para proteger o tampo dos golpes feitos pela técnica do *rasgueado*, mostrando que a técnica ainda era explorada, como Aguado mencionou em seu método. (Tyler; Sparks, 2002, p. 236)

⁷⁵ Padre Basilio foi professor de Ferandiere e Moretti e é apontado como o responsável pela primeira obra escrita em notação moderna, por resgatar o estilo ponteadado e iniciar a escola moderna de violão, que influenciaria Sor e Aguado. (Tyler; Sparks, 2002, p. 231)

⁷⁶ Mesma expressão usada anteriormente por Covarrubias (1611) para condenar o toque *rasgueado* que estava desbancando a prática requintada da vihuela.

Uma breve análise do método de Aguado demonstra seu novo enfoque musical em relação à função harmônica da guitarra, com uma escrita horizontal simultânea à escrita vertical. Essa simultaneidade marcará a diferença entre a guitarra de acompanhamento e a guitarra solista. Se o estilo *rasgueado* produz uma forma de acordes com todas as vozes soando em bloco, agora o instrumento não será apenas capaz de acompanhar, mas de cantar as melodias junto com o acompanhamento. Tal abordagem nada mais é que uma assimilação dos recursos do repertório da guitarra barroca em estilo misto, com a diferença que a guitarra clássica abandona por completo a prática da improvisação e adota a observação estrita da partitura.

O método do Aguado é também uma referência quanto à intenção de opor suas ideias aos usos habituais entre os aficionados. Dessa forma, ele faz distinção entre o uso generalizado da guitarra entre os amadores e a elaboração de um corpus teórico-prático de modo a validar o instrumento segundo o pensamento culto da época, inaugurando uma atitude elitista que os guitarristas clássicos iriam manifestar em relação às tradições populares do toque flamenco. Com o conteúdo mais elaborado direcionado para os guitarristas mais treinados, rompe definitivamente com a tradição dos “métodos fáceis de aprender, aprenda sem professor”. Ele assim afirma: “Tem que se evitar o costume de olhar para a mão esquerda, pois será preciso, depois, dos olhos, para poder ler a partitura” (Aguado, 1843, p. 13). Essa afirmação revela a enorme importância da leitura, e a revolução na forma do ensino-aprendizagem.

Antonio Cano deixa bem claro sua rejeição ao toque ligado à guitarra de acompanhamento e aos aficionados que estudam sem uma boa direção. Em seu *Método completo de guitarra* afirma que essas interpretações “maltratam o instrumento e o ouvido dos que tem a desgraça de escutar...e que esse modo de tocar não contribui para a lisonja da guitarra”. (Cano, 1852, p. 134)

Fernando Sor (1778-1839) é outro importante compositor que projeta a guitarra no âmbito clássico. O impacto de sua obra é tão grande, que a consideração depreciativa no mundo guitarrístico de sua época como um instrumento de barbeiros começa a desaparecer. Sor inaugura a era dos concertistas e abre caminho para os grandes virtuosos

do século XIX, seguido de Julian Arcas (1832-1882)⁷⁷, Francisco Tárrega (1882-1909), Miguel Llobet (1878-1938), entre outros célebres violonistas espanhóis⁷⁸. O guitarrista e musicólogo, discípulo de Tárrega, Emilio Pujol (1886-1980), resume a representatividade de Fernando Sor:

Sua obra musical, a mais autêntica na literatura da guitarra, marca o apogeu do período clássico. Nela encontramos pela primeira vez a melodia harmonizada a 3 ou 4 vozes numa equilibrada polifonia, tratada pelos procedimentos mais avançados da técnica musical e instrumental da época...A obra de Sor é concebida no espírito de independência polifônica característica do quarteto de cordas, e por extensão, da orquestra. Condensa em miniatura todos os efeitos da orquestra compatíveis com os recursos do instrumento. (Gómez-Amat, 1084, p. 87 *apud* Torres-Cortés, 2013, p. 39)

A nova abordagem dos guitarristas clássicos resulta na dicotomia *punteado rasgueado* a que nos referimos anteriormente.⁷⁹ A obra de Aguado é considerada o pilar fundamental de onde se derivaria a escola de guitarra clássica, que nasce se desvinculando da tradição popular da guitarra barroca. Sor deixa claro que concorda com Aguado quando reconhece que seu livro está direcionado a um leitor músico com conhecimentos teóricos, e sua obra reflete o estilo clássico dos autores mais importantes de sua época (por isso, Sor é considerado o maior compositor para guitarra clássico-romântica).

Com essa importante coleção para guitarra clássico-romântica encerramos o rastreamento das publicações para comentar as concepções estéticas que causaram a divisão das escolas guitarrísticas, mencionando que tais concepções são a base que definiu o estilo e são seguidas até hoje pelos violonistas de formação clássica. Não há alusão a nenhum tipo de *rasgueado* nos métodos que mencionamos, razão pela qual deve ser considerado que era dispensável, nas bases que seriam adotadas pelas composições musicais para guitarra ao longo de todo o século XIX e início do XX, quando o uso do *rasgueado* não era apenas omitido, mas repudiado como um eco de um passado

⁷⁷ Ao realizar o estudo da evolução das escolas de guitarra no século XIX, encontramos algumas referências sobre a atividade musical de Julián Arcas estar ligada ao estilo flamenco. Algumas de suas obras representam um repertório típico andaluz que evoca o espírito da música flamenca, e são apontadas como responsáveis por influenciar o acompanhamento guitarrístico da *soleá*. (Calahorra, 2018, p. 154)

⁷⁸ Domingo Prat (1886-1944), Emilio Pujol (1886-1980), Regino Sainz de la Maza (1897-1986), Andrés Segovia (1893-1987), etc.

⁷⁹ Nesta fase, a enciclopédia exercia grande influência na Europa. Vale mencionar que a polêmica em torno das técnicas de execução é mencionada na *Enciclopedia de Diderot*, p. 1012, fonte importante que resume os conhecimentos sobre a guitarra em meados do século XVIII.

vergonhoso das barbearias e de um presente abominável de *sarao* e *jaleo*. (Suárez-Pajares, 1999, p. 13 *apud* Torres-Cortés, 2016, p. 20)

Nesta fase de transição, perdemos a relação direta com a música em estilo *rasgueado*, visto que o repertório tradicional de violão passou a ser relacionado com a escola dos guitarristas clássico-românticos inseridos na maneira culta de tocar. Com a adição da sexta corda nos bordões, acontece uma divisão entre as escolas da guitarra popular de acompanhamento e a guitarra culta ponteada, futuro violão de concerto⁸⁰. A preocupação dos guitarristas da escola clássica em mostrar que o instrumento transcendia a prática do acompanhamento afastou os violonistas eruditos da música em estilo *rasgueado*. A partir daí, a guitarra pré-flamenca teve a missão de continuar a tradição de música popular e a técnica de *rasgueado*. Portanto, para realizar o repertório barroco para guitarra em sua maior totalidade é necessário resgatar esta técnica de mão direita com a pesquisa dos métodos de música popular espanhola.

3.7 Guitarra pré-flamenca

Após identificar a importante figura do barbeiro e descrever a trajetória da guitarra em direção aos profissionais do estilo clássico, retomamos as informações históricas desde a guitarra de transição até a guitarra pré-flamenca com base na pesquisa de Torres-Cortés (2016) e seu artigo sobre as fontes organológicas⁸¹, literárias⁸² e

⁸⁰ O desenvolvimento das novas concepções estéticas está relacionado com as evoluções organológicas do instrumento. O luthier Antonio de Torres (1817-1892) é frequentemente apontado como o responsável por dar à guitarra as condições sonoras e técnicas para se tornar um instrumento solista.

⁸¹ No aspecto organológico, as investigações apontam para a importância de uma escola andaluza de construtores de guitarras (*los guitarreros*), nomes como Francisco Sanguino, José Pages, Joseph Benecid e Francisco Pérez, cuja produção vai influenciar o modelo atual de Antonio Torres. O autor cita várias fontes que comprovam a presença desses *guitarreros* em cidades Andaluças, uma coincidência histórica e territorial entre a aparição do estilo flamenco e a renovação na fabricação de guitarras. (Torres-Cortés, 2016, p.4)

⁸² A análise das fontes literárias identifica a atividade musical dos viajantes estrangeiros que visitaram a região de Andaluzia no final do século XVII e início do XIX. Sua investigação se baseia em pesquisas recentes de relatos desses viajantes entre 1759-1833, atraídos pela imagem exótica da Espanha. Os dados mostram que a região de Andaluzia era considerada o lugar onde “lo español” se manifestava com maior autenticidade e onde seus habitantes tinham uma vida cheia de prazeres, alegrias e amores, através da música e baile, e passavam a vida tocando guitarra. Dados que comprovam que a guitarra era o instrumento nacional na Espanha e que era intimamente associada ao *rasgueado*. “Homens, mulheres e crianças, todos os espanhóis *rasgueavam* a guitarra”. Fontes literárias do final do século XVIII mostram

musicais das guitarras no século XVIII. A literatura do período não se ocupou das técnicas usadas no toque popular, pois como vimos, os autores dos métodos de guitarra clássica não prestaram atenção à forma de tocar do povo, muito menos a forma de tocar dos guitarristas flamencos. A continuação do rastreamento das publicações em direção aos guitarristas pré-flamencos é feita com base em dados dispersos já que os guitarristas populares têm uma forma de transmissão diferente, baseada em tradições não escritas (o primeiro método de guitarra flamenca data de 1902).

O ponto de partida será uma publicação de 1760, de autor anônimo, Don ***, possivelmente um aristocrata espanhol radicado em Paris, aficionado pela guitarra popular. O autor tinha a intenção de evitar que os bailes nacionais da época acabassem, como ocorreu com a *folias*, *gallarda*, *chacona*, *zarabanda* etc. Segundo Julio Gimeno Garcia, sua curiosa preocupação em se manter no anonimato servia para não manchar sua reputação entre os guitarristas franceses. (Torres-Cortés, 2016, p.27) Nesta fonte, somos informados do costume espanhol de usar cordas de seda nos bordões e da técnica do *rasgueado*⁸³:

Esses acordes são feitos deslizando os quatro dedos da mão direita sobre as cinco cordas, mas muito leve e com rapidez, e cuidando para soar bem as cinco, os espanhóis chamam essa técnica de *rasgueado*...Este *rasgueado* é brilhante nos acompanhamentos com acordes. (Don, ***, 1760, p. 6)

O tratado manuscrito de guitarra de 1773, conservado em Cádiz, *Explicación de la guitarra*, de Juan Antonio de Vargas y Guzmán preenche uma lacuna entre os tratados de guitarra barroca e os métodos para guitarra de 6 ordens. Foi o primeiro tratado destinado ao instrumento na nova configuração, conforme mostra a figura 3.28. Esse manuscrito é particularmente significativo pois informa como se praticava a guitarra na

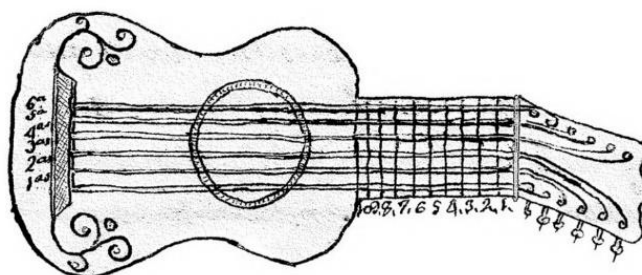
que embora o gosto popular tenha entrado em choque com a sensibilidade didática e moralizante de alguns teóricos, a guitarra nunca deixou de estar presente nos meios populares devido ao gosto dos espanhóis pela dança. A presença da guitarra popular em ambientes festivos já “flamencos” ou “pré-flamencos” é documentada nessas fontes que associam o *rasgueado*, a voz, a percussão e a gestualidade de manifestações coreográficas. (Torres-Cortés, 2016, p.37, 40)

⁸³ O flamencólogo destaca outras técnicas relacionadas com o toque flamenco no método de Don***: a maneira de arpejar acordes com p. i, m, apoiando o polegar nos 3 baixos, o uso do trêmulo com alternância de p,i,m,i, e uma fórmula de arpejos com o polegar e indicador em todas as cordas, toque que ficou conhecido “por taranta” no estilo flamenco. (Torres-Cortés, 2016, p. 29, 30)

Espanha, especialmente em Cádiz⁸⁴ e se dedica ao estilo *rasgueado*, confirmando sua popularidade depois dos últimos tratados de guitarra barroca. Na explicação do *rasgueado* para o acompanhamento das *Folías* e *Passacalles* recomenda a aprendizagem de mais de uma variação para se adaptar de forma improvisada à voz principal. Calahorro relaciona essa prática com o acompanhamento da guitarra flamenca atual. Sobre a 6ª., 10ª., 11ª. e 14ª. regra do primeiro livro, o investigador destaca:

Estas regras vêm a ser uma explicação perfeita de como deve proceder o instrumentista que se propõe a acompanhar uma melodia vocal, enfatizando a elasticidade ou flexibilidade do compasso, que sem o rigor metronômico, é tão característica das músicas populares do estilo flamenco... vale destacar que o termo “tocador” que o tratado usa para se referir ao instrumentista, evidentemente derivou, como consequência da omissão própria do dialeto andaluz, a palavra *tocaor*, nome que designa o guitarrista flamenco atual. (Calahorro, 2018, p. 160)

Figura 3.28. Guitarra estampada em *Explicación de la guitarra*.



Fonte: Medina (1994)

Seguindo a historiografia da guitarra pré-flamenca, uma citação da Gazeta de Madrid) anuncia o lançamento de *Obra para guitarra de sexto orden* de Antonio Ballesteros, a ainda uma outra publicação anterior, de D. Joseph de los Rios. O anúncio de 4 de fevereiro de 1780 apresenta o conteúdo do livro – uma *Pastoreta*, um *Fandango de Cádiz*, e uma *Triana*.

⁸⁴ O artigo faz uma descrição da intensa atividade cultural e comercial que acontecia numa das capitais andaluzas relacionada com o toque flamenco e menciona elementos que formariam o período que depois ficou conhecido como pré-flamenco.

No ano de 1816 Juan Antonio de Iza Zamácola (nome verdadeiro de Don Preciso) publica a *Colección de las mejores coplas de seguidillas, tiranas y polos que se han compuesto para cantar a la guitarra*. Essa coleção, publicada 17 anos depois dos métodos clássicos, reivindicava e defendia a peculiaridade musical da guitarra espanhola. Referindo-se aos métodos dos guitarristas clássicos, Don Preciso escreve:

Aqueles professores, ou apaixonados, que com seu extraordinário luxo no manuseio da guitarra, pretendem corromper a harmonia deste instrumento simples, introduzindo grandes árias, que nada dizem nem significam nos corações espanhóis; mas nós, senhores apaixonados, devemos desprezar tais alterações, que se separam da natureza das coisas, e continuar cantando aquelas *seguidillas, tiranas, polos* e outras canções características de nossa nação. (Don Preciso, 1816, fol. XXXI, tradução nossa)

O *Nuovo método elemental de cifra para aprender a tocar por si solo la guitarra* de Matías de Jorge Rubio propõe um sistema de notação peculiar para facilitar o aprendizado dos que não tem conhecimento teórico, consciente da antiga tradição ágrafa da guitarra nos tratados anteriores. Argumenta que a tratadística anterior se dedicou a cifrar os acordes de *rasgueado* sem levar em conta “o nível de desenvolvimento da música e dos ouvidos de nossa época”. (Rubio, 1860, p. 1) O método está dividido em três partes: a primeira se dedica à guitarra ponteada, a segunda expõe dois tipos de *rasgueado* (o simples e o duplo), exemplificados com acompanhamento da *jota, fandango, seguidilla e rondeña*, e a terceira parte consiste em obras dentro do estilo nacional. No mesmo ano, o autor publica *El modo práctico para aprender el rasgueo de la guitarra* com os mesmos tipos de *rasgueado* e repertório, mas usando notação convencional. O método foi criado para os guitarristas clássicos, evidenciando assim a existência de um perfil de intérprete com conhecimentos teóricos, mas que desconhece a linguagem da música popular.

Portanto, podemos afirmar que a divisão das escolas clássica e popular começa a se desenhar no início do século XIX com mais clareza. A guitarra flamenca deu continuidade às tradições não escritas, a prática da improvisação e principalmente ao *rasgueado*. Torres-Cortés afirma que as fontes do século XVIII confirmam a continuação da estética barroca da guitarra *rasgueada* e sua influência na guitarra popular com novas formas herdadas da guitarra acadêmica. Aponta que os aspectos harmônicos do toque flamenco são documentados desde 1705 (tratado que analisaremos adiante) e as mudanças organológicas durante o século XVIII, com destaque para os luthiers de Cádiz. A adição da sexta ordem nos bordões anuncia a divisão entre as escolas – a da guitarra

popular *rasgueada*, mantida pela guitarra flamenca e a guitarra culta ponteada, futuro violão de concerto. (2016, p. 58)

Referindo-se ao movimento do século XIX, o flamencólogo destaca que enquanto a guitarra culta do momento rejeita a técnica do *rasgueado* por suas conotações populares, esta nova música popular de âmbito urbano segue sendo atualizada pela guitarra flamenca. (Torres-Cortés, 2014, p. 65)

O investigador flamenco Eusebio Rioja trata dos dois mundos guitarrísticos do século XIX, período em que duas tendências coexistiram – a guitarra flamenca e a guitarra de concerto. A escola acadêmica foi iniciada por Tomás Damas (1825-1890), Jaime Bosch (1826-1895) e Julián Arcas. A outra tendência foi composta por guitarristas de formação extra-acadêmica, cuja principal função era acompanhar o *cante* e o baile flamenco. O periódico *El Anunciador* (8 de março de 1883) menciona um concerto de António Chacón acompanhado por Paco el Águila. (Rioja, 2017, p. 4) Calahorro destaca uma prolífica produção de guitarra de Tomás Damas e a qualifica como pré-flamenca, pois se trata de um repertório de fandangos, *soleares*, *malagueñas*, e obras tradicionais com acompanhamento de guitarra. (2018, p. 175)

Os citados guitarristas acadêmicos mantiveram relação com o repertório flamenco, mas não demoraria para que os dois estilos seguissem caminhos diferentes a partir da figura de Francisco Tárrega e a geração seguinte. Os guitarristas foram abandonando a música que se nutria de música popular para adotar a estética do romantismo. Por outro lado, os primeiros guitarristas flamencos são identificados por Rioja: Rodrigues Murciano, *El Murciano* (1795-1848), José Gonzales Patiño, *El Maestro Patiño* (1829-1902), Antonio Pérez Galindo, *El Maestro Perez* (1839-1895), Fernando Rodrigues Gomes, *El Fernando el de Triana* (1867-1940), Paco *El barbero* (1840-1910) e Francisco Díaz Fernández, *Paco el de Lucena* (1859-1898). Por este caminho seguiu Francisco Rafael Marín (1862-?), Miguel Borrull Castelló (1866-1926), Ángel Baeza, Luis Molina, Amalio Cuenca, Luis Yance e Ramón Montoya. (*Ibidem*, p. 8)

Uma citação antiga do uso do *rasgueado* no século XIX é encontrada em *El solitário* em *Un baile de Triana* (1847):

O ato começa com um suspiro, a guitarra ou a teorba rompe primeiro com um som suave melancólico em mi menor, passando alternadamente de uma posição para a outra com a mão esquerda, e a direita ataca as cordas com um

rasgueado, primeiro doce e macio, e depois forte e com ímpeto, de acordo com a intenção e sentido da copla. (Rioja, 2017, p. 93, tradução nossa)

Graças à historiografia recente da guitarra flamenca, podemos preencher a lacuna deixada pela história oficial documentada sobre a guitarra culta durante a segunda metade do século XVIII. Como bem lembra James Tyler (2002, p. viii), o período foi descartado em alguns parágrafos como uma época em que o antigo instrumento barroco de 5 ordens havia caído em desuso na Europa, quando a guitarra de 6 ordens ainda não havia sido adotada (exceto por um punhado de criadores experimentais) e quando muito pouca música estava sendo escrita ou publicada.

Concluimos o capítulo sobre o contexto histórico envolvendo a evolução das guitarras, destacando que nos próximos falaremos sobre a proposta de unir as técnicas e as formas de uso do acervo do século XVII no ensino atual, e desvendar as formas de uso do *rasgueado* dentro das expectativas que o violonista de formação clássica possui em termos de habilidades técnicas. Além disso, os benefícios motores e mecânicos de treinar o *rasgueado* serão levados em conta.

3.8 Considerações para a escolha do instrumento

A escolha do instrumento tem sido uma questão que o intérprete atual enfrenta, devido às críticas de colegas do meio musical e até mesmo de musicólogos ou especialistas em arte, em relação à adequação de linguagens. Tais críticas talvez tenham se originado com o início do movimento da música antiga. Os primeiros conjuntos eram imprecisos na reconstituição da música renascentista e barroca e criaram modelos de interpretação caricatos, o que gerou uma série de questionamentos quanto à utilização de réplicas dos instrumentos de época. Contudo, hoje temos a condição de recriar o repertório do século XII sem querermos ser puristas a ponto de ter a pretensão de reconstituir a obra com fidelidade, mas conseguir a melhor execução possível através de um estudo musical mais aprofundado e buscando referências em tradições musicais vivas. Se a execução da música do passado soa para alguns moderna demais é porque nós, os intérpretes, somos modernos, inseridos e afetados pela arte produzida em nossa volta.

Acreditamos que a escolha de utilizar um instrumento antigo alerta o intérprete para as diferenças físicas e estéticas, especialmente no caso da guitarra barroca, visto não

ser possível reproduzir muitas de suas técnicas específicas no violão convencional. Destacamos o potencial da notação musical como fonte de pesquisa para motivar o violonista a experimentar a sonoridade do instrumento original, e que tal contato físico com o instrumento e seu idiomatismo proporcione a ele novos parâmetros interpretativos além dos encontrados nas transcrições realizadas por pesquisadores comprometidos com a musicologia histórica e em explorar os recursos do instrumento moderno.

Como mencionamos anteriormente, no Renascimento e no Barroco a escrita para os instrumentos de cordas dedilhadas era peculiar em relação a outros instrumentos. O guitarrista ou alaudista se acostumou a codificar a música de uma maneira mais corporal e instrumental que de uma maneira abstrata e teórica. A música foi escrita no sistema de tablaturas até meados do século XVIII – um sistema e notação que indica o que o músico deve fazer para obter determinado resultado musical, enquanto a partitura indica o resultado esperado.

A partir da notação para as cordas dedilhadas e suas características na literatura original percebemos que a escrita está estreitamente relacionada com as propriedades instrumentais e possibilidades corporais e físicas do instrumentista. Tais características se contrastarão no processo histórico mediante o qual podemos visualizar as transformações das práticas musicais e como estas influenciaram a notação para cordas dedilhadas (Jost, 2018, p. 61). Tal relação estreita das características físicas do instrumento, da escrita e dos aspectos corporais do instrumentista se dá de maneira mais especial quando falamos da guitarra barroca.

Através dos aspectos idiomáticos da guitarra barroca, cuja carência de baixos faz dela um instrumento de características de interpretação e de movimentos expressivos próprios, e da observação nas transformações na afinação que o instrumento moderno sofreu, percebemos a dificuldade da execução do repertório de guitarra barroca no violão, pois resulta na perda dos elementos vinculados ao idioma instrumental.

O estilo *rasgueado* é outro elemento idiomático da guitarra barroca e na descrição de como realizar essa técnica também percebemos a impossibilidade de realizá-la da mesma maneira no violão. O músico moderno pode se surpreender com a quantidade de expressões, dinâmicas e cores que uma guitarra barroca pode produzir, especialmente usando a técnica do *rasgueado*. Por causa da impossibilidade de criar o mesmo efeito musical da guitarra barroca ao violão, as peças em estilo misto são evitadas pelos violonistas ou são tocadas em estilo ponteadado, perdendo sua característica original.

Nossa experiência na performance da música para guitarra barroca, também mostrou que embora alguns pesquisadores se ocuparam em reorganizar a música barroca através de transcrições musicais, evitaram as obras em estilo misto e *rasgueado*. Concordamos com Lex Eisenhardt quando diz que o que lemos no papel só pode ser entendido com a guitarra nas mãos. O uso de uma variedade de afinações junto com uma notação enigmática de acordes *rasgueados* torna quase impossível formar uma ideia completa da música somente com a análise visual do material escrito. O desenvolvimento estilístico da obra depende da afinação, e não pode ser tratado separadamente. A presença ou ausência de cordas mais graves tem consequências determinantes, junto com a técnica de execução, decisiva para a interpretação do contraponto. Só tocando as obras é que o valor delas será revelado, com o instrumento adequado. (Eisenhardt, 2015, p. 4)

Outra reflexão é que o fato de escolher um repertório do passado não nos impõe um compromisso em recriá-lo com fidelidade. Inclusive a proposta dessa pesquisa é encontrar soluções para questões interpretativas em práticas vivas e mais recentes, como a música flamenca, que possui conexões com o repertório de guitarra barroca, como veremos adiante.

4 O acervo técnico-musical de guitarra barroca em estilo *rasgueado* e misto: seus problemas, as diretrizes sobre a execução musical, a estandardização do repertório, a técnica de variações e as formas de uso

Neste capítulo analisaremos as informações encontradas nos livros de guitarra barroca e os problemas na interpretação da notação, o repertório básico usado para o aprendizado da técnica do *rasgueado*, e a técnica de variações do estilo misto (tanto rítmicas como melódicas) que nos dão uma ideia de como eram explorados os recursos do instrumento. Mas antes de começar o estudo das fontes originais para guitarra barroca é importante advertir que as informações dessas fontes não pretendem ser prescritivas como os músicos eruditos de formação normativa estão acostumados. À primeira vista, o conteúdo dos primeiros livros de guitarra barroca pode parecer ingênuo, mais uma característica que parece ter afastado os violonistas profissionais deste acervo. Essa aparência é uma espécie de obstáculo para a performance deste repertório. Como já comentado, a expectativa como regra geral era que o instrumentista adicionasse ornamentos à composição, dando seu toque final à obra no momento da performance. O gosto e a prática da época indicavam que a mesma obra não era tocada de maneira idêntica cada vez que fosse executada. A interpretação de uma obra renascentista ou barroca devia ser considerada sempre uma nova versão, pois não intenciona ser um texto definitivo ou canônico, semelhantemente ao jazz. A notação nem sempre se encontrava completa e era uma espécie de *script* para sua reprodução.

Para Cook, pensar no texto musical como um *script* é vê-lo como uma coreografia de uma série de interações sociais em tempo real entre os instrumentistas, uma série de gestos mútuos de audição e comunhão que encenam uma visão particular da sociedade humana.

Fazendo referência a uma das práticas musicais mais abertamente interativas que é a improvisação no jazz, Ingrid MONSON (1996, p.186) diz que “as características formais dos textos musicais são apenas um aspecto - um subconjunto, por assim dizer - de um sentido mais amplo do que é ser musical, o que inclui também o aspecto contextual e o cultural. Ao invés de ser concebida como se fosse basilar ou separável do contexto, a estrutura é tomada como tendo entre suas funções centrais a *construção* do contexto social”. Visto assim, o termo “texto” (com suas conotações de autonomia da Nova Crítica e do estruturalismo) é talvez, menos útil do que uma palavra mais caracteristicamente teatral. (Cook, 2006, p. 12)

Embora o acervo musical que estudaremos foram escritos aparentemente para guitarra solo, numerosas fontes literárias mencionam grupos de guitarras ou instrumentos de cordas dedilhadas⁸⁵. O trabalho de imersão e recriação do acervo de guitarra barroca fica mais completo quando combinamos as estratégias individuais junto com as coletivas. A interação em grupos de música antiga contribui para o enriquecimento do imaginário musical, resultando na criação de ferramentas mais eficazes para preencher as lacunas que podem surgir de um repertório de tradição oral. Muitas vezes a mesma obra pode ser tocada como música solo ou como suporte rítmico e harmônico para conjuntos instrumentais.

Maurice Esses⁸⁶ faz importantes considerações sobre o contexto sociológico, lembrando que a maioria das fontes são direcionadas para o iniciante sem conhecimento teórico, com a proposta pedagógica de “aprenda sozinho, sem professor”. O resultado é um tipo de notação elementar e, além disso, a maioria das peças são danças populares bem conhecidas. Isso permite que a notação seja esquelética, seja no significado de seus símbolos ou em sua aplicação em configurações específicas.

A compreensão de uma notação musical requer que vejamos nela um sistema de signos que funciona através de uma hierarquia de modos de representação cuja composição será a função do uso que se faz da notação, as características da música e seus praticantes. Essas variáveis podem interagir de diferentes maneiras em uma única situação histórica. (Treitler, 1982, p. 243 *apud* Esses, 1992, vol. 1, p. 148, tradução nossa)

A forma de ensino-aprendizagem no século XVII foi baseada na tutela musical para a técnica de variações que não poderia ser aprendida de fontes escritas. Portanto, a promessa dos livros de guitarra de ensinar sem professor ia contra o costume da época. A informalidade envolvida tanto na prática musical como na sua forma de

⁸⁵ Pelo menos dois exemplos de fontes fornecem dados referentes a tais grupos: o tratado de Amat (1596) “...cuando quieren que dos guitarras se toquen juntas, la una tiene de si estar muy alta, y la otra muy baja...De esta manera se pueden tocar doce guitarras juntas...”; e o tratado de Colonna (1637) menciona grupos de guitarras de diferentes tamanhos e afinações.

⁸⁶ O autor publicou uma pesquisa essencial sobre a prática de variações nas danças barrocas espanholas. A obra está dividida em 2 volumes. O volume 1 faz uma análise das danças preservadas num total de 14 livros publicados na Espanha. O volume 2 traz um levantamento das obras em estilo ponteadado (total de 247) e *rasgueado* (total de 126) mas não cita o estilo misto. Contém o repertório transcrito em notação mensural, mas sem sugestões de variações para o *rasgueado*.

transmissão torna esse acervo antigo peculiar quando comparado à formalidade da prática musical ocidental mais recente.

O alfabeto musical era apenas uma notação abreviada para dedilhar ou golpear acordes, construídos com base na premissa de algum grau de familiaridade com as tradições musicais nas quais se baseavam. A suposição dos autores dos primeiros livros de guitarra, de que seus leitores estavam familiarizados com a cultura oral contemporânea, é o que resulta no desafio para os músicos atuais, os quais devem, no mínimo, buscar concordâncias para construir performances significativas.

A análise do acervo mostra que não tem sentido realizar uma distinção entre tradição oral e escrita. Os mesmos músicos que cultivavam a tradição escrita de música de igreja e nas cortes praticavam também a improvisação como práxis usual. A ambiguidade encontrada nos tratados teóricos dificulta estabelecer se o autor está descrevendo uma técnica de composição ou de improvisação, e isso indica que oralidade e escrita coexistiram dentro da mesma tradição musical. Apesar dos problemas encontrados no sistema de notação, ler os tratados antigos é essencial para realizar os símbolos escritos adequadamente. Embora algumas obras do século XX exijam escolhas e intervenções pessoais do intérprete, em geral, os compositores eruditos fornecem uma reprodução precisa do texto escrito. A reconstrução do repertório que estamos discutindo faz o intérprete se voltar para tradições não escritas.

Como vimos no capítulo anterior, a prática de guitarra barroca tem início dentro de um contexto informal de música popular, com publicações destinadas a um público leigo. De 1606 a 1629 o único estilo conhecido de música para guitarra barroca era o uso do sistema alfabeto e a técnica do *rasgueado*. A numerosa antologia de canções e danças disponível em manuscritos e publicações italianas ilustram a popularidade do repertório. As músicas eram tão conhecidas que simplesmente visualizar o texto da canção fazia o leitor lembrar-se de sua melodia.

Depois desta fase voltada para um repertório de caráter funcional, a guitarra barroca já alcança um nível maior de sofisticação através de trabalhos em estilo misto de importantes guitarristas profissionais. O foco desta pesquisa é o estilo *rasgueado*, mas vamos comentar o estilo misto por se tratar de um repertório que usa uma notação onde as intenções musicais dos guitarristas-compositores eram reveladas de maneira mais clara, nos dando uma ideia melhor das habilidades esperadas de um guitarrista e dos

recursos idiomáticos da guitarra de 5 ordens que resultam num tratamento especial de variações dos padrões rítmicos e melódicos. No entanto, mesmo sendo um estilo que fornece mais detalhes sobre questões interpretativas, ainda estamos falando de um acervo musical com traços de oralidade.

4.1 Problemas

Como citamos anteriormente, no início do século XVII o *rasgueado* era encarado como uma habilidade facilmente atingível. As danças publicadas eram simplistas e muitas vezes não passavam de uma linha, com uma pequena série de símbolos de acordes com um ritmo básico para a mão direita. Tal aparência é enganosa, pois a descrição das danças nos livros não transmite como um guitarrista talentoso as teria executado. Estruturas curtas de acordes serviam de base para variação rítmica e harmônica, e anotações aparentemente rudimentares ocultavam as práticas inerentes ao repertório. Os tratados mencionam elementos de teoria musical da época, os procedimentos de composição ou ações necessárias para tocar o instrumento, mas não detalham os aspectos mais sutis de execução.

A simplicidade do dedilhado que encontramos nos livros de guitarra batente pode estar muito longe da técnica virtuosa de mão direita dos artistas habilidosos. À medida que o estilo ponteadado ganhou popularidade na segunda metade do século XVII, a menção desses ornamentos apareceu com menos frequência...No entanto, eles devem ser notados por qualquer músico que deseje fazer justiça a esse campo ainda obscuro. (Murphy, 1968, p. 31, tradução nossa)

A breve descrição dos bailes no capítulo anterior mostra que a execução das danças era vigorosa e barulhenta, pois causava certa revolta nos religiosos e moralistas. Portanto, podemos concluir que se esperava um tipo de habilidade por parte dos guitarristas que os livros não revelam, talvez por temer a censura da época. O contexto social, sem dúvidas, foi um dificultador para o registro das técnicas de execução relacionadas com o repertório popular. Parece que a guitarra do século XVII ficou associada a determinados estereótipos nas obras literárias. Algumas técnicas atreladas à guitarra barroca também não eram detalhadas por serem consideradas muito

rudimentares, mas o intérprete atual é treinado em escolas formais, mais exigente quanto as informações encontradas no texto e esperam por mais detalhamento. No entanto, não há instruções em nível avançado. O tipo de notação para o estilo *rasgueado* fornece informações para a mão esquerda, através de símbolos que indicam quais acordes devem ser tocados, no entanto, não diz quase nada sobre a mão direita.

As lacunas resultantes entre teoria e prática obscurecem os aspectos de desempenho instrumental importantes para esse estilo. As fontes secundárias analisadas que discutem o repertório do século XVII envolvendo a guitarra barroca apontam uma falta geral de informações de acordo com a tradição não escrita, e, embora a discussão se concentre, em sua maioria, nas práticas harmônicas, podemos dizer o mesmo em relação às práticas rítmicas relacionadas com o *rasgueado*. Algumas instruções não eram muito práticas e outras apresentavam acordes que não eram possíveis de realizar na mão direita.

O conteúdo dos primeiros *songbooks* em alfabeto musical não era algo novo. Os manuscritos já percorriam uns 20 anos antes com a prática do *rasgueado*. A técnica já era praticada antes de ser documentada, o que pode ser uma razão pela qual os autores raramente se preocupavam em explicar suas formas de uso. Foram experimentados vários tipos de métodos e os primeiros quatro livros publicados na primeira metade do século XVII mostram bem isso. Montesardo, Colonna, Sanseverino e Millioni usaram métodos diferentes, e exerceram influência em como a notação para guitarra barroca evoluiu.

A maioria das fontes primárias em estilo *rasgueado* não especificam nem o ritmo padrão na maioria das danças barrocas. Isso já seria um problema para a realização do *rasgueado*, mas além disso, não temos indicações precisas de como variar o ritmo usando essa técnica de execução. Em alguns casos, nem barras de compasso, pois os músicos do século XVII estavam familiarizados com a métrica e o ritmo de cada dança. Alguns guitarristas incentivavam seus alunos a não tocarem somente o que estava escrito, mas variar posições explorando tessituras mais altas. Devido à sua popularidade, podemos imaginar a grande profusão de atividade musical para este instrumento, mas em contrapartida este período se caracterizou pela ausência de uma imprensa que pudesse atender a esta grande demanda de produção musical. Erros de impressão não foram

incomuns, principalmente envolvendo a inversão do sentido dos golpes e os valores rítmicos⁸⁷.

Na tablatura mista encontramos mais informações para a mão direita, mas o que não foi escrito deixa uma série de confusões quanto a notas a serem tocadas em cordas soltas que não eram indicadas para economizar mão de obra e custos de impressão, ou se o acorde devia ser realizado com golpes ou arpejos (*rasgueado* ou ponteados). Os únicos dois tipos de ornamentos discutidos nas publicações raramente eram notados, ficando a critério do guitarrista usar ou não. Além disso, os guitarristas têm opiniões diferentes sobre o uso do dedilhado em ambos os ornamentos rítmicos, como veremos.

4.2 Acervo técnico-musical do século XVII e as diretrizes sobre o *rasgueado*

A carência de publicações focada no ensino da guitarra barroca, sua sonoridade e afinação peculiares e seu curioso sistema de notação motivou a realização dessa pesquisa. Embora encontremos alguns trabalhos que contribuam com uma proposta original de análise de seu repertório e a metodologia de seu ensino, essa tese tem a intenção de preencher uma lacuna de trabalhos que abordam a técnica de execução mais característica do instrumento – o *rasgueado*.

Os livros em estilo *rasgueado* das primeiras décadas do século XVII contém as pistas para criar uma ideia de como essas danças podiam ter sido realizadas por mãos habilidosas e introduzem as práticas fundamentais que seriam expandidas pelos guitarristas profissionais décadas mais tarde, nos livros em estilo misto. A mudança do repertório simplista de canções e danças em alfabeto para um repertório altamente idiomático e tecnicamente mais exigente, impactados pelas melhorias de impressão, trouxe inovação e experimentação com ênfase na individualidade dos guitarristas.

É na Itália, debaixo do domínio espanhol, onde encontramos a maior parte da literatura musical guitarrística. Os italianos descreveram melhor essa prática que chamaram de estilo batente, usando tabelas de acordes e *passacaglias* instrucionais. Tal acervo confirma a demanda de um público de aficionados que queriam se acompanhar

⁸⁷ Cf. anexo C. James Tyler (1980, p. 70) fornece um esquema com possíveis interpretações de notações incompletas de *rasgueado*.

com acordes de maneira fácil de aprender, sem a necessidade de professor, e ao mesmo tempo, atendia os interesses comerciais dos editores. A interação entre novas ferramentas pedagógicas e os elementos do repertório de tradição oral cria um estilo único. O interesse do público pelo repertório de danças as tornava conhecidas de antemão, de maneira a poder tocar sem escrever a música com detalhes. A semelhança entre os livros e as seções plagiadas demonstram a familiaridade dos compositores com livros anteriores.

Considerando as conexões entre Espanha e Itália, iremos listar o acervo em ordem cronológica a fim de comentar o desenvolvimento da notação, em busca de diretrizes sobre a técnica do *rasgueado*. Começaremos com as fontes originais que usam o alfabeto musical e depois as que usam tablaturas mistas. A maioria das publicações usa o sistema italiano para o *rasgueado*, com exceção de Amat (sistema catalão), Briçeno e Ribayas (sistema castelhano) e outras, como o tratado de Vargas y Guzmán, criam um sistema próprio de notação.

Os tratados italianos mencionam duas formas de realizar ornamentos no estilo *rasgueado* – o *trillo* e o *repicco*. O *trillo* consistia em um ornamento mais simples, com movimentos alternados para cima e para baixo, que podia ser realizado com polegar e médio alternadamente, ou simplesmente usando o dedo indicador. O *repicco* usava combinações de dedilhado mais elaboradas. As instruções dadas por compositores do século XVII usavam frases com expressões como “tocar docemente” ou “delicadamente”, e assim a orientação geral era posicionar a mão direita entre a roseta e a escala da guitarra.

O quadro 4.1 consiste em livros em alfabeto musical num total de 2 publicados na Espanha⁸⁸ e 44 na Itália. O quadro 4.2 reúne os livros em estilo misto num total de 10 publicados na Espanha, 32 publicados na Itália e 2 livros sem local definido. O levantamento se baseou na lista de Gary Boye⁸⁹, Maurice Esses (1992, p. 116) e James Tyler (Tyler; Sparks, p. 86).

As instruções das fontes originais resultam em diferentes interpretações e deixam muitas perguntas sem resposta. Visto que maioria dos livros em estilo *rasgueado*

⁸⁸ O livro de Briçeno foi publicado em Paris, mas seu repertório é formado por canções e danças espanholas.

⁸⁹ Lista em ordem cronológica disponível no artigo online <https://music.library.appstate.edu/guitar/rasgueado>.

foi destinado ao público dileitante, é difícil saber hoje o quanto são representativas suas explicações dentro de um contexto musical mais amplo. Os guitarristas da época poderiam procurar conselhos e informações de outras maneiras. Por isso, incluiremos as formas de uso propostas por diferentes pesquisadores e guitarristas modernos à medida que analisamos as diretrizes para a mão direita na execução do *rasgueado*. No final do capítulo, incluiremos formas de uso adicionais, baseadas na tratadística do século XVII.

Quadro 4. 1: Acervo em estilo *rasgueado*

Joan Carles Amat	<i>Guitarra Española y vandola, en dos maneras de guitarra castellana y catalana de cinco órdenes.</i> Barcelona (1596)		
Girolamo Montesardo	<i>Nuova inventione d'intavolatura</i> (1606)		
Giovanni Ambrosio Colonna	<i>Intavolatura di chitarra alla spagnuola</i> (1620)	<i>Il secondo libro d'intavolatura di chitarra alla spagnuola</i> (1620)	<i>Il terzo libro de intavolatura di chitarra alla spagnuola</i> (1623)
	<i>Intavolatura di chitarra alla spagnola. Del primo, secondo, terzo, et quarto libro</i> (1627)		
Benedetto Sanseverino	<i>Intavolatura facile...Opera terza ...</i> (1620)	<i>Il primo libro d'intavolatura per la chitarra alla spagnuola</i> (1622)	

Carlo Millanuzzi	<i>Primo scherzo delle Ariose Vaghezze...Opera Settima (1622)</i>	<i>Secondo scherzo delle Ariose Vaghezze ... Opera Ottava (1625)</i>	<i>Sesto libro delle Ariose Vaghezze ... Opera Decima quinta (1628)</i>
	<i>Settimo libro delle Ariose Vaghezze ... Opera Decima settima (1630)</i>	<i>Ottavo libro delle Ariose Vaghezze ... Opera Decima settima (1630)</i>	
Luis de Briçeno	<i>Metodo mui facilissimo para aprender a tañer la guitarra a lo español (1626)</i>		
Giovanni Battista Abatessa	<i>Corona di vaghi Fiori overo nuova intavolatura di chitarra alla spagnola (1627)</i>	<i>Cespuglio di varii Fiori, Overo Intavolatura de chitarra spagnola (1635, 1637)</i>	<i>Ghirlanda di varii Fiori, overo intavolatura de ghitarra spagnuola (c. 1650)</i>
	<i>Intessitura di varii fiori, overo intavolatura di chitarra alla spagnola (1652)</i>		
Fabritio Constanzo	<i>Fior Novello libro primo (1627)</i>		
Pietro Millionsi	<i>Prima impressione del quarto libro d'intavolatura di chitarra spagnola (1627)</i>	<i>Seconda impressione del quarto libro d'intavolatura di chitarra spagnola (1627)</i>	<i>Corona del primo, secondo e terzo libro d'intavolatura di chitarra spagnola (1631)</i>
	<i>Corona del primo, secondo e terzo libro d'intavolatura di</i>	<i>Quarto libro d'intavolatura di chitarra spagnola (1635)</i>	<i>Nuova corona d'intavolatura di chitarra spagnola, novamente</i>

	<i>chitarra spagnola</i> (1635, 1636)		<i>ristampato secondo il vero originale di Pietro Millions</i> (1661)
Nicolau Doizi de Velasco	<i>Nuovo modo de cifra para tañer la guitarra</i> (1640)		
Giovanni Paolo Foscari	<i>Intavolatura di chitarra spagnola, libro secondo</i> (1629)	<i>Libro primo, secondo, terzo e quarto</i> (1632)	Li 5 libri della chitarra alla spagnola (1640)
Lodovico Monte	<i>Vago fior di virtu dove si contiene il vero modo per sonare la chitarriglia spagnuola</i> (c. 1636)		
Pietro Millions e Lodovico Monte	<i>Vero e fácil modo d'imparare a sonare, et accordare da se medesimo la chitarra spagnuola</i> (1637, 1640, 1647, 1652, 1666, 1673, 1678, 1684, 1737)		
Giovanni Battista Sfondrino	<i>Trattenimento virtuoso disposto in leggiadrissime sonate per la chitarra</i> (1637)		
Francesco Corbetta	<i>De gli scherzi armonici trovati, e facilitati in alcune curiosissime suonate</i> (1639)	<i>Varii Scherzi di sonate per la chitarra spagnuola, libro quarto</i> (1648)	

Andres de Sotos	<i>Arte para aprender con facilidad y sin maestro a temprar y tañer rasgado</i> (1640)		
Antonio Carbonchi	<i>Le dodici chitarre 'spostate</i> (1643)		
Carlo Calvi	<i>Sonate de chitarra spagnuola. Firenze</i> (1640)	<i>Intavoltura di chitarra e chitarriglia</i> (1646)	
Anônimo	<i>Il primo libro d'intavolatura della chitarra spagnola</i> (1648)		
Tomasso Marchetti	<i>Il primo libro d'intavolatura della chitarra spagnola</i> (1660)	<i>D'intavolatura...</i> (ca. 1665)	
Giovanni Pietro Ricci	<i>Scuola d'intavolatura</i> (1677)		
Anônimo	<i>Novissime canzonette musicali de diverse auttori</i> (1678)		
Antonio Michele di	<i>La Nuova chitarra</i> (1680)		
Foriano Pico	<i>Nuova scelta di sonate per la chitarra spagnuola</i> (1698, data mais provável)		

Depois de fazer o levantamento dos livros publicados em estilo *rasgueado* para guitarra barroca, buscamos informações sobre a execução da técnica e, portanto, não faremos uma descrição do conteúdo de todos os livros listados acima⁹⁰. Como mencionado anteriormente, são poucas as informações sobre a prática, e algumas foram publicadas de maneira replicada. Algumas publicações não estão disponíveis para consulta, e, portanto, os trabalhos de Monica Hall, James Tyler e Andrés Serrano foram essenciais para as informações sobre a técnica de mão direita mencionada nessas fontes.

As primeiras indicações mais detalhadas de como *rasguear* mencionam dois tipos de ornamentação rítmica – o *trillo* e o *repicco*. A maioria dos guitarristas concordava que o *trillo* era mais simples que o *repicco*. As explicações coincidem em afirmar que os dois tipos de ornamento rítmico são uma série de golpes que dobram o que está escrito na tablatura. Ou seja, ornamentavam uma semínima com 2 colcheias, ou 2 colcheias com 4 semicolcheias. Como regra geral, o *trillo* usa apenas o dedo indicador para *rasguear* para baixo e para cima, enquanto o *repicco* usa uma digitação mais complexa, incluindo os dedos polegar e médio. O objetivo dos dois tipos de ornamento era embelezar o ritmo dos acordes. No entanto, eram opcionais e não aparecem indicados nas danças, e sua inclusão ficava a critério do intérprete conforme sua habilidade técnica. Como se trata de uma variação rítmica pode ser usada em qualquer momento com total liberdade.

Reunimos algumas pistas sobre as formas de uso do *rasgueado* encontradas nos livros de Amat, Montesardo, Colonna, Sanseverino e Briçeno. Os quatro primeiros livros do início do século XVII não trazem esclarecimentos sobre a realização da técnica, mas ilustram maneiras diferentes de resolver problemas rítmicos e têm alguma influência na forma como a notação para guitarra barroca evoluiu. Os livros de Abatessa, Millioni fornecem algumas orientações importantes sobre tipos de ornamentação para *rasgueado*, replicadas por Marchetti e Pico.

⁹⁰ É possível ter uma ideia geral do conteúdo dos principais livros de guitarra barroca na pesquisa de Julián Navarro González (2007). Uma descrição dos manuscritos com repertório de canções italianas em alfabeto pode ser vista nas pesquisas de James Tyler (2003), no artigo online <https://sscm-jscm.org/v9/no1/tyler.html#n8> e no livro *The Guitar and its music* (Tyler, 2002, p.90) Para ver um levantamento de todas as fontes com cifras de *rasgueado* consultar *La guitarra rasgueada en España durante el siglo XVII* (Sevilla, 2016). O pesquisador cita também um quarto tipo de cifra de *rasgueado*, a cifra maiorquina. Até o momento são conhecidas quatro fontes que empregam o sistema maiorquino, todas relacionadas com o antigo reino de Mallorca: *Cancioneiro de Mallorca*, o manuscrito de poesias de Rafael Bover, o *Libro de Música del Marqués de Bellpuig* e *Libre de musica de cifra de guitarra española*. Para ver exemplos de cifras maiorquinas, ver Sevilla (2016).

À medida que pesquisamos as fontes originais percebemos que as informações encontradas nos livros de diferentes autores são complementares e ajudam a formar uma concepção das práticas instrumentais da época. Essa pesquisa pretende contribuir para a publicação de outros trabalhos sobre a interpretação desse acervo musical de cordas dedilhadas cheio de enigmas a serem desvendados.

4.2.1 Joan Carles Amat

O título completo do livro de Amat é o seguinte: *Guitarra española, y vandola en dos maneras de Guitarra, Castellana, y Cathalana de cinco ordenes, la qual enseña de templar, y tañer rasgado, todos los puntos naturales, y b, mollados, con estilo maravilloso. Rasgado ou rasgueado* era a técnica predominante nesta fase, *punto* quer dizer acordes, *naturales* se refere às tonalidades maiores e *b mollados* às tonalidades menores. Amat parecia estar ciente da existência de um público amador quando publicou seu livro e usa um sistema cordal, como deixa claro o título do livro publicado pela primeira vez em 1596. O livro trata de ensinar por meio de uma escrita simples, usando 12 números que representam os acordes, como vimos no capítulo anterior.

Quando falamos da notação musical do acervo de guitarra barroca, explicamos como Amat apresenta sua tabela de acordes e como usa o esquema harmônico da *Romanesca*, utilizando a popular tema renascentista *Guardame las Vacas*.⁹¹ Além desta forma musical, também usa um *paseo* (forma primitiva da *passacalle*). Não fornece nenhuma diretriz para a realização da técnica do *rasgueado*, apenas adverte que o guitarrista deve aprender todos os acordes (12 tríades maiores e 12 tríades menores). Depois de mostrar como se realizam os acordes, explica como tocar “*con apenas tres puntos*”, ou seja, 3 acordes – I-IV-V-(I), totalizando 12 *paseos* (12 tonalidades), para depois fazer *vacas, paseos, gallardas, villanos, italianas, pabanillas* e outras danças (Amat, 1596, p. 24).

Amat omite explicações sobre a técnica do *rasgueado*, mas mostra a importância de um sistema de notação que atenda o guitarrista amador e sua aplicação para tocar uma

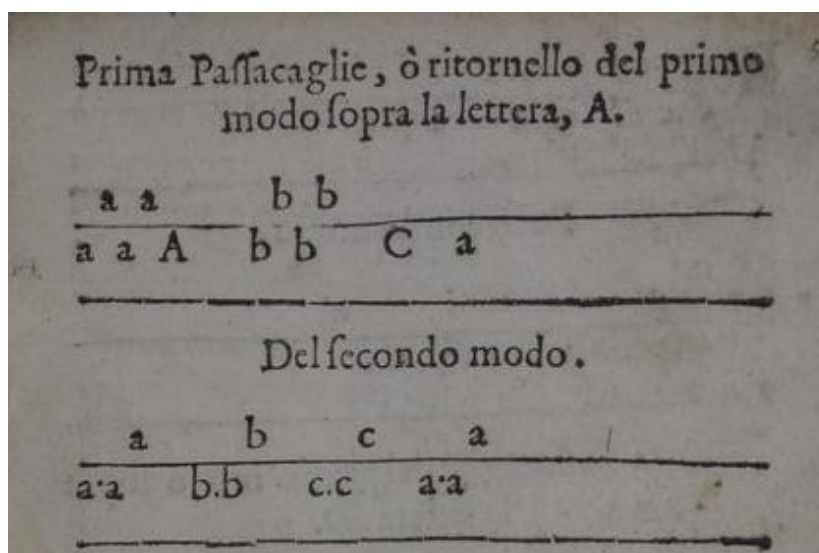
⁹¹ Amat descreve apenas os acordes das *Vacas*, talvez por presumir que o aluno estivesse familiarizado com as outras danças.

coleção de danças conhecidas da época, inaugurando um tipo de método que seria seguido pelos italianos. O guitarrista-médico publica também tratados sobre medicina e o *Entremés de la guitarra*, peça teatral em que o tipo de música que descreve tem um papel importante na prática do *rasgueado*.

4.2.2 Girolamo Montesardo

Montesardo foi o primeiro a escrever o ritmo a ser produzido em *rasgueado* dentro do sistema alfabeto, conforme mostra a figura 4.1. A notação usa uma linha horizontal (abaixo ou acima das letras) com linhas verticais que indicam a direção do golpe, para cima ou para baixo. Embora esta publicação tenha procurado sistematizar a técnica, não traz muitas informações para o intérprete de hoje. O tratado de 1606 pretende fornecer uma regra que “é fácil e necessária para aqueles que querem aprender a tocar *passacagli*, assim chamada na Espanha, e *ritornelli*⁹² em nosso idioma”.

Figura 4.1. Notação do *rasgueado*.



Fonte: Montesardo (1606)

⁹²A palavra *ritornelli* ou *ritornello* aparece na música vocal de Claudio Monteverdi (1567-1643) especialmente em seus *Scherzi Musicali* (1607), para dar início a uma canção ou, quando inserida entre as estrofes, para criar uma pausa para o cantor, entre outras funcionalidades. No repertório de guitarra barroca sugere uma seção de improviso.

Figura 4.2. Exemplos de notação rítmica.



Fonte: Montesardo (1606)

O sistema de notação não oferece sinais de mensuração ou barras de compasso, simplesmente emprega 3 formas de letras como símbolo de duração das notas: usa letras maiúsculas e minúsculas para diferenciar o ritmo. As minúsculas representam a metade do valor das letras maiúsculas, e a maiúscula pontilhada representa uma duração um pouco maior que a minúscula e uma duração um pouco menor que a letra maiúscula. O sistema indica quantas vezes se deve tocar o acorde e o sentido do golpe e uma ideia da duração. No entanto, a falta de barras de compasso dificulta sua compreensão. Este sistema primitivo de realização para a mão direita foi adotado pelos próximos guitarristas que publicaram música num sistema alfabeto aprimorado. A transcrição de Monica Hall (artigo on-line) mostra dois modos de executar o ritmo, conforme mostra a figura 4.3.

Figura 4.3. *Passacagli*.

Fonte: Hall (artigo online)

O repertório que o livro traz contempla o tipo de música que os guitarristas tinham como hábito improvisar – uma espécie de *standards* de tonalidades conhecidas e

padrões harmônicos como a *Bergamasca*, *Ruggiero*, *Ballo di Napol* etc. Tais padrões se assemelham muito com a prática de música popular atual:

O interesse variava em função das modas, se tratando de acompanhamento de danças exóticas que poderíamos chamar hoje de World Music da época, mas a técnica e a função musical eram sempre as mesmas: o *rasgueado* usado ritmicamente como função harmônica, ou seja, produzir acordes. Como vimos em Montesardo, essa função continuaria sendo usada como passatempo ou entretenimento musical, frente a outra atitude, a do compositor que escreve “músicas sérias”. Hoje o livro de Montesardo seria seguramente tachado de música comercial. As expressões “fácil de aprender e sem necessidade de professor” eram argumentos para ajudar a vender mais livros, beneficiando autor e impressor. (Torres-Cortés, 2012, p. 294, tradução nossa)

Montesardo fornece algumas instruções para a execução do *rasgueado* para fazer *trillo*, como o uso do polegar e do indicador juntos e estendidos, e a recomendação de ornamentar sempre que possível:

Mantenha dois dedos unidos, ou seja, o dedo polegar e indicador, e assim golpeie com esses dedos para cima e para baixo sem dobrar os dedos, nunca tocando as cordas dessa forma, advertindo que se quiser produzir uma música mais doce, procure tocar perto da roseta e da escala. É verdade que essa regra levará ao caminho de fazer o *trillo*, e seu uso regular o ajudará a tocar de forma galante, avisando agora que sua prática deve ser feita mesmo onde não é indicado, e mesmo que você comece a tocar com dureza sobre as cordas, depois com o costume se conseguirá tocar como intenciona e com o tempo alcançará seu objetivo. (Montesardo, 1606, p. 1-2, tradução nossa)

Montesardo ainda instrui explorar as regiões da guitarra com a finalidade de “adoçar o som”, posicionando a mão direita ora na roseta, ora próxima a escala, mantendo-a relaxada o máximo possível para que o toque seja leve.

Embora a notação seja rudimentar, Tyler reconhece a importância desse tratado como sendo o primeiro repertório de guitarra barroca. Uma vez que essas peças não incluem a melodia, mas a essência harmônica, as danças podiam ser executadas como solo ou como suporte rítmico para versões em conjuntos instrumentais em várias tonalidades. Isso sugere que se esperava que o guitarrista estivesse pronto para fazer uma introdução e *ritornellos* em qualquer tonalidade solicitada. (Tyler; Sparks, 2002, p. 53).

4.2.3 Giovanni Ambrosio Colonna

Uma das primeiras fontes em estilo *rasgueado* são os 5 livros de Colonna, aos quais não tivemos acesso para consulta. Grande parte do material do primeiro livro se repete nos livros posteriores e apesar de ter importância histórica, seu trabalho é difícil de ler, pois não há barras de compasso nem sinais para identificar o ritmo, conforme mostra a figura 4.4. Usa a notação em alfabeto apenas com o sentido dos golpes e afirma que “todos os traços, sejam para cima ou para baixo, devem estar cheios”, sugerindo, talvez, que os golpes devem ser completos, em todas as cordas do instrumento. Incentiva a vitalização de passagens através de subdivisões rítmicas, acentuar a cabeça do compasso e fazer dinâmicas, alternando golpes fortes com golpes suaves (Weidlich, 1978, p. 69).

Figura. 4.4. Gagliarda.



Fonte: Colonna (1620).

Essa definição seria ampliada por outros guitarristas, como veremos. Segundo Monica Hall, Collona afirma em seu prólogo que seu livro é o primeiro a usar o sistema de traços para indicar a execução dos golpes. A versão de 1637 orienta como executar os traços com ponto ao lado (I.): “Quando esse sinal tem um ponto ao lado, seja para baixo ou para cima, deve ser dado um pouco mais de tempo, e quando tiver dois [I.], um pouco [mais] como deve ser...”. (HALL, artigo online.)

4.2.4 Benedetto Sanseverino

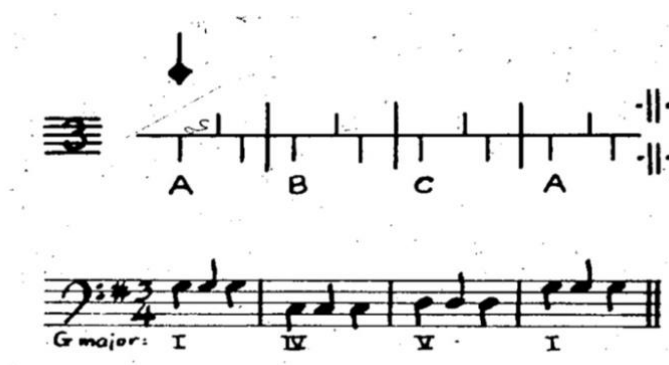
Os livros de Sanseverino são os primeiros nesta lista a incluir informações sobre o ritmo e barras de compasso, mas nenhum deles foi publicado em fac-símile. As primeiras 28 páginas do tratado apresentam séries de passacalles, 4 por cada letra do alfabeto (tonalidade) sob o título *"Passacagli fáciles variados de quatro maneras, compuestos sobre todas las letras del alfabeto necesarios para ser practicados por todos aquellos que deseen aprender a tocar la guitarra española"*. Nos exemplos musicais 4.5 a 4.8 mostramos as 4 formas de uso da *passacalle por la letra A* (Sol maior) propostas por Richard Hudson (Hudson, p.44 *apud* Serrano, 2013, p. 98, 99). O primeiro exemplo mostra uma simples progressão de acordes *rasgueados* em compasso ternário. O segundo exemplo mostra uma variação na direção do golpe. O terceiro exemplo mostra uma variação no compasso, passando do ternário para o binário e emprega novos padrões rítmicos incluindo grupos de colcheias. O quarto exemplo mostra uma mudança acordes que não coincidem com as barras de compasso, causando um efeito de deslocamento da acentuação rítmica.

Figura. 4.5. *Passacaglio del primer modo sobre la letra A.*



Fonte: Serrano (2013)

Figura. 4.6. *Passacaglio del segundo modo sobre la letra A.*



Fonte: Serrano (2013)

Figura 4.7. *Passacaglio del tercer modo sobre la letra A.*



Fonte: Serrano (2013)

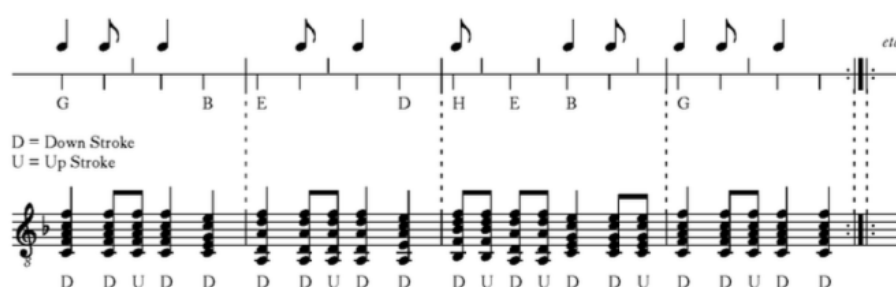
Figura 4.8. *Passacaglio del cuarto modo sobre la letra A.*



Fonte: Serrano (2013)

Tais exemplos encontrados no livro de Sanseverino comprovam o procedimento de variações, mesmo que simples, preservando a sequência harmônica. As linhas verticais indicavam o ritmo e o sentido do golpe simultaneamente. Conforme mostra a figura 4.9, a transcrição de uma *Aria detta Gran Duca* usa uma linha abaixo da linha horizontal para representar um golpe para baixo (*downstroke*) e a linha apontada para cima da linha horizontal para o golpe para cima (*upstroke*).

Figura 4.9. Transcrição da *Aria detta del Gran Duca* de Sanseverino, 1620.



Fonte: Tyler; Sparks (2002)

O livro traz mais informações quanto ao posicionamento da mão direita e defende o estilo *rasgueado*. Embora em livros anteriores e a evidência iconográfica indiquem que era aconselhável realizar o *rasgueado* entre a roseta e a escala do instrumento, Sanseverino orientou que “cada um varie a mão de maneiras diferentes e de acordo com sua capacidade”.

Finalmente parece-me que a guitarra deve ser tocada com golpes cheios e não de outra forma, já que, se alguém tocar com diminuições, ligaduras ou dissonâncias, seria mais como tocar alaúde do que guitarra e fazer diminuições com tal instrumento não só faz com que ele perca seu estilo próprio, natural e antigo, como também remove a harmonia. Basta cada guitarrista usar a mão direita de várias maneiras, de acordo com seu talento. Dessa maneira, cada um alcançará o verdadeiro estilo de tocar guitarra espanhola. (Sanseverino, 1622 *apud* Hall, artigo on-line, tradução nossa)

4.2.5 Luis de Briçëño

O *Metodo mui facilissimo para aprender a tañer la guitarra a lo español* foi publicado em Paris, em 1626, mas seu texto e repertório são espanhóis. O autor defende a guitarra no início de seu prefácio, mencionando as vantagens do instrumento “mais favorável para nossos tempos...para quem quer poupar dinheiro e trabalho, a guitarra está no palco central dessa economia”. Reforça ainda mais a popularidade e a versatilidade da guitarra, ideal “para cantar, tocar, dançar, saltar, correr, bailar e sapatear”⁹³, e inclui um romance intitulado *Romance hecho por el señor Luis contra los que se burlan de su guitarra y de sus canciones*, no qual critica os que julgam mal o instrumento.

O método de Briçëño apresenta uma série de *passacalles* para começar a cantar, e em outras peças faz referência ao tipo de *passacalles* para tocar antes de começar uma canção.

Figura 4.10. *Passacalles* para começar a cantar.

DOZE PASACALLES PARA COMENCAR A CANTAR.

<i>Primero Pasacalle.</i> 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 <i>Segundo Pasacalle.</i> 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 <i>Terçero Pasacalle.</i> 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 <i>Quarto Pasacalle.</i> 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 <i>Quinto Pasacalle.</i> 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 <i>Señto Pasacalle.</i> 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10	<i>Septimo Pasacalle.</i> 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 <i>Oçtavo Pasacalle.</i> 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 <i>Noveno Pasacalle.</i> 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 <i>Deçimo Pasacalle.</i> 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 <i>Homçeno Pasacalle.</i> 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 <i>Doçemo Pasacalle.</i> 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10
---	---

Estos son los Pasacalles contenidos en la Guitarra con ellos se cantaran
toda suerte de tonos Españoles y Françeses graves y agudos.

Fonte: Briçëño (1626)

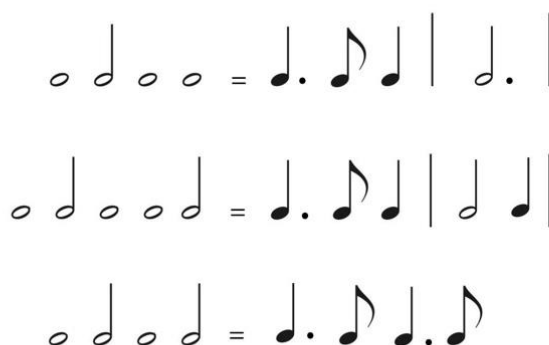
⁹³ Muchos ay señora mía que se burlan de la guitarra y de su son. Pero si bien consideran hallaran que la guitarra es un instrumento el más favorable para nuestros tiempos que jamas se bió. Por que si el día de oy se busca el ahorro de bolsa y de la pena, la guitarra es un teatro para cantar, tañer, dançar, saltar, y correr, baylar, y sapatear. (Briçëño, 1626, p. 2r)

A notação aplicada nesta peculiar publicação usa números em lugar de letras e a tablatura francesa para indicar os trastes, como vimos no capítulo anterior. Seu sistema usa apenas 16 acordes, suficientes para tocar todo o repertório de canções e danças do seu livro, em que figuram apenas os números que indicam tais acordes, sem nenhuma indicação melódica, nem indicação sobre a direção dos golpes de mão direita. À primeira vista, as figuras escritas acima dos acordes parecem indicar o ritmo, mas uma análise mais atenta mostra que a notação empregada neste livro altera o valor das notas se interpretado como notação mensural.

Maurice Esses (1992, p. 168) interpreta os signos mensurais de Briçeno em comparação ao sistema de notação usado no tratado de Salinas (1577), que usa somente dois símbolos (a semibreve e a mínima), conforme mostra a figura 4.11. Os pontos de aumento, para ele, não têm significado mensural e coincidem com as terminações nas letras das canções. Interpreta que as durações representadas pelas duas figuras rítmicas não são fixas, mas podem variar dentro de uma mesma obra. Para transcrever uma determinada peça é necessário consultar a métrica de outras configurações do mesmo tipo de dança em outras fontes. Em contrapartida, Edwin Garcia González acredita que os símbolos não contemplam os valores rítmicos das peças instrumentais e sim, a direção do *rasgueado*. Ao comparar as estruturas rítmicas das danças ternárias *folías*, *sarabanda* e *chacona*, aponta o mesmo tipo de padrão de *rasgueado*, dois para cima e um para baixo. (2015, p. 18) Alguns símbolos se encontram pontuados, que pode significar um prolongamento do tempo, como no caso de uma *chacona*⁹⁴. Comparando mais uma vez com *chaconas* de outros compositores, podemos chegar no resultado rítmico indicado pela figura 4.12. Apesar das coincidências com respeito à construção rítmica, González admite que algumas peças apresentam variações nos golpes que impedem estabelecer um ritmo preciso. (2015, p. 24)

⁹⁴ Cf. Edwin Garcia González (2015, p. 23) para ver a reconstrução da *chacona Vida Bona* de Briçeno.

Figura 4.11. Interpretação da notação rítmica de Briçenho

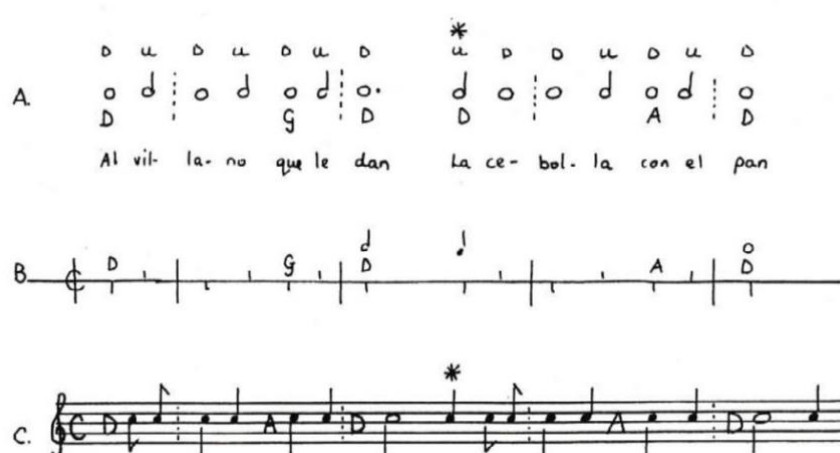


Fonte: Esses, vol. 1 (1992)

Figura 4.12. Interpretação da nota pontuada em uma *chacona*.

Fonte: González (2015)

Para Monica Hall (Yakeley; Hall, 1995, p.36), a semibreve representa um golpe para baixo, e a mínima representa um golpe para cima, conforme ilustrado na figura 4.13. Na transcrição do *Villano*, observamos a especificação do sentido do golpe com as letras d (*downstroke*) e letra u (*upstroke*). O asterisco marca uma incongruência entre o tempo forte (conforme indica o texto) e o golpe para cima. Geralmente, tempos fortes pedem golpes para baixo.

Figura 4.13. *Villano* de Briçeño.

Fonte: Yakeley; Hall (1995)

O livro de Briçeño é um bom exemplo da prática de transmissão oral e de um repertório desenvolvido através de reproduções de modelos bem conhecidos da época, tornando desnecessária a escrita das melodias que faziam parte do imaginário coletivo cultural. Sua música jamais foi escrita, talvez nunca lida, destinada a um público que não sabia ler música. Destinada ao público sem grandes conhecimentos musicais, era necessário apenas conhecer as danças de ouvido e saber *rasguear* algumas posições básicas no instrumento. Instruções básicas e elementares nada mais são do que uma evidência de que a execução das peças era livre, talvez convidando o leitor a se divertir com elas após dominar os conceitos básicos.⁹⁵ O guitarrista, de acordo com sua própria experiência de maneira intuitiva propõe novos gestos, novos ornamentos e novas linhas de melodia que se ajustam tanto ao texto quanto ao baile, formando assim uma nova composição e um estilo pessoal de executar as peças. Para reconstruir o repertório desse livro é preciso fazer um processo de comparação e especulação baseado em outras fontes e na tradição oral.

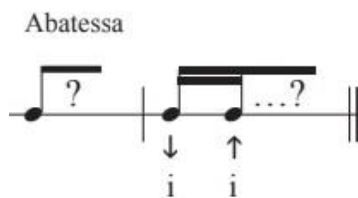
⁹⁵ *O Metodo mui facilissimo* propõe o uso de acordes na 1ª posição assim como outros livros. Mais tarde os livros mostram que o guitarrista não precisava se limitar apenas à primeira posição do instrumento, mas explorar o braço todo (um tipo de sistema semelhante ao CAGED, como veremos no livro de Gaspar Sanz).

4.2.6 Giovanni Battista Abatessa

O tratado de 1627 revela algumas informações sobre a técnica do *rasgueado*, como tocar com a mão posicionada próxima à escala do instrumento, e fornece instruções sobre o *trillo* e o *repicco*. Para o *trillo*, Abatessa indica o uso do indicador em todas as cordas, mas não detalha o número de golpes, sugerindo talvez a flexibilidade na subdivisão rítmica, conforme os valores mais ou menos longos. “O trillo é realizado com o dedo indicador em movimentos rápidos para baixo e para cima”. O modo de fazer o *repicco* é “com o dedo indicador, médio, e polegar, tocando todas as cordas para baixo e para cima”. (Abatessa, 1627, fol. 3 e 4)

A figura 4.14 mostra a interpretação da descrição por Pablo Zapico (2020, p. 18).

Figura 4.14. Interpretação do *trillo* de Abatessa.



Fonte: Zapico (2020)

4.2.7 Pietro Million

O livro de canções em alfabeto *Prima scielta di villanelle* (1627) para guitarra solo teve grande sucesso comercial ao longo do século, evidente em suas inúmeras reimpressões e difusão geográfica. Os livros dedicados à música instrumental podem ser entendidos como um método para obter a habilidade necessária para acompanhar a música e a dança popular. A contínua publicação desses livros em várias cidades italianas com o mesmo tipo de material atesta a familiaridade com as mesmas canções e danças

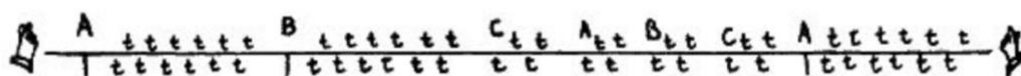
bem como a popularidade do estilo *rasgueado*. A única versão que sobreviveu é a *Quarta impressione del primo, secondo, et terzo libro d'intavolatura* (1627).

Segundo Monica Hall o título da quarta edição dos livros 1, 2 e 3 tem a seguinte expressão: “qualquer um pode aprender a tocar, afinar, fazer *trillo* e *repicco* e traspor acordes.” Depois de apresentar sua tabela de acordes em alfabeto, instrui a memorizar e passa para as instruções sobre a mão direita:

As sonatas serão mais prazerosas se tocadas com 3 ou 4 dedos da mão direita, mantendo-os separados um do outro, tocando todas as cordas perto da roseta ou da escala; dessa forma a música soará mais doce. Atenção para a direção dos traços para baixo e para cima. (Millioni, 1627, *apud* Hall, artigo on-line, tradução nossa)

Millioni é um dos poucos guitarristas que anota o *trillo* em forma de exercícios para seus alunos no *Seconda Impressione dem quarto libro d'intavolatura* (1627). A instrução é repetir o mesmo acorde com o dedo indicador quantas vezes puder ser encaixada no valor rítmico básico (4 golpes alternados para cima e para baixo dentro de uma semínima, por exemplo). O tratado inclui um *Tenor di Napoli* realizado com um *trillo*, conforme mostra a figura 4.15.

Figura 4.15. *Tenor di Napoli*.



Fonte: Murphy (1968)

A figura 4.16 mostra a transcrição realizada por Murphy (1968, p. 31) e sua forma de uso do *trillo* explicado no tratado de Millioni.

Figura 4.16. Transcrição da execução do *trillo*.



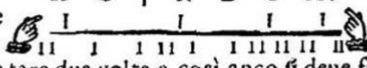
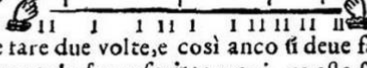
Fonte: Murphy (1968)

O *repicco* é feito com o médio e polegar para baixo tocando todas as cordas, e polegar e indicador para cima tocando apenas a primeira corda. Tal descrição, segundo Hall, pode conter um erro quando orienta usar tanto o polegar quanto o indicador para tocar a primeira corda. Uma fonte posterior esclarece melhor o modo de fazer *repicco*. O conteúdo do livro de Marchetti é praticamente idêntico ao último livro de Millionini. (Hall, artigo on-line)

4.2.8 Tomaso Marchetti

O *Il Primo Libro D'intavolatura della Chitarra Spagnuola* descreve a técnica do *rasgueado* como *golpe de floreo* com a utilização de mais dedos. O *trillo* é feito com quatro golpes – o primeiro e o terceiro para baixo, e o segundo e o quarto para cima. Essa descrição é semelhante à de outros livros, mas fornece instruções adicionais, destacando que os golpes sejam “ligados entre si e girem como uma roda”, sugerindo um movimento estável e contínuo. (Zapico, 2021, p. 7) O *repicco* também consiste em quatro golpes – os dois primeiros com o dedo médio e o polegar para baixo, os seguintes com o polegar e o indicador para cima (este último ataca somente a primeira corda, sugerindo um *decrescendo*). As regras do livro de Marchetti para fazer o *golpe de floreo* (fol. 10) estão ilustradas na figura 4.17, com transcrição nossa conforme mostra a figura 4.18 (baseada na descrição de Monica Hall, artigo on-line).

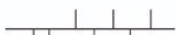
Fig. 4.17. Modo de fazer *repicco*.

¹⁰
che trouarete sopra la linea in questo modo I I si deuono dare in sù, e
quelle che trouarete sotto la linea in quest'altro III si deuono dare in
giù.
Doue trouarete punti in questa maniera, ò in qualsiuoglia modo I . I
come nel presente si vede, significano, che bisogna fermarsi vn tantino,
quanto sia vn sospiro, cioè trà vna botta, e l'altra, doue sono li punti in
mezzo.
Doue trouerete vn T. doppio, ò appresso vna lettera in questo modo,
Dr, ò in quest'altro Ct, ò in qualsiuoglia maniera, sono lettere tagliate.
A C † A B C A.
Doue trouarete  sta maniera dall'
doi mano in que  A prima a quell'
altr'ultima si deue fare due volte, e così anco si deue fare in qualsiuoglia
sonata, doue trouerete le sopra scritte mani, queste sono le dichiaratio-
ni, che si contengono nel presente libro.

Principio delle fanate semplici . BER-

Fonte: Marchetti (1660)

Figura 4.18. Transcrição da explicação do *trillo* de Marchetti.

	= 1 <i>trillo</i> ()
	= 2 <i>trillos</i>
	= 3 <i>trillos</i>
	= 4 <i>trillos</i>
	= 3 <i>trillos</i>
	= 5 <i>trillos</i>
	= 6 <i>trillos</i>
	= 4 <i>trillos</i>
	= 5 <i>trillos</i>
	= 7 <i>trillos</i>

Elaboração da autora. Fonte: Eid (2024)

4.2.9 Foriano Pico

Nuova scielta di sonate foi considerada como uma publicação de 1608. No entanto, recentemente foi comprovado que este livro foi publicado mais tarde, em 1698. As informações sobre os ornamentos para *rasgueado* são replicadas do livro de Tomaso Marchetti, publicado em 1635, e de Pietro Millioni, publicado em 1627. O repertório inclui versões de várias danças encontradas no livro de Montesardo e em coleções posteriores de livros de canções. (Tyler, 2002, p. 55)

Um anjo na página de rosto do livro tem a mão direita posicionada entre a ponte e a roseta, sugerindo uma posição diferente dos outros livros da época, conforme mostra a figura 4.19.

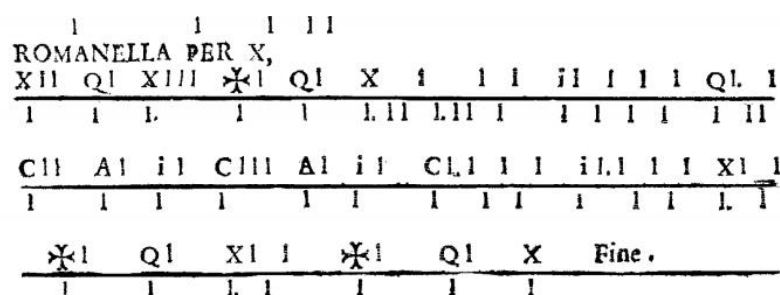
Figura 4.19. Página de rosto do *Nuova Scelta di Sonate*.



Fonte: Pico (1698)

Foriano Pico, não apresenta uma tabela de acordes em alfabeto, mas descreve a formação dos acordes em texto⁹⁶. Este autor apresenta particular interesse pela variação rítmica e experimentação, no entanto, não usa uma notação precisa para indicar suas intenções. Pelo contrário, em diversos casos se percebe uma falta de relação entre o ritmo e o padrão do *rasgueado* empregado em algumas peças, o que dá margem para diversas interpretações, conforme mostra a figura 4.20.

Figura 4.20. Notação do ritmo e do *rasgueado*.



Fonte: Pico (1698)

A impressora de Pico, além de cometer vários erros, colocou muitos dos sinais de *rasgueado* ao contrário, e a confusão aumenta devido à ausência de barras de compasso. Em compensação, as explicações de como realizar o *trillo* e o *repicco* são mais claras. No modo de fazer o *trillo*, Foriano Pico dobra os golpes em 4 movimentos rápidos para baixo e para cima sem especificar a digitação. E para o modo de fazer o *repicco*:

Para fazer o repicco, realize quatro golpes, ou seja, dois para baixo e dois para cima. O primeiro golpe para baixo é executado com o dedo médio, o segundo para baixo com o polegar, o terceiro para cima com o polegar, e o quarto para baixo com o dedo indicador, tocando apenas a primeira corda, e um repicco dura dois tempos. (Pico, 1698, fol. 9, tradução nossa)

⁹⁶ Por exemplo, para fazer o acorde cruzado (Mi menor), a primeira, segunda e terceira cordas são vazias (soltas); na quarta pressiona o segundo traste com o dedo anular; na quinta pressiona o segundo traste com o dedo médio. (Pico, 1698, fol. 4)

Murphy considera um erro considerar que a o *repicco* dura dois tempos⁹⁷ e transcreve sua interpretação do ornamento (1968, p. 28), conforme mostra a figura 4.21.

Figura 4.21. Realização do *repicco*.



Fonte: Murphy (1968)

Joseph Weidlich concorda com essa interpretação (1978, p. 76), conforme mostra a figura 4.22:

Figura 4.22. Realização do *repicco*



Fonte: Weidlich (1978)

⁹⁷ Outros tratados que descrevem o ornamento com termos similares são o tratado de autor anônimo *Il primo libro d'intavolatura*, 1618 e o *Vero e facil modo d'imparare la chitarra spagnola*, 1637, de Millioni e Monte. (Murphy, 1968, p. 28) Weidlich entende que é aconselhável não dobrar o ritmo nas peças mais difíceis, mas apenas nas peças mais fáceis, como as *passacalles*. A conclusão que podemos tirar é que as fórmulas mais elaboradas de *repicco* teriam sido mais eficazes em acompanhamentos de músicas ou danças mais lentas. (Weidlich, 1978, p. 79)

Quadro 4.2: Acervo em estilo misto

Giovanni Paolo Foscarini	<i>Il primo, secondo e terzo libro della chitarra spagnola</i> (c. 1630)	<i>Libro primo, secondo, terzo e quarto</i> (c. 1632)	<i>Li cinque libri della chitarra alla spagnola</i> (1640)
Francesco Corbetta	<i>Varii scherzi di sonate per la chitarra Spagnola</i> (1648)	<i>La guitarra royalle dediée au roy de la grande. Bretagne</i> (1671)	
Agostino Trombetti	<i>Libro secondo d'intavolatura sopra la chitarra spagnuola</i> (1639)		
Angelo Michele Bartolotti	<i>Libro primo di chitarra spagnola</i> (1640)	<i>Secondo libro di chitarra</i> (c. 1655)	
Antonio Carbonchi	<i>Sonate di chitarra spagnola con intavolatura francese</i> (1640)		
Carlo Calvi	<i>Intavolatura di chitarra e chitarriglia</i> (1646)		
Giovanni Battista Granata	<i>Capricci armonici sopra la chitarriglia spagnuola</i> (1646)	<i>Nuove suonate di chitarriglia spagnuola piccicate e battute</i> (c. 1650)	<i>Nuova Scielta di capricci armonici</i> (1651)
	<i>Soavi concenti di sonate musicali per la chitarra</i>	<i>Novi capricci armonici musicali, opera quinta</i> (1674)	<i>Nuovi souavi concenti di sonate musicali, opera sesta</i> (1680)

	<i>spagnuola, opera quarta (1659)</i>		
	<i>Armoniosi toni di varie suonate musicali, opera settima (1684)</i>		
Ferdinando Valdambrini	<i>Libro primo d'intavolatura di chitarra a cinque ordini (1646)</i>	<i>Libro secondo d'intavolatura di chitarra a cinque ordini (1647)</i>	
Stefano Pesori	<i>Galeria musicale (1648)</i>	<i>Lo scrigno Armonico, opera seconda (c. 1648)</i>	<i>Tocatte di chitarriglia, parte terza (c. 1660)</i>
	<i>I concerti di chitarriglia (c. 1660)</i>	<i>Ricreationi armoniche overo toccate di chitarriglia (c. 1675)</i>	
Domenico Pellegrini	<i>Armonioso Concerti sopra la chitarra spagnuola (1650)</i>		
Giulio Banfi	<i>Il maestro de la chitarra (1653)</i>		
Giovanni Bottazzari	<i>Sonate nuove per la chitarra spagnuola (1663)</i>		
Francesco Coriandoli	<i>Diverse sonate ricercate sopra la chitarra spagnuola (1670)</i>		
Francesco Asioli	<i>Primi scherzi di chitarra (1674)</i>	<i>Concerti armonici per la chitarra spagnuola (1676)</i>	

Gaspar Sanz	<i>Instrucción de música sobre la guitarra española</i> (1674, 1697)		
Lucas Ruiz de Ribayas	<i>Luz y norte para caminar por las cifras de la guitarra española y arpa, tañer y cantar a compás por canto de órgano, y breve explicación del arte, con preceptos fáciles, indubitables y explicados con claras regras por teórica y práctica</i> (1677)		
Nicolas Matteis	<i>Le false consonance della musica per poter apprendere a toccar da se medesimo la chitarra sopra la parte</i> (1682)		
Ludovico Roncalli	<i>Capricci armonici sopra la chitarra spagnola, opera prima</i> (1692)		
Anônimo	<i>Libre de musica en cifra de guitarra española conforme lo que se platica en la auropa en Los Reinos y cortes del norte, ab astraxinos, batuts y puntaqats, [16--].</i>		

Antonio de Santa Cruz	<i>Libro donde se veran Pazacalles de os ocho tonos i de los transportados, i asi mesmo, fantasias, de compasillo proporcioncilla proporcion maior, i compás maior, i asi mesmo, diferentes, obras para biguela hordinari [16--]</i>		
Anônimo	<i>Libro de diferentes cifras de guitarra escojidas de los mejores autores (1705)</i>		
Santiago de Murcia	Selectas de Guitarra 1705	<i>Resumen de acompañar la parte con la guitarra (1714)</i>	<i>Códice Saldivar (c. 1732)</i>
	<i>Passacalles y obras de guitarra por todos los tonos naturales y accidentales (1732)</i>		
Pablo Minguet y Irol	Reglas y advertencias generales para tañer la guitarra, tiple y vandola (1774)		
Manuel Valero	<i>Esta mal concertada armonía poética (1716)</i>		

Joseph Trapero	<i>Guitar method</i> (1763)		
----------------	--------------------------------	--	--

Como vimos na análise das informações encontradas sobre a técnica do *rasgueado* nos livros em alfabeto musical, a descrição dos ornamentos no livro de Foriano Pico é um pouco mais clara. Com a nova fase do repertório em estilo misto, ao incluir ponteado nas danças, os guitarristas do século XVII fornecem valiosas informações sobre a harmonia e os dados sobre padrões melódicos e rítmicos⁹⁸.

A música de tradição não escrita levanta a questão se e como podemos obter uma imagem mais completa dela. Para uma melhor compreensão, devemos olhar para as composições solo mais avançadas do mesmo período e a conexão entre a improvisação e a música que encontramos no acervo de guitarra barroca. (Eisenhardt, 2015, p. 22, tradução nossa)

Girolamo Foscarini inaugurou a fase da linguagem musical mais complexa que foi seguida por outros guitarristas. Nessa época, apenas uma pequena proporção dos livros de guitarra era dirigida a músicos avançados. Domenico Pellegrini menciona que seu *Armoniosi Concerti* de 1650 não era para iniciantes, mas para aqueles que são “*esperti in questa professione*”. Enquanto os guitarristas da fase anterior dedicaram suas publicações ao público jovem e diletante, o estilo misto foi direcionado a um público mais maduro e experiente. Bolonha foi o lugar ideal para a criação de uma escola “mais séria”. Sua situação política e social favorável proporcionou uma prolífica produção de edições de música para guitarra no estilo *batutto-pizzicato* (*rasgueado* e ponteado).

O repertório de guitarra barroca demorou um pouco para encontrar seu estilo, mas logo os guitarristas citados na tabela acima começariam a compor música solista altamente idiomática, algumas com clara influência estrangeira. Como exemplo, citamos o guitarrista Angelo Michele Bartolotti que escreveu *tocattas* com passagens polifônicas imitativas, seções cordais com efeito cascata, música com influência francesa (prelúdios *non mesuré*), danças em estilo misto e *passacaglias* virtuosas.

⁹⁸ Uma inovação importante foi o sistema de notação de acordes com a tabela *Lettere Tagliate*, tipos de alfabeto especiais que incluíam dissonâncias. O sistema facilitou a introdução de notas de passagens entre os acordes e suspensões.

Depois de 1630 os gêneros musicais em voga foram usados para experimentações harmônicas e combinações com linhas melódicas mais elaboradas. Anteriormente, o uso de acordes dissonantes era dificultado pelo uso do alfabeto. As transformações dos padrões harmônicos da *passacagila*, *ciacona* e *folía* em obras solo formam a base para o desenvolvimento de um repertório avançado. Os esquemas harmônicos populares serviram como ponto de partida para novas invenções. (Eisenhardt, 2015, p. 87)

O estilo misto manteve o *rasgueado* como continuação de uma tradição com apreciação das características naturais do instrumento. No entanto, a notação nem sempre fornece informações sobre o número exato de cordas a serem incluídas no golpe ou se cordas soltas devem ser incluídas ou evitadas⁹⁹. São inúmeras as situações de ambiguidade que nos deparamos na performance desse repertório. Reunimos alguns poucos exemplos abaixo para ilustrar os tipos de problemas encontrados no acervo misto, antes de analisar como a técnica do *rasgueado* foi explorada.

A notação muitas vezes não deixa claro para o intérprete se ele deve tocar notas únicas, acordes completos ou acordes parciais. Antonio Carbonchi sugere que em alguns casos (indicados por números abaixo ou ao lado das hastes) as notas devem ser tocadas sozinhas, em outros devem ser incorporadas ao golpe e muitas vezes, na prática, não é possível fazer o que ele instrui. Alguns compositores usavam um sinal para indicar as cordas que deveriam ser evitadas em certas posições envolvendo todas elas. Como exemplo, Doizi de Velasco (1640, p. 37) usou um “x” para indicar que a 5ª. corda não deve ser tocada (nos compassos 1 e 2), conforme mostra a figura 4.23.

Figura 4.23. Acordes com x.

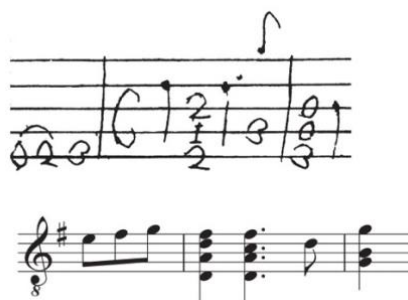


Fonte: Velasco (1640)

⁹⁹ A prática cordal nas tablaturas mistas envolvendo as cordas soltas se conecta com o toque flamenco, como veremos no próximo capítulo.

Outra maneira para indicar as notas pisadas a serem evitadas foi usada por Bartolotti (1655, p. 26). Ele usa uma figura rítmica com a haste que indica o sentido do golpe notada na linha que representa a corda que inicia o golpe. No caso representado na figura 4.24, o golpe envolve 4 cordas. A transcrição é de Lex Eisenhardt (2015, p. 107).

Figura 4.24. Notação para evitar a 5ª. Corda.



Fonte: Eisenhardt (2015)

O uso de cordas soltas junto com outras notas indicadas na tablatura, nem sempre é recomendado. Devido a indeterminação da notação não podemos afirmar com certeza que as linhas do *rasgueado* sempre envolvam um ataque completo com todas as cordas (mais uma decisão que o intérprete precisa tomar)¹⁰⁰. A figura 4.25 mostra um trecho da *Passacaglia in O* de Corbetta (1643, p. 16) onde não há indicação de uso das cordas soltas. A transcrição de Eisenhardt (2015, p. 152) opta por escrever os acordes completos.

¹⁰⁰ Outra questão interpretativa frequentemente levantada é a inadequação da afinação reentrante da guitarra na performance do repertório em estilo misto. A discussão gira em torno da condução das vozes, encarada como um problema devido às características do instrumento. No entanto, a consciência dessa limitação ameniza as expectativas de resolver todas as passagens contrapontísticas ou evitar cruzamento de vozes. Não há necessidade de evitar inversões inadequadas, pois partimos do pressuposto que a mente preencherá as informações ausentes. A guitarra nos ajuda a desenvolver a capacidade de ouvir o que está implícito, em vez do que aparece literalmente no papel. O efeito é o que importa e o ouvido é capaz de perceber as intenções do compositor. (Eisenhardt, 2015, p. 102) Uma opção bem aceita hoje é atacar apenas uma corda, evitando a oitava indesejada na resolução melódica.

Figura 4.25. Acordes com cordas soltas não indicadas.



Fonte: Eisenhardt (2015)

Um outro problema de ambiguidade pode surgir em situações envolvendo progressões harmônicas. Notas escritas sozinhas no meio do alfabeto confundem o ritmo. Um exemplo musical de um manuscrito de uma *gagliarda* solo parece indicar o uso de linhas para notas únicas no estilo ponteadado (Dean, 2009, p. 233). Outras vezes podem representar uma nota adicionada ao acorde, como podemos ver na figura 4.26.

Figura 4.26. Ambiguidade da notação em progressões harmônicas.



Fonte: Dean (2009)

Tais problemas de ambiguidade na notação não precisam ser encarados como uma barreira para a performance desse repertório. Não podemos esquecer que a prática veio primeiro, e, portanto, a notação não deve restringir a prática. O intérprete bem-

informado tem as ferramentas necessárias para reconstruir o acervo musical para guitarra barroca e seus enigmas, sem ficar demasiadamente dependente do registro escrito. Na técnica do *rasgueado*, por exemplo, é difícil deixar de fora a primeira corda do instrumento. Provavelmente, a maneira preferida de executar a técnica era incluir o maior número possível de cordas, mas é mais uma questão de escolha optar por uma textura de 3 ou 4 vozes. Os guitarristas desenvolveram sua maneira particular de escrever sua música nas tablaturas mistas, mas a maioria preferiu a notação do estilo misto simplificado, muitas vezes omitindo os zeros para indicar as cordas soltas. Talvez presumissem que os guitarristas saberiam executar os acordes com símbolos ambíguos, advindos de uma prática fundamentada na tradição oral.

Em busca de informações para a reconstrução desse repertório peculiar, iremos analisar o conteúdo de algumas publicações de guitarristas profissionais focando nas diretrizes para a realização da técnica do *rasgueado*.

4.2.10 Girolamo Paolo Foscarini

Com o declínio do alaúde na Itália e a crescente popularidade da guitarra, Foscarini aproveitou sua experiência como alaudista para criar um estilo de composição para músicos mais avançados. Curiosamente se desculpa por exigir mais habilidades para executar suas composições e parece ter predileção pelo estilo *rasgueado*. *Li Cinque libri della chitarra alla spagnuola* foi publicado em 1640 e consiste em uma compilação dos livros para guitarra publicados entre 1629 e 1640. Nele se observa a integração gradual da técnica de *rasgueado* e ponteadado, dando origem a uma nova fase para os próximos livros publicados entre 1640 e 1700.

É um dos únicos compositores a oferecer conselhos práticos sobre o *rasgueado*: 1) não *rasguear* valores menores que uma colcheia; 2) dividir o valor de uma nota longa por valores menores; 3) manter o mesmo movimento dos golpes quando a harmonia muda dentro de uma sucessão rítmica; 4) se o baixo se mover com notas de valor desigual, eles são geralmente divididos pela metade, ou seja, uma semínima é tratada como 2 colcheias, uma mínima é tratada como 2 semínimas; e finalmente, 5) para variações, essa subdivisão pode ser dividida ainda mais. A figura 4.27 mostra a transcrição musical dos conselhos de Foscarini feita por Miles (2013, p. 155).

Figura 4.27. Orientações de Foscarini para fazer *rasgueado*.



Fonte: Miles (2013)

O texto explicativo sobre o *trillo* parece facilitar sua compreensão em relação a outras descrições, pois esclarece que o movimento envolve a simples interação de movimentos alternados para baixo e para cima, usando os dedos polegar e médio, ou apenas o indicador¹⁰¹. No entanto, sua descrição dá margem para diferentes interpretações. Weidlich (1978, p. 76) soluciona o dedilhado do *trillo* conforme mostra a figura 4.28.

Figura 4.28. Realização do *trillo*.



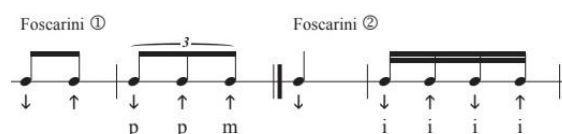
Fonte: Weidlich (1978)

Pablo Zapico (2020, p. 18) tem outra interpretação do texto explicativo sobre a realização do *trillo*. Traduz o texto original que fornece as orientações para realizar a digitação com p e m (polegar e médio) na primeira fórmula: “polegar para baixo, e para cima com o mesmo polegar; e da mesma forma com o dedo médio, e deste modo se faz

¹⁰¹ Cf. o anexo D e E para ver o texto original.

um *trillo* em percussão tripla” (primeira interpretação em subdivisão ternária). A segunda fórmula segue a linha dos guitarristas anteriores, o dedo indicador divide o pulso em 4 golpes alternados para baixo e para cima, conforme mostra a figura 4.29.

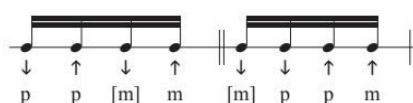
Figura 4.29. Realização do *trillo*.



Fonte: Zapico (2020)

Se não fosse o comentário que indica o ritmo ternário, Zapico afirma que seria possível interpretar essa diretriz de outras duas formas, conforme mostra a figura 4.30. O dedo médio fazer o mesmo movimento que o polegar pode significar que *rasgueia* duas vezes (baixo-cima), resultando numa fórmula que divide o pulso em 4 golpes, assim como nos outros livros. (*Ibidem*)

Figura 4.30. Duas possíveis interpretações do *trillo*.



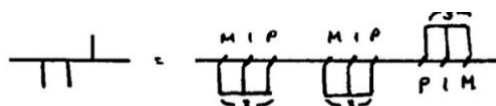
Fonte: Zapico (2020)

Na explicação do *repicco*, o texto informa 3 maneiras de realizar o ornamento. Na descrição comentada por James Tyler, o primeiro modo é com o dedo médio e indicador para baixo, e polegar para baixo (3 golpes consecutivos). Para o golpe no sentido oposto, inverter a ordem dos dedos, começando com polegar, indicador e médio. A segunda maneira é com os quatro dedos, anular, médio, indicador e polegar, todos para

baixo, num movimento rápido. Esse tipo de *rasgueado* é para ser usado em peças lentas como *tocatta*, *passemenze*, *aria de Firenze* etc. A terceira maneira é usando o médio, polegar e indicador para baixo e para cima repetidamente. James Tyler entende que o primeiro tipo requer 3 golpes para cada traço impresso (*triplet*). O segundo tipo requer 4 golpes por traço, e o terceiro parece ser uma descrição de um movimento contínuo, semelhante ao *rasgueado* dos guitarristas flamencos hoje. (Tyler; Sparks, 2002, p. 176)

Joseph Weidlich (1978, p. 78) escreve as formas de uso para as 3 fórmulas de Foscari. Para o pesquisador todos os exemplos são realizados no padrão ternário. O primeiro exemplo usa o dedo médio para cada golpe para baixo, enquanto o movimento contrário é realizado com o indicador, conforme mostra a figura 4.31.

Figura 4.31. Primeira fórmula de *repicco*.



Fonte: Weidlich (1978)

O segundo exemplo consiste em tocar com todos os quatro dedos rapidamente e apenas com um golpe e repetir os demais movimentos como descrito no exemplo 1, conforme mostra a figura 4.32. Foscari afirma que o tipo 2 é reservado para obras musicais sérias, como *tocattas* e *passemenzos*.

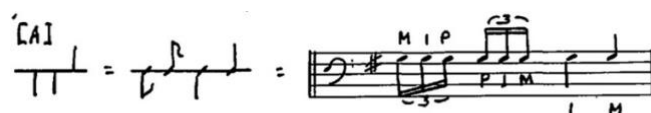
Figura 4.32. Segunda fórmula de *repicco*.



Fonte: Weidlich (1978)

Na explicação do terceiro tipo de *repicco* (figura 4.33), o dedo médio para baixo seguido do polegar, o indicador para baixo e depois para cima, de maneira que todas as cordas sejam ouvidas e se repliquem várias vezes (sugerindo um movimento contínuo).

Figura 4.33. Terceira fórmula de *repicco*.



Fonte: Weidlich (1978)

Foscarini aconselhava que assim que o guitarrista tivesse domínio do braço da guitarra deveria variar o *rasgueado* com qualquer tipo de *trillo* e *repicco*. A maioria das explicações se refere a séries rápidas que dobram o tempo indicado nas tablaturas. Além das instruções sobre a técnica do *rasgueado*, vale ressaltar a forma de uso da técnica de variações na música de Foscarini. Através do contraste de texturas, modulações, variações rítmicas e harmônicas e mudanças de registro, o guitarrista amplia o vocabulário instrumental da guitarra e da notação para o *rasgueado*.

4.2.11 Francesco Corbetta

Francesco Corbetta foi um guitarrista virtuoso que mostrou interesse no *rasgueado* e forneceu instruções para melhorar seu efeito dinâmico com uma variedade de texturas. É um dos poucos que escreve o ornamento rítmico em notação mensural e usa hastes de diferentes tamanhos para indicar qual dedo da mão direita realiza o golpe. Seu *repicco* é descrito em italiano e francês no prefácio de *La Guitarre Royale* (1671) e exemplificado em apenas 2 peças do livro. Um deles está na *Caprice de Chaconne* (p. 72)

que oferece mais variações na execução (figura 4.34), usando uma combinação mais elaborada dos dedos e originando passagens com maiores dificuldades técnicas.¹⁰²

Você verá o exemplo de um *repicco* numa *Chacone* onde a nota com a haste estendida é tocada com o polegar, começando primeiro com os dedos, [médio e indicador], e depois o polegar faz o mesmo para cima, e isso se repete com batidas fortes. Observe que as quatro notas ligadas significam que você tem que tocar primeiro com o médio, e o próximo com o indicador, e assim de novo e para cima, com uma velocidade mais rápida, e depois continuar com os dedos e o polegar. (Corbetta, 1671, fol. 3, tradução nossa)¹⁰³

Figura 4.34. *Repicco* da *Caprice de Chacone*.



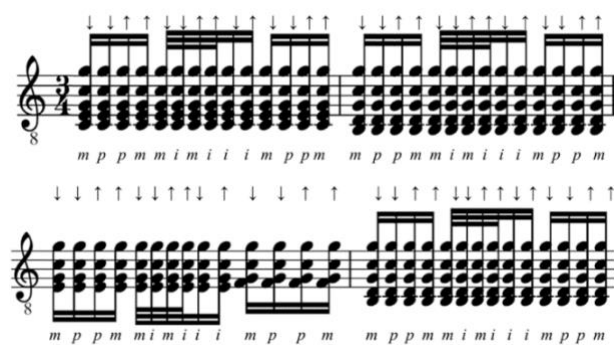
Fonte: Corbetta (1671)

A descrição é um tanto confusa, pois ele não especifica quais são os dedos que devem ser usados em oposição ao polegar. Para exemplificar a execução proposta no prólogo, incluímos algumas transcrições modernas de diferentes pesquisadores e suas formas de uso, incluindo os dedos médio e indicador que não estão citados no texto original (figuras 4.35 a 4.38). A figura 4.35 mostra a transcrição de Zerecero (2015, p. 81), a figura 4.36 mostra a transcrição de Murphy (1968, p.29), a figura 4.37 mostra a transcrição de Tyler (Tyler; Sparks, 2002, p. 176) e a figura 4.38 mostra a transcrição de Zapico (2020, p. 20).

¹⁰² Craig Russel relaciona o efeito desse *rasgueado* com as *bulerias* energéticas do flamenco moderno (2003, p. 157)

¹⁰³ Cf. anexo F para ver o texto original em italiano.

Figura 4.35. Transcrição do *repicco* da *Caprice de Chacone*.



Fonte: Zerecero (2015)

Figura 4.36. Transcrição do *repicco* da *Caprice de Chacone*.



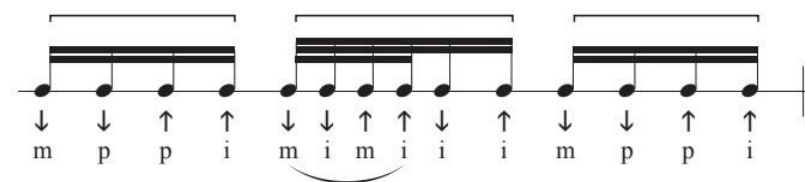
Fonte: Murphy (1968)

Figura 4.37. Transcrição do *repicco* da *Caprice de Chacone*.



Fonte: Tyler; Sparks (2002)

Figura 4.38. Transcrição do *repicco* da *Caprice de Chacone*.



Fonte: Zapico (2020)

O segundo exemplo de *repicco* (*batterie* em francês) descrito no prefácio do livro de Corbetta obra está na *Autre Ciaccona* (1671, p. 75), conforme mostra a figura 3.39. Esse modo de execução sugere uma acentuação na primeira colcheia de cada grupo de quatro, onde observamos uma indicação de um golpe forte (f), seguido de 3 golpes suaves.

Figura 4.39. *Repicco* em *Autre Ciaccona*.



Fonte: Corbetta (1671)

A descrição original em italiano causa estranheza, pois se refere ao golpe para baixo a partir da terceira ordem e depois orienta a fazer o movimento apenas nas duas primeiras cordas. A descrição análoga francesa se refere ao mesmo grupo de cordas como quarta e quinta. Essa última entra em concordância com a orientação de levar a mão para cima, sem tocar o restante das cordas, para se referir à posição espacial necessária para alcançar as ordens mais altas. (Zapico, 2020, p. 20).

Onde você vê seis colcheias deve tocar quatro delas da terceira corda para baixo, e as próximas duas colcheias deslocando a mão para tocar em duas

cordas, quarta e quinta, levando a mão para cima sem tocar o resto. (Corbetta, 1671, fol. 7, tradução nossa)¹⁰⁴

As diferenças de interpretação da descrição original ficam mais claras se observamos duas transcrições diferentes. A figura 4.40 mostra a transcrição de Sylvia Murphy (1968, p. 30) baseada na descrição francesa.

Figura 4.40. Transcrição da execução do *repicco* em *Autre Ciaccona*.



Fonte: Murphy (1968)

James Tyler (Tyler; Sparks, 2002, p. 177) encontra uma forma de uso diferente, baseada no prólogo em italiano, conforme mostra a figura 4.41.

Figura 4.41. Transcrição do *repicco* da *Autre Ciaccona*.



Fonte: Tyler; Sparks (2002)

¹⁰⁴ Cf. anexo G para ver o texto original em francês.

O prefácio do livro de 1639, *De gli scherzi armonici*, novamente descreve o uso do ornamento:

Onde eu coloquei alguns traços longos para fazer um repicco, estes devem ser tocados com o polegar, e os outros tocados com o dedo mais conveniente, no entanto, o dedo mais longo o médio, faz melhor, tocando os traços para cima e para baixo igualmente (Corbetta, 1639, p. vii, tradução nossa)

Depois de explicar como realizar o *repicco*, o repertório em estilo *rasgueado* contido no *De gli scherzi armonici* sugere o uso de variações rítmicas na parte final de algumas obras. O uso do *repicco* está registrado na variação de uma *Aria di Fiorenza*. (Corbetta, 1639, p. 53) No final da peça vemos uma *Altra parte in repicco*, sem detalhamento de digitação. A figura 4.42 mostra uma transcrição do trecho original em notação convencional. (Weidlich, 1978, p. 78)

Figura 4.42. *Altra parte in repicco*.



Fonte: Weidlich (1978)

No mesmo livro encontramos uma sequência de peças com a expressão “*in repicco*”, a *Ciaccona sopra l’A* (Sol Maior), *Ciaccona sopra il B* (Do Maior) e *Ciaccona sopra il C* (Ré Maior). Weidlich (1978, p. 77) usa a versão em Sol Maior para escrever o

rasgueado na notação convencional, usando os dedos p e m, conforme mostra a figura 4.43.

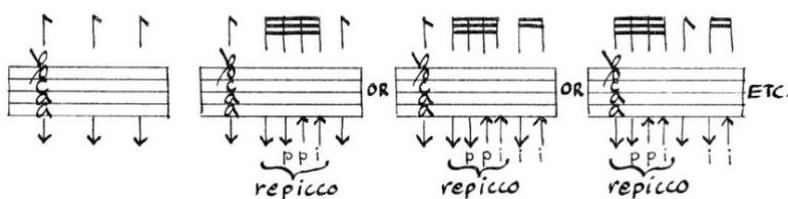
Figura 4.43. Realização do *repicco* na *Chiaccona sopra l'A.*



Fonte: Weidlich (1978)

Corbetta foi considerado o catalisador da *guitarromania* no século XVII. Suas valiosas diretrizes sobre o *rasgueado* ajudam a dar uma direção para a interpretação da técnica e possibilidades de ampliar seu uso de maneira personalizada. É o que propõe James Tyler, em seu *A brief tutor for the baroque guitar* (1984). Na página 25 o pesquisador sugere formas de uso do *repicco* em dois trechos que finalizam uma *Ciaconna* (Corbetta, 1648, p. 28), conforme mostra a figura 4.44.

Figura 4.44. Formas de uso do *repicco*.



Fonte: Tyler (1984)

4.2.12 Gaspar Sanz

O livro *Instrucción de música sobre la guitarra española*, teve sua primeira impressão em 1674, sendo reimpresso em 1697. Diferente do que ocorre na Itália, a guitarra ganharia um status digno de suas possibilidades musicais com a publicação do tratado de Gaspar Sanz. Foi o primeiro a introduzir “as principais regras usadas pelos melhores professores italianos”, e sentiu a necessidade de defender a reputação da guitarra na Espanha.

Digo que não é nem perfeita nem imperfeita, é como cada guitarrista faz. Porque a perfeição ou a falta dela reside na performance e não no instrumento. Vi guitarristas realizarem coisas difíceis com apenas uma corda, e mesmo sem trastes que outros precisariam para tocar. Cada músico faz o instrumento ser bom ou ruim (Sanz, 1697, p. 11, tradução nossa)

Para garantir a aprovação de sua publicação, o autor incluiu uma citação a Deus ao mencionar que esperava que os alunos estudassem guitarra “para louvar o autor do universo com a música, a criação divina das esferas celestiais”. O primeiro livro traz duas páginas com belas ilustrações que mostram a mão esquerda sobre o braço do instrumento, indicando as diferentes posições de acordes, cada um designado com sua letra do alfabeto correspondente no sistema italiano (Sanz, 1697, p. 75). Os anéis representam os dedos que não devem pisar no braço, conforme mostram as figuras 4.45 e 4.46.

Figura 4.45. Alfabeto musical de Gaspar Sanz.

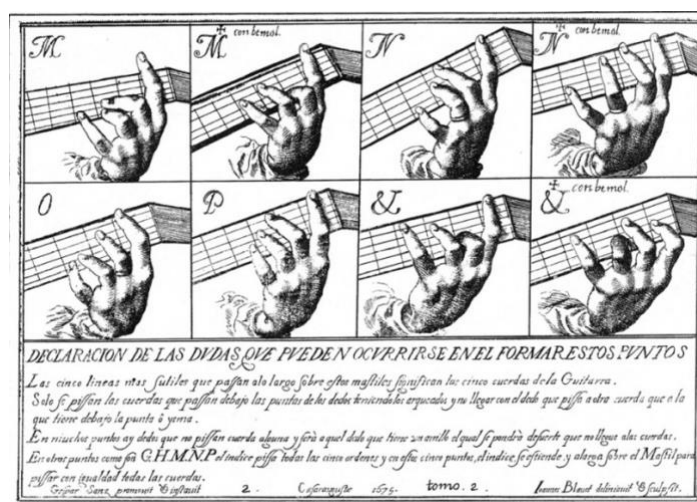


Fonte: Sanz (1697)

Quadro 4.3: Acordes da tabela de Sanz

Alfabeto italiano	+	A	B	C	D	E	F	G	H	I	K	L
Cifra americana	Em	G	C	D	Am	Dm	E	F	Bb	A	Bbm	Cm

Figura 4.46. Alfabeto musical de Gaspar Sanz.



Fonte: Sanz (1697)

Quadro 4.4. Acordes da tabela de Gaspar Sanz

Alfabeto italiano	M	M+	N	N+	O	P	&	&+
Cifra americana	Eb	Ebm	Ab	Abm	Gm	Fm	Db	Dbm

Sanz amplia os fundamentos de Amat, o primeiro livro em estilo *rasgueado* publicado na Espanha. Seu livro contém várias músicas em estilos variados com uma abordagem mais sofisticada, devido à sua formação hispano-italiana. Seu livro traz um maior número de informações técnicas do que outros livros publicados nessa época (principalmente sobre teoria harmônica). Comparando sua publicação com as anteriores, ele opina que os outros “ensinam a tocar as peças, mas não fornecem as regras para compor as peças”. Sua obra está dividida em três partes e foi editado 8 vezes de 1674 a

Para “multiplicar as variações sem sair do tom” basta olhar para cada coluna. Os acordes na parte superior são os mais simples, executados na 1ª. posição da guitarra, e os acordes que estão logo abaixo são realizados em outras posições no braço, onde é possível fazer os mesmos acordes em posições mais altas¹⁰⁵.

Quadro 4.5: Labirinto de Gaspar Sanz em cifra americana.

1		2		3		4		5		6	
Em	E	Am	A	Dm	D	Gm	G	Cm	C	Fm	F

7		8		9		10		11		12	
Bbm	B	Ebm	Eb	Abm	Ab	Dbm	Db	Gbm	Gb	Cbm	Cb

Sanz aplica o labirinto na *Passacalles*, uma em ré maior e outra em ré menor, e incentiva o guitarrista a fazer o mesmo em outras músicas, quantas variações quiser, saltando pelas casas representadas pelas 12 letras, no modo maior e menor. Na transcrição da demonstração dessa prática¹⁰⁶, vemos que a primeira sequência harmônica é feita em acordes na 1ª. e 2ª. posições (os acordes de D, G e A), a segunda sequência com os acordes na 5ª. posição e a terceira sequência na 7ª. posição. Quase todas as obras do livro se enquadram nesta prática de interpretação. Depois de demonstrar a técnica de variações

¹⁰⁵ Por exemplo, a coluna 1 apresenta as posições do acorde de Mi menor. A letra M2 (segunda linha) se refere à posição de Eb maior deslocada para a casa 2 da guitarra. A letra K (quarta linha) deve ser executada com a posição de Sib menor na primeira posição (casa 1). K7 representa a mesma posição deslocada para a casa 7.

¹⁰⁶ Cf. anexo H para ver a transcrição de Natasha Miles (2011, p. 65).

com a *passacalles*, o livro traz diversas danças populares espanholas para o aprendizado da técnica do *rasgueado*: *gallardas*, *villanos*, *danza de las hachas*, *jácaras*, *passacalles*, *españoletas*, *folías*, *pavanas*, *rujero*, *paradetas*; e dentro do grupo das estrangeiras, *granduque de florença*, *baile de mantua*, *saltaren*, *sarabanda francesa* e *tarantela*. Na regra sobre o Labirinto falso, ao ensinar os padrões rítmico-harmônico simples, incentiva o iniciante a se sentir confortável para começar a assumir o controle do instrumento: “com essas músicas e o Labirinto, pode-se compor mais do que eu poderia ensinar”. (Sanz, 1697, fol. 10v)

A execução do *rasgueado* proposto é simples, sem indicações de variações rítmicas para os golpes. Esse tratamento das informações de forma incompleta, vaga e superficial pode parecer um dificultador para a interpretação do repertório. No entanto, isso torna o leitor mais independente e ativo, usando o Labirinto de acordo com seu gosto pessoal e percepção auditiva. As peças para tocar com o *rasgueado* contêm apenas uma ou duas frases com esquemas harmônicos simples. Isso convida o intérprete a dar o seu acabamento e usar sua imaginação. À primeira vista, o conteúdo do livro escrito em tablatura parece consistir apenas do estilo pontado, mas uma leitura atenta de suas instruções revela como as danças espanholas deveriam ser interpretadas. Craig Russel faz uma crítica aos violonistas que tentam executar as breves peças em formas de suíte, sem aceitar o convite do autor para improvisar novas ideias.

Quando Sanz fornece apenas uma ou duas frases musicais são trechos saborosos, mas não refeições completas. Ele ficaria chocado ao ver apresentações modernas desses aperitivos musicais, onde as danças dispare são encadeadas em suítes incongruentes, que mudam o tema a cada vinte segundos ou nunca expandem uma única ideia. Tocar pequenos segmentos, um após o outro, e chamar de suíte seria como juntar quinze trailers de filmes em uma confusão visual de uma hora e meia e depois chamar de filme. Poderia até ser prazeroso, mas não seria típico nem representativo da cinematografia moderna. (Russel, 2003, p. 168, tradução nossa)

O comentário acima se refere à criatividade ao executar novas melodias, mas podemos estender suas observações para a elaboração de seções em *rasgueado* que não estão escritas nas tablaturas de Sanz. Ampliaremos o assunto da técnica de variações adiante, mas analisando o conteúdo desse livro, encontramos pistas sobre as formas de tocar o repertório. Passagens sugestivas dão a entender que o autor esperava que o leitor expandisse os princípios básicos da técnica do *rasgueado*. Tal prática está conectada com a interpretação do toque flamenco que continuamente introduz ligeiras modificações do material musical. Todas essas danças ou gêneros de procedência espanhola ofereciam aos

músicos a oportunidade de mostrar tanto suas habilidades compositivas como sua destreza instrumental.

4.2.13 Lucas Ruiz de Ribayas

Uma análise do livro *Luz y Norte Musical* (1677) mostra que o trabalho fornece poucas instruções práticas sobre o *rasgueado*, e seu conteúdo evidencia a importância de consultar outras fontes para sua interpretação. O livro usa o alfabeto castelhano e seu conteúdo é praticamente uma reelaboração das obras do livro de Gaspar Sanz, de maneira simplificada para favorecer os iniciantes. Fornece duas amostras de *passacalles* para o aluno praticar *rasgueado* e recomenda o livro de Sanz para ampliar o estudo para o estudo da técnica. Menciona o público-alvo da publicação - os de pouca educação musical, “*donde no ay maestro*” e “*exceptuando algunos, que saben ler música de canto de organo*”.

Ao ver os princípios deste livro, o leitor criterioso (especialmente se ele tiver conhecimento de teoria musical, instrumental e sabe ler tablatura) dirá que esse autor foi improdutivo, na medida em que ele se dedica a coisas tão comuns que até as crianças de Madri e outros lugares as compreendem e praticam, e que também há professores que ensinam essas coisas. Várias repostas serão dadas a essas acusações. Primeiro, o mundo é grande e o que não está presente não está presente em outros lugares. Esse autor sabe, por experiência, que em outros lugares não se conhece nem se pratica a referida tablatura ou qualquer outra cifra, porque apesar de tocar instrumento e cantarem, fazem isso apenas de memória, exceto algumas pessoas que conhecem notação musical. (Ribayas, 1677 *apud* Esses, 1992, p. 3, tradução nossa)

Essa descrição oferece pistas do nível de difusão desse repertório e da prática de tradição oral na perpetuação dos esquemas musicais, já que essa música “*aún se tañe, y canta, no és más que de memoria*”. Uma parte anexa intitulada *Ecos del libro* contém 16 peças simples e despretensiosas em estilo *rasgueado* com melodias bem conhecidas: *xácaras, folias, pavana, villano, sarabanda, matachin, mariona, rujero, gallarda, canario, danza del hacha, espagnoleta, gallarda del gran duque con baylete, passacalles e vacas*.

Sua notação emprega barras de compasso e sinais de mensuração, assim como Sanz: C (*compasillo*, ou seja, compasso binário) Z ou 3 (*proporcióm menor*, ou seja,

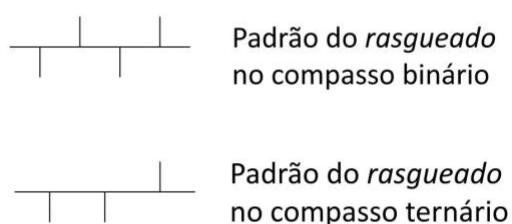
compasso ternário). Contém a notação para o sentido dos golpes e recomenda usar todos os dedos da mão direita.

...não há diferença, exceto que se toca todas as cordas com a mão direita ao fazer o *rasgueado*. Como se arrastasse a mão pelas pontas dos dedos com um golpe, ou seja, para baixo e para cima, ao mesmo tempo que os acordes são interrompidos pela mão esquerda...que o modo de fazer *rasgueado* é passar todos os quatro dedos da mão direita sobre todas as cordas com um golpe, ao mesmo tempo, de maneira que soem... (Ribayas, 1677, p. 3 e 10, tradução nossa)

Para o estilo ponteadado, usa letras para indicar o ritmo: O (semibreve), D (mínima), L (semínima), S (colcheia), s (semicolcheia). Não menciona ritmo pontuado, mas segundo Esses, eles podem estar implícitos em certas combinações de símbolos, num sistema que não foi implementado adequadamente. As letras ou símbolos estão frequentemente faltando e as publicações contêm muitos dados errados. (Esses, 1992, p. 173)

O livro possui problemas de impressão e depende da intuição musical para determinar a estrutura rítmica. Ribayas mantém as duas técnicas de execução separadas, usando a técnica do ponteadado apenas nas obras “mais sérias”. Embora sua notação rítmica seja apenas esquelética, ela segue a forma de escrita de Sanz e revela que existe uma relação entre os padrões de dedilhado e a métrica que ajuda a corrigir erros na publicação. (Esses, 1992, p. 169) Esses recomenda que o *rasgueado* para cima caia em tempos fracos, conforme mostra a nossa transcrição na figura 4.48.

Figura 4.48. Relação entre a métrica e o padrão do *rasgueado* em Ribayas.



4.2.14 Libro de Diferentes Cifras

Libro de Diferentes Cifras de Guitarra Escojidas de los Mejores Autores, 1705. Manuscrito de 156 páginas preservado na Biblioteca Nacional de Madri (M. 811) com obras de vários compositores como Francesco Corbetta, Gaspar Sanz e Santiago de Murcia. Contém um total de 109 peças em tablatura italiana divididas em três seções: a primeira em estilo ponteadado e misto, a segunda em estilo *rasgueado* e a terceira em estilo ponteadado. O livro é uma espécie de recopilação das típicas formas musicais espanholas, e apesar de ter muitas incongruências na escrita do ritmo, contém informações importantes sobre a técnica de variações, chamada de arte da recomposição por Craig Russel (1982). O método de reconstrução se baseia na similaridade entre os gêneros musicais do livro com outros que fazem parte da literatura espanhola. Graças à standardização do repertório não é difícil corrigir os possíveis erros de notação, comparando e aplicando os padrões característicos em cada caso.

O manuscrito não contém explicações verbais de sua notação. As peças em *rasgueado* empregam apenas dois sinais de mensuração – C (*compasillo* ou compasso binário) e 3 (*proporción menor* ou compasso ternário). Mais uma vez os símbolos não são confiáveis, pois, uma análise mais atenta em comparação com o mesmo tipo de dança em outras fontes indica contradições mensurais. Contém um sinal adicional para a realização do *rasgueado*, porém, sem significado mensural, conforme mostra a figura 4.49. (Esses, 1992, p. 171)

Figura 4.49. Sinal para ornamentos na mão direita no *Libro de Diferentes Cifras*.

<u>Symbol</u>	<u>Name</u>	<u>Meaning</u>
 · [to the right of a down-strum	[not specified] [not specified]	[not specified] [not specified]

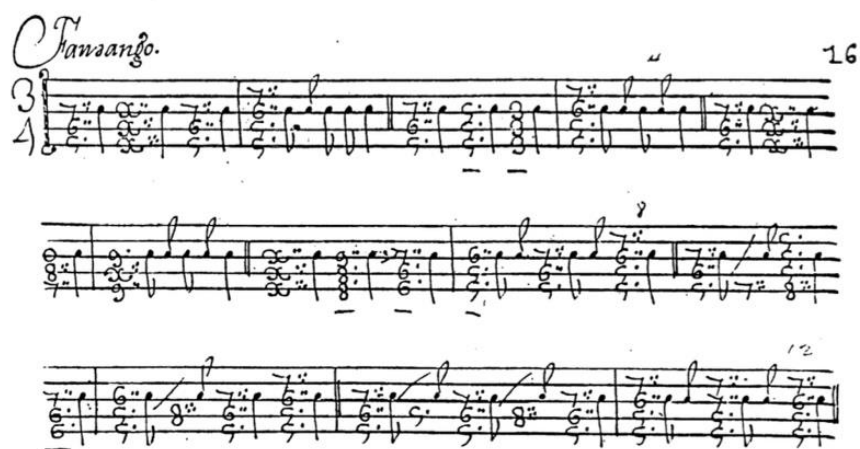
Fonte: Esses (1992, vol.1)

4.2.15 Santiago de Murcia

Na época de Murcia a técnica de execução preferida já era o estilo ponteadado, mas o guitarrista reconhece as raízes da guitarra adotando o estilo misto e explorando o *rasgueado* em todos os seus livros. *Resumen de acompañar la parte con la guitarra*. (1714), o tratado recém-descoberto *Cifras Selectas de guitarra* (1722), *Passacalles y obras de guitarra* e o *Códice Saldivar*, ambos de 1732. Seus livros apresentam um repertório de nível avançado, com certas inovações no estilo de composição para guitarra. A técnica de campanelas recebe um tratamento brilhante e variado e explora o *rasgueado* de uma maneira única.

Como principal representante da escola espanhola tardia, dedicou parte de sua obra para o estilo francês, mas não abandonou os gêneros espanhóis. Ao contrário, os expandiu tanto na variedade de gêneros como nas técnicas empregadas. O tratado que merece destaque e vamos nos concentrar é o *Códice Saldivar* pois ele contém um repertório significativo com raízes do toque flamenco, como veremos no próximo capítulo. Não explica a técnica do *rasgueado*, mas a explora com algumas inovações e inclui o *Fandango* e a *Jota*, gêneros musicais que figuram no repertório tradicional do toque flamenco.

O tratamento melódico de suas obras serve como um verdadeiro guia para o estudo e o desenvolvimento da técnica de variações. Os contornos melódicos formados pelas notas mais altas dão origem a acordes explorados em “*shapes*” deslocados, utilizando o alfabeto falso (dissonante). Incorpora seções de *rasgueado* na introdução das músicas, que além de oferecer variações rítmicas, produzem uma variedade de texturas junto com as variações em estilo ponteadado. Algumas seções de *rasgueado* incorporam uma melodia, como por exemplo na *Cumbées*, *Gaitas*, *Fandango* etc. A figura 4.50 mostra a introdução do Fandango. (Murcia, 1732, p. 16)

Figura 4.50. Seção de *rasgueado* melódico.

Fonte: Murcia (1732)

Em seu Fandango destacamos mais uma técnica de composição inovadora - a justaposição de texturas. Nos compassos ilustrados na figura 4.51 observamos a combinação de ligados, campanelas, e do estilo ponteadado com o *rasgueado*.

Figura 4.51. Justaposição de texturas.

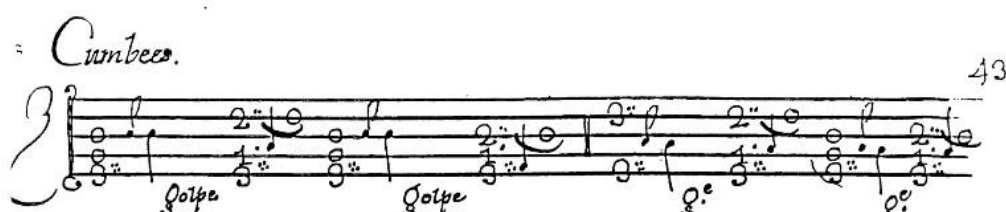


Fonte: Murcia (1732)

Nas figuras 4.50 e 4.51 também podemos observar que o autor usa símbolos um pouco diferentes para a execução do *rasgueado*. Posiciona os símbolos de duração diretamente na tablatura de 5 linhas, à direita das letras dos acordes. Em vez de adicionar traços verticais curtos, ele usa a direção das hastes para indicar a direção dos golpes.

O *Códice Saldivar* contém uma *seguidilla*. Curiosamente Murcia inclui uma *passacalles* de estilo antigo antes da *seguidilla*, fazendo menção à sua função original de *ritornello* ou introdução. O livro também contempla obras do novo mundo como *Cumbées* e *Zarambeque*. *Cumbées* representa a primeira menção de golpe percussivo no tampo da guitarra, conforme mostra a figura 4.52.

Figura 4.52. Primeira menção de golpe no repertório de guitarra.



Fonte: Murcia (1732)

4.2.16 Pablo Minguet y Yrol

Reglas y advertencias generales para tañer la guitarra, tiple y vandola (1774). O tratado tem clara intenção autoinstrucional, com expressões como “aprender sozinho”, “sem ajuda de professor”, e usa mais uma vez a *Passacalles* (fol. 8) para ensinar o *rasgueado* (figura 4.53), o ponteadado e as regras de acompanhamento, incorporando as informações dos livros de Amat, Sanz e Murcia que enfatizam a importância da guitarra como instrumento de acompanhamento.

Figura 4.53. *Passacalles* nas 12 tonalidades.

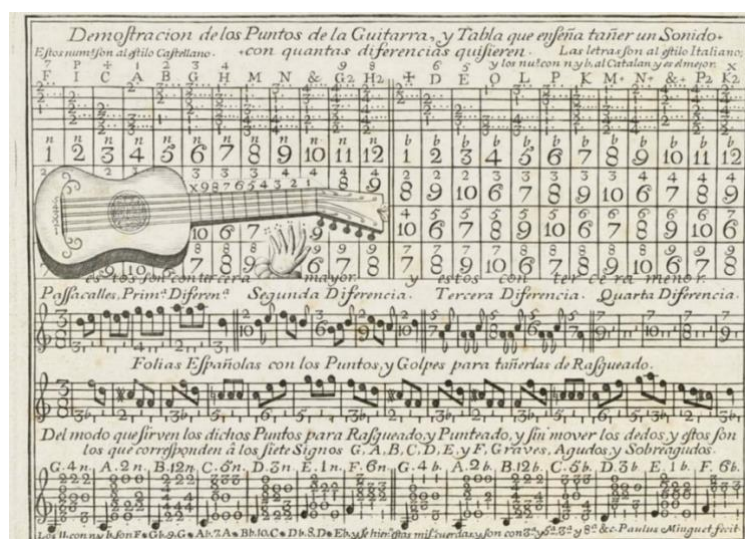
PASSACALLES.											
1	2	12	1	5	6	4	5	9	10	8	9
2	3	1	2	6	7	5	6	10	11	9	10
3	4	2	3	7	8	6	7	11	12	10	11
4	5	3	4	8	9	7	8	12	1	11	12

Fonte: Minguet y Irol (1774)

Instruções para tocar a *Passacalle*:

...para tocar, primeiro faz o acorde 3 natural com um golpe para baixo e outro para cima, então toca o acorde 2 natural com dois golpes para baixo e um para cima, e aí se faz outro acorde 3 natural e recomeça, continuando com ele, notando que os golpes têm que ser iguais, sem dar prioridade mais a um do que outro, e o amador entende a música... (Minguet Y Irol, 1774, fol. 7, tradução nossa).

As páginas 1-15 contém regras para *rasgueado*, a maioria para a mão esquerda, pois descreve a realização dos acordes (*los puntos*). Na página 18 o tratado explica os 3 tipos de sistemas de acordes: o catalão, o castelhano e o italiano, conforme mostra a figura 4.54. Na mesma página que contém essa tabela de acordes, encontramos uma *Passacalles* e uma *Folias* com linha melódica em notação convencional e símbolos para o *rasgueado*, porém sem dedilhado.

Figura 4.54. Tabela de acordes e *rasgueado* para Folías.

Fonte: Minguet y Irol (1774)

As peças em estilo *rasgueado* são *La Jota*, *Fandango* e *Folías*, conforme mostra a figura 3.55. Tais exemplos musicais mostram 3 tipos de *rasgueado* em ritmo pontuado, com uma notação mais clara do que a dos livros anteriores e indicação de dedilhado.

Figura 4.55. *La jota* e *Fandango*.

Fonte: Minguet y Irol (1774)

Uma edição revisada preservada na Universidade de Toronto que contém duas páginas extras com mais informações sobre o *rasgueado* define os símbolos propostos pelo tratado, comentada por Maurice Esses:

Esteja ciente que as notas ou símbolos cujas hastes apontam para baixo (i.e., semínima ou colcheia) significam que se deve realizar o golpe para baixo com o dedo indicador. Aquelas que tem um pequeno ponto acima das notas (i.e., semínima ou colcheia) devem ser tocadas com os quatro dedos. Aquelas cujas hastes apontam para cima (i.e., semínima ou colcheia) marcam os golpes que devem ser realizados para cima com o polegar. Aquelas que tem um gancho devem ser tocadas mais rápidas. Aquelas que tem alguns pontinhos que vão até a nota seguinte (i.e., colcheia) significam um *redoble*. Isso é feito com o polegar, levantando-o para cima, golpeando as cordas, e em seguida, tocando o dedilhado para baixo sem demora. Deve-se notar que, quando se toca as ditas dedilhadas, os dedos da mão se curvam um pouco, a fim de tocar as cordas com a superfície lisa das unhas. (Esses, 1992, p. 171, tradução nossa).

Podemos visualizar a explanação na figura 4.56.

Figura 4.56. Símbolos de *rasgueado*.

(b) Minguet y Yrol (ca. 1754) B

Symbol	Name	Meaning
↓ or ↘	[not specified]	down-strum with index finger
↓̣ or ↘̣	[not specified]	down-strum with four fingers
↑ or ↗	[not specified]	up-strum with thumb
↑̣ ↗̣	redoble	a double strum (up-down) with thumb

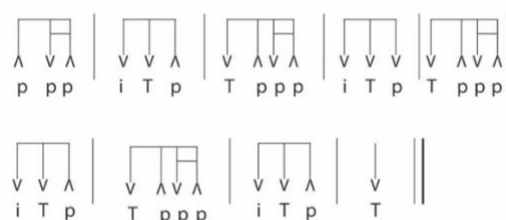
Fonte: Esses (1992, vol.1)

Na transcrição da *Jota* podemos ter uma ideia da notação usada para o *rasgueado* em Minguet y Irol. Maurice Esses escreve os acordes na clave de fá apenas com o baixo indicando o acorde com números romanos de acordo com a função harmônica. (Esses, 1992, vol. 2, p. 377) A direção do golpe é indicada pela direção da haste: se ela estiver para baixo, indica um golpe para baixo e vice-versa. O asterisco indica o uso dos 4 dedos para baixo e a letra R se refere ao *redoble* descrito na figura 4.57, realizado com polegar dividindo a figura com dois golpes, para baixo e para cima.

Figura 4.57. Transcrição da *Jota*.

Fonte: Esses (1992, vol. 2)

Definidos os significados dos símbolos para combinar os dedos com a direção dos golpes podemos escrever uma fórmula de *rasgueado* do *Fandango* com dedilhado, conforme mostra a figura 4.58: p (polegar), i (indicador), T (mindinho, anular, médio e indicador, todos realizando o mesmo golpe para baixo). Começo acéfalo com golpe para cima.

Figura 4.58. Fórmula de *rasgueado* do Fandango.

Elaboração da autora Fonte: Eid (2024)

Uma *folías* e uma *seguidillas* em estilo ponteadado, com notação clara do ritmo possibilita o uso da linha melódica para realizar o *rasgueado* usando o mesmo ritmo, conforme mostra a figura 4.59.

Figura 4.59. *Folías e Seguidillas* em estilo ponteadado.



Fonte: Minguet y Irol (1774)

Esse exemplo musical do tratado mostra como as variações rítmicas da melodia podem direcionar a realização do *rasgueado*. De acordo com Minguet y Irol, o motivo rítmico das *Seguidillas* em estilo ponteadado serve para executar os golpes do *rasgueado*, os quais coincidem com os golpes de *rasgueado* de Vargas y Guzmán e ajudam a desvendar como se executa o ritmo. A figura 4.60 mostra uma transcrição em notação convencional sugerindo a união das duas técnicas de execução, o ponteadado e o *rasgueado*. (Zerecero, 2015, p. 103)

Figura 4.60. Transcrição da *Seguidillas*.



Fonte: Zerecero (2015)

4.2.17 Vargas y Guzmán

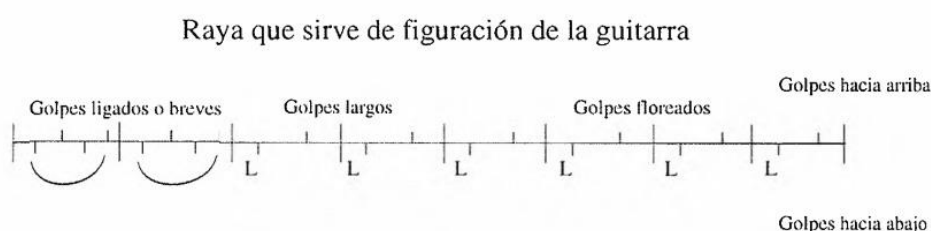
O *Explicación de la guitarra* de 1773 foi publicado na fase de transição que discutimos no capítulo anterior, e o *rasgueado* já não era uma técnica de execução tão praticada. O tratado expõe a falta de metodologia no ensino-aprendizagem da guitarra, consequência, em parte da prática mais espontânea e intuitiva, sem submeter-se a cânones. Quanto ao repertório, detalha como acompanhar *passacalles* e *folias italianas*, que servem de modelo para os demais, pois se pode incluir *villanos*, *canários*, *guitas*, *fandangos*, *seguidillas*, *marchas* etc. O músico deve ser capaz de adaptar à “voz, se ele quiser subir ou descer”, e orienta a aprendizagem de mais de uma *diferencia* (variação) ou sequência de acordes. (Medina, 1994, p. 27, 28)

Não tivemos acesso ao tratado original, mas nos baseamos na edição revisada de 1994. O autor usa os três tipos de alfabeto musical: catalão, castelhano e italiano, mas também propõe um sistema de notação próprio para a posição dos acordes, distinguindo os acordes *naturales*, *sostenidos* e *bemolados*. Para exemplificar com a nota Sol: G (sol natural), Gs (Sol sustenido) e Gb (sol bemol). O acorde menor é representado com um número 3. Seguindo o mesmo exemplo: G3 e Gb3 (sol menor e sol bemol menor).

Como se observa nos métodos de guitarra do período, o tratado segue a tradição pedagógica e apresenta poucas indicações sobre a técnica de mão direita. O tratado sobre *rasgueado* segue o modelo do livro de Sanz. Faz uma descrição do instrumento, número de cordas, afinação, número de trastes (que nesse momento já havia aumentado de 10 para 12) e sua numeração e relação com a tablatura. O capítulo XIV menciona basicamente três tipos de golpes: golpes largos executados com os dedos indicador, médio, anular e mindinho (i, m, a, e), golpes ligados ou breves executados com o dedo indicador fazendo um golpe para baixo e o polegar para cima, e os golpes floreados executados com os quatro dedos. Esse tipo de *rasgueado* já era indicado nos tratados de guitarra do período anterior, como vimos nos livros de Pico e Millionini. O tratado faz menção do uso de unhas para a execução da técnica: “mantendo a duração indicada, e quando os golpes são feitos, os dedos devem encolher, para atingir as cordas com as unhas.” (Medina, 1994, p. 29)

Para indicar os golpes nas sequências de *rasgueado*, Vargas y Guzmán retoma a maneira de Montesardo ao representar a técnica. Escreve sobre uma linha horizontal a sucessão de acordes que se tocam de maneira progressiva e com pequenas linhas verticais indica os acordes que devem ser executados com golpes para cima ou para baixo, conforme mostra a figura 4.61. A duração dos golpes era indicada com um meio círculo para os golpes ligados ou breves, uma letra L para os golpes largos (significando o dobro do tempo).

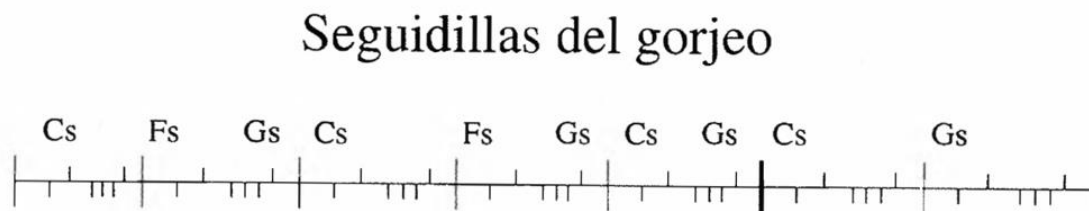
Figura 4.61. Indicação dos golpes breves e largos.



Fonte: Medina (1994)

A descrição do *rasgueado* com 4 dedos para realizar os *golpes largos* sugere uma execução de natureza mais forte do que os *golpes breves*. Uma *folias italianas* no capítulo XV utiliza uma expressão “*rematándose las folias con tres golpes largos hacia abajo*”, ou seja, uma sequência de acordes que devem ser golpeados de maneira mais forte. As indicações sobre o golpe floreado são ilegíveis e, portanto, não podemos determinar com precisão como deveria ser executado. No capítulo XVI há uma descrição deste tipo de golpe que deveria provocar que “*el ruido sobresalga y, siendo los golpes y las posturas de acordes de mayor volumen al encoger los dedos, ya que desplegar la mano como um abanico, se obtendría más fuerza en cada dedo que golpe las cuerdas.*” (Medina, 1994, p. 31).

Podemos observar essa imprecisão rítmica no exemplo da figura 4.62 com a dança que encerra o tratado de *rasgueado*. Essa *seguidilla* mostra seis golpes por compasso, em que não é possível determinar com exatidão o valor de cada golpe, assim como as mudanças dos acordes, devido a maneira em que são colocados sobre a linha do *rasgueado*.

Figura 4.62. *Rasgueado das Seguidillas del Gorjeo.*

Fonte: Medina (1994)

A explicação do *rasgueado* para o acompanhamento das *folias italianas* e das *passacalles* enfatiza a importância de aprender mais de uma variação, para que o tocador seja capaz de se adaptar de forma improvisada ao tom da melodia vocal. No estudo sobre o conteúdo deste tratado encontramos observações de guitarristas atuais quanto à sua importância para a construção do toque flamenco.

Segundo o relato de Calahorro, a combinação de dedos proposta no tratado de 1773 (i,m,a,e) foi a primeira a ser usada em sua prática musical como guitarrista. No entanto, essa maneira de *rasguear* mais tarde se torna obsoleta entre as técnicas do toque flamenco. Anos depois a técnica seria aplicada na ordem inversa: mindinho, anular, médio, indicador. Embora não seja a combinação mais usada, serve para realizar o *abanico* em regiões mais tradicionais. (Calahorro, 2018, p. 158)

O tratado de Vargas y Guzmán reconhecia a obsolescência do *rasgueado*, embora achou necessário fazer uma teorização lógica e útil para determinadas práticas musicais. O flamencólogo Norberto Torres Cortés considera esse tratado importante para o estudo do flamenco, por sua localização (Cádiz) e o uso do esquema rítmico-harmônico em torno do qual se construirá grande parte da estética flamenca. (Torres-Cortés, 2016, p. 11).

4.3 Estandarização do repertório

A maioria da música instrumental do século XVII na Espanha está relacionada com as danças e os bailes¹⁰⁷. Sua classificação depende dos temas coreográficos, usos e locais de interpretação, o que causa diversos problemas de nomenclatura. As danças comentadas aqui são as que foram encontradas nas fontes de guitarra. A origem exata das danças perde relevância, tendo em vista os processos de improvisação musical que servem para diminuir a distância entre a música e o registro escrito, que adaptam a música ao texto, dependendo de suas características métricas.

As muitas concordâncias de melodias ou textos nas diferentes antologias mostram que o repertório era muito conhecido, assumindo uma prática de transmissão oral de textos e melodias vestidas com diferentes harmonizações. Numa época sem recursos para a gravação de áudio, essas melodias precisavam ser fáceis de memorizar, reforçando a tradição de práticas não escritas. Desde a primeira fonte impressa na Itália, percebemos o papel que exercia esse acervo musical no início do século XVII no entusiasmo em torno da guitarra *rasgueada* e na popularidade das danças espanholas. O mercado editorial da época confirma essa demanda de aficionados que desejavam se acompanhar com acordes de uma maneira fácil, a mesma demanda que observamos hoje entre o público mais jovem.

As novas melodias tinham se ser agradáveis, claramente estruturadas e logicamente construídas para que fossem fáceis de lembrar. A popularidade dessas canções sugere que se poderia ouvir repetidamente (em uma época sem gravações de áudio ou distribuição eletrônica), de modo que pelo menos as palavras e a melodia pudessem se tornar familiares. (Eisenhardt, 2015, p. 21)

Maurice Esses destaca o impacto das danças populares em toda a Espanha do século XVII nas festas religiosas e seculares, nos palácios, entre membros da aristocracia, e nas classes mais baixas. Nesse contexto, as variações instrumentais eram parte do cotidiano dos músicos e o fato de não existirem documentos musicais detalhados não

¹⁰⁷ A diferença entre dança e baile tem relação com critérios sociais e morais. A dança era estilizada de acordo com o decoro da aristocracia e o baile era de estilo de interpretação mais livre, de caráter mais popular, selvagem e lascivo. Exemplos de bailes: *canario*, *folias*, *jácara*, *chacón*, *lanturulú*, *mariona*, *marizápalos*, *matachines*, *saltarén*, *vacas*, *sarabanda*, *zarambeque*, *seguidilla*, *paracumbé*, *passacalle*, *villano*, *tarantela*, *matachines* etc. Exemplos de danças: *canario*, *folias*, *españolito*, *gallarda*, *gran duque*, *hacha*, *paradetas*, *pavana*, *rugero*, *saltarello* etc. (Rodrigues, 2020, p. 69)

reflete adequadamente a importância da prática de variações. Devido à natureza popular do repertório e da natureza improvisatória da técnica de variações, a maioria da música não era escrita¹⁰⁸. (Esses, 1992, p. 3)

As conexões da Itália e Espanha originam uma coleção de canções em torno da monodia florentina, que começou com a performance da *villanella* e da *canzonetta*. Suas variantes se dão graças aos intercâmbios culturais entre a tradição oral e escrita e à variedade de tipos de guitarristas. A popularidade desse repertório resultou no interesse dos guitarristas profissionais, e logo o repertório se tornaria mais diversificado, com canções e danças recorrentes nas publicações escritas em tablatura mista.

Podemos então afirmar que o repertório impresso para guitarra barroca se enquadra em duas categorias: *songbooks* em alfabeto musical e livros com repertório de música solo. O mercado de livros para amadores era mais atraente e, portanto, o número de *songbooks* foi impresso em quantidade bem maior. Nas mãos de um guitarrista amador esse tipo de repertório podia parecer pouco sofisticado, mas felizmente temos acesso a exemplos musicais que revelam as habilidades dos guitarristas profissionais e são representativos para a arte da improvisação.

No livro de Gaspar Sanz encontramos páginas inteiras dedicadas às danças mais famosas de sua época com seu esquema harmônico para ser tocado com *rasgueado*. Essa coleção de música nos ajuda a entender como os compositores usavam os mesmos temas para escrever suas próprias variações. Antonio de Santa Cruz usa o sistema alfabeto para descrever o padrão dos gêneros musicais mais populares da época. Embora o tratado não explore o alfabeto musical, as indicações de *rasgueado* estão presentes em algumas obras, representado por acordes completos dentro da tablatura. Além disso, vale citar e ressaltar esta coleção de músicas do século XVII, pois percebemos em algumas obras contidas nela as conexões com o repertório de música flamenca. Na *jácaras*, por exemplo, encontramos padrões rítmicos e harmônicos em forma de variações conectados com o toque flamenco, como veremos adiante.

¹⁰⁸ O pesquisador reuniu cerca de 495 danças populares na Espanha do século XVII encontradas no acervo de guitarra, vihuela, harpa, cravo e outros instrumentos não especificados. As *passacalles* tem uma seção especial, somando 228 transcrições. Citaremos os principais *standards* encontradas em maior número nos livros de guitarra: 11 *canarios*, 6 *chaconas*, 10 *españoletas*, 4 *fandangos*, 21 *folías*, 18 *jácaras*, 4 *seguidillas*, 32 *zarabandas* e 145 *passacalles*.

A técnica do *rasgueado* tinha um repertório básico para o seu aprendizado. O levantamento de Juan Navarro Gonzáles (2007, p. 306) somou cerca de 2.933 peças das quais 415 são *passacalles*. Esse dado corrobora a importância da dança para o repertório e para os desenvolvimentos das técnicas de execução instrumentais, e, por esse motivo, adquiriu independência nos livros de guitarra barroca como forma instrumental. Os demais gêneros mantêm o padrão harmônico e rítmico para facilitar o aprendizado do instrumento. Esquemas ou arquétipos que eram publicados de maneira replicada, uma espécie de standardização do repertório que possibilita sua organização para um exame de suas características e semelhanças com outros gêneros e práticas musicais¹⁰⁹.

Além da *passacalles*, a *folías* e a *sarabanda-chacona* servem como matrizes musicais para outras danças recorrentes no acervo, como a *jácaras* e o *canario*. Os padrões harmônicos se originaram a partir da música para guitarra *rasgueada*. Comentaremos somente as danças frequentes no acervo em estilo misto e que tiveram alguma influência na música popular espanhola mais recente¹¹⁰. A *jota*, o fandango e a *seguidilla* são gêneros que surgem mais tarde no acervo (início do século XVIII) e foram perpetuados pelo toque flamenco, como veremos no próximo capítulo.

4.3.1 Passacalle

A passacalle é um gênero musical com ampla difusão na Espanha e Hispano América, associada frequentemente a bailes e outras manifestações festivas. Surge no início do século XVII como uma fórmula em compasso binário ou ternário usada para cantos diversos e posteriormente como peça instrumental. Segundo seu nome sugere, costumava ser interpretada músicos itinerantes enquanto caminhavam pela rua (*passe a calle*)¹¹¹. Na música do século XIX e XX possui um significado de variações sobre um

¹⁰⁹ Cf. os anexos I e J para ver como certas matrizes musicais dão origem a várias formas. (Sevilla, 2015, p. 114, 116)

¹¹⁰ Outras danças espanholas que fazem parte do acervo em estilo misto: *Españoletas*, *Villano*, *Marizápalos*, *Marionas*,

¹¹¹ A expressão “música ruidosa” encontrada no livro de Sanz parece informar não apenas um tipo de técnica de execução, mas também que na Espanha os instrumentos eram mais sonoros devido ao uso de cordas de material mais pesado (cordas de seda) junto com o uso das cordas de tripa. Esse caráter “mais sonoro” era transmitido por essa expressão ruidosa para se referir ao *rasgueado* e a função de acompanhar danças e bailes ruidosos, junto com instrumentos de percussão. (Torres-Cortés, 2016, p. 27)

baixo ostinato¹¹² e nas fontes mais antigas era um breve *ritornello* improvisado entre as estrofes de uma canção.

O gênero foi usado amplamente nos livros de guitarra para o ensino do *rasgueado* e da técnica de variações¹¹³. Os primeiros exemplos de acordes para acompanhar a *passacalles* estão no tratado de Amat, que inclui 12 *paseos* e uma série de *rasgueados* com 3 acordes (I-IV-V). Originalmente a *passacalle* se baseava nessa progressão harmônica simples, mas guitarristas virtuosos variavam essa fórmula recorrendo à dominantes secundárias.

Tal gesto rítmico e harmônico baseado nas funções de tônica, subdominante e dominante que utilizamos até hoje é um recurso fundamental para determinar a tonalidade de uma melodia. Essa grande invenção, provavelmente proveniente dos guitarristas barrocos, foi utilizada para dar a entrada a canções e danças e para unir seções musicais, uma prática que se converteria numa matriz para a improvisação musical e demonstração dos recursos técnicos de um compositor ou intérprete. (González, 2015, p. 9, tradução nossa)

O padrão rítmico e o sentido de golpes do *rasgueado* da *passacalle* podem ser observados nas peças de Colonna, Millioni, Pico, Sanz e Foscarini. A figura 4.63 mostra a transcrição do padrão rítmico de uma Passacallo sopra l'A de Foscarini. (Hudson, 1967, p. 88 *apud* Serrano, 2013, p. 113)

Figura 4.63. *Passacallo sopra l'A*.



Fonte: Serrano (2013)

¹¹² Uma melodia, geralmente no baixo, que se repete muitas vezes, acompanhada de variações contínuas nas vozes mais altas, que impulsionou o uso de padrões no século XVII.

¹¹³ No levantamento do repertório de guitarra barroca de Esses, ele constatou que 145 são *passacalles* para guitarra barroca (108 em estilo ponteadado, 37 em estilo *rasgueado*, apenas na Espanha).

Nos livros italianos aparecem como *passacalle passeggiati*, *passacagli diversi*, *aria de passacagli*, *mutanza de passacagli*, *aria nova con mutanza*. Em Montesardo, encontramos inúmeros exemplos de *ritornelli-passacagli*, sobre todas as letras do alfabeto musical que Gaspar Sanz iria ampliar mais tarde. Os guitarristas italianos tinham como hábito finalizar uma série de variações com uma modulação em outra tonalidade para começar outra série de variações. Os guitarristas espanhóis geralmente começavam e terminavam na mesma tonalidade. Gaspar Sanz se distinguiu de seus contemporâneos por fazer uso de “pasos” ou “paseos”, de textura e ritmo contrastantes em seções modulantes no meio da peça, para terminar novamente na tonalidade inicial.

A preocupação dos guitarristas em ensinar a fazer variações usando a *passacalles* mostra a importância que essa dança tinha. Tal *standard* gradualmente se desenvolve de maneira a se distanciar de suas funções primitivas e passa a ser uma composição emblemática para mostrar os recursos da guitarra barroca. O estilo ponteadado imprime uma maior variedade e elaboração, em compassos tanto ternários como binários, como podemos observar nos livros de Sanz e Foscari. As *passacalles* em estilo *rasgueado* (tradição de acompanhamento) e ponteadado (obra musical independente) formam um conjunto de práticas que nos interessam, por possuir elementos de conexão com o toque flamenco, como veremos no próximo capítulo.

4.3.2 Sarabanda espanhola

A primeira aparição da *sarabanda* como baile é no texto dramático *Entremés de los negros* de Simón Aguado (1602), e a primeira versão instrumental em *rasgueado* se encontra no livro de guitarra de Mateo Bezón. O livro de Montesardo contém uma versão similar, com esquema harmônico em quatro tonalidades. No livro de Bricenõ encontramos exemplos de *sarabandas* instrumentais e com letras de canção acompanhada. As fontes melódicas não são muito numerosas e a versão para guitarra de Gaspar Sanz surge apenas em 1674 (tomo 2, fol. 4). Uma versão em estilo *rasgueado* se encontra no livro de Ribayas.

O ritmo da zarabanda espanhola é caracterizado pela alternância dos compassos 3/4 e 6/8, em tempo vivo e alegre (figura 4.64). Devido ao seu caráter enérgico chegou a ser proibida na Espanha em 1583 sob pena de chibatadas e exílio.

Figura 4.64. Esquema rítmico, melódico e harmônico da *zarabanda* espanhola.



Fonte: Rodrigues (2000)

O padrão melódico-harmônico é observado nas poucas versões instrumentais para guitarra. Uma delas está no livro de Sanz, conforme mostra a transcrição da figura 4.65.

Figura 4.65. *Zarabanda* de Sanz.



Fonte: Koonce (2006)

4.3.3 Chacona

A chacona é parte integrante das festas junto com a sarabanda. Apesar de ser um baile, foi ensinada na corte devido a sua popularidade. Aparece no entremês do *Platillo*, de Simón Aguado (1599) e no *Amante Agradecido*, de Lope de Vega (1618). Possui o famoso refrão “el baile de la chacona/encierra la vida bona”, e podemos ver um exemplo desse refrão na chacona do livro de Briçenho.

Na Espanha, a dança era relacionada com uma vida boa, um lugar agradável. Os textos literários informam a característica humorística e obscena da chacona. Acompanhada por guitarras e percussão, a dança cantada se transforma em peça instrumental relacionada à *passacalles*, usada como forma de variações. A forma que nos interessa é anterior à sua estilização estrangeira, o modelo relacionado com a *zarabanda*, cultivada como baile em ambientes populares, de compasso ternário com uso de hemíola, e padrão harmônico I -V- VI -V.

4.3.4 Jácaras

Como vimos no capítulo anterior, a *jácaras* esteve associada aos gêneros satíricos das comédias do século de ouro espanhol. Antes de ser representada no teatro, já existia como composição poética no romance espanhol em meados do século XVI¹¹⁴. Era uma dança de alto astral, modo menor e constantes mudanças métricas.

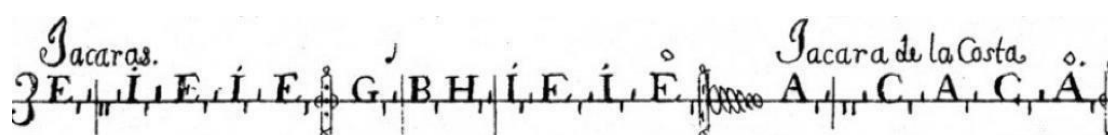
As características musicais da *jácaras* “standard” são: início em anacruse, tonalidade menor (maioritariamente em Ré menor), frases musicais de 4 compassos, compasso ternário com uso frequente da hemíola¹¹⁵, ausência de uma melodia característica (embora encontremos certa repetição melódica) e a utilização dos acordes de tônica e dominante como base harmônica. Variações harmônicas entre os acordes

¹¹⁴ Francisco Valdívila Seviilla, em seu artigo sobre o baile *Escarramán* faz uma possível reconstrução de um romance cantado pelo personagem no entremês *El rufián viudo llamado Trampagos* de Miguel de Cervantes, a partir de uma dança chamada “Escarramán” encontrada no livro de guitarra de Carbonchi, em estilo *rasgueado*. Para reconstruir a melodia, utiliza uma jácaras de Antonio de Santa Cruz. Ambas começam com um acorde de dominante. (Sevilla, 2015, p. 196)

¹¹⁵ Recurso rítmico muito usado na música barroca hispânica. Em caso de música de dança, serve para acelerar músicas lentas em compasso ternário e criar uma sensação de fluidez com passos mais curtos nos finais de frase.

principais são muito comuns, como podemos notar em Gaspar Sanz. Seu livro apresenta 4 jácaras. Na figura 4.66 podemos observar duas versões em estilo *rasgueado* (1697, p. 3). A primeira usa variações harmônicas e a segunda se desenvolve apenas com os acordes principais.

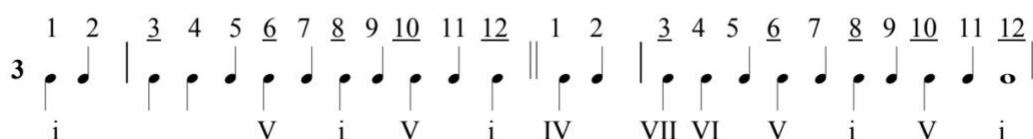
Figura 4.66. Esquema harmônico de duas *jácaras*.



Fonte: Sanz (1697)

O sentido dos golpes indica a acentuação rítmica reforçada pelo movimento harmônico entre a dominante e a tônica. Esse ritmo se apresenta em outras *jácaras* encontradas no acervo de guitarra barroca. Seu caráter métrico tem conexão com o toque flamenco, como veremos no próximo capítulo. A figura 4.67 mostra uma transcrição destacando a acentuação rítmica relacionada com a sequência harmônica e a divisão do compasso de 12 tempos (Rodrigues, 2020, p. 122)

Figura 4.67. Acentuação rítmica da *jácaras*.



Fonte: Rodrigues (2000)

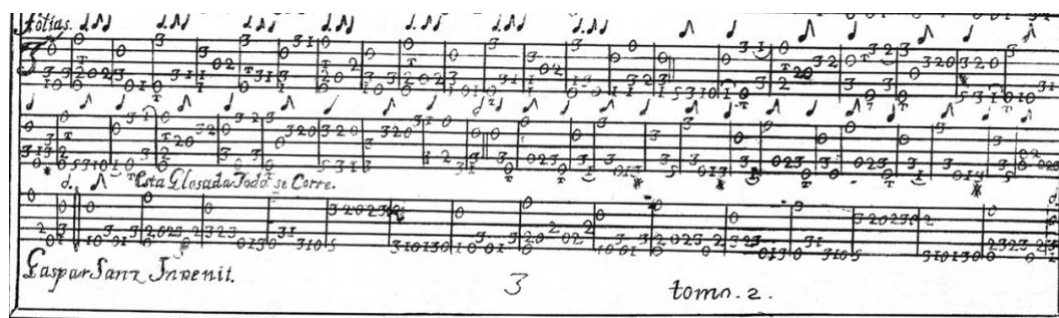
Quase todas as *jácaras* publicadas no acervo de guitarra fazem uso do tetracorde descendente Ré -Do – Sib – Lá. Vale citar outra *jácaras* do livro de Antonio de Santa Cruz. Trata-se de outra versão em ré menor, que começa e termina com o acorde de

dominante. Do ponto de vista tonal parece estranho, mas é um caso que se relaciona com o sistema harmônico do toque flamenco, como veremos.

4.3.5 Folías

Mais uma dança bem conhecida e praticada no século XVII que se torna uma estrutura ou técnica compositiva a partir de um processo de improvisação. Foi um gênero muito amplo, presente no ambiente popular e aristocrático, na dança, na poesia e no teatro. Inicialmente era praticada em andamento rápido e compasso ternário, de possível origem portuguesa ou espanhola. A primeira menção da *folías* surge na obra teatral *Auto de Sibila* Cassandra de Gil Vicente (1465-1536), e Sebastian Covarrubias (1616) se refere a ela como uma dança rápida, barulhenta e confusa, com bailarinos levando homens vestidos de mulher sobre seus ombros. Maurice Esses relaciona a *folías* com a *chacona* e a *sarabanda*, com base na descrição de Cervantes – uma dança de movimentos ridículos associada ao popular e ao tipo humorístico. Talvez o ruído e o ritmo rápido sejam os elementos que caracterizam a *folías* como uma dança “tocada loucamente”. A dança adquire um caráter mais lento e imponente e com uma melodia mais definida usada como base harmônica e tema com variações quando adotada pela nobreza (ESSES, 1992, p. 645).

As *folías* são frequentemente encontradas no acervo de guitarra barroca para ensinar a técnica do *rasgueado*. Possui ritmo ternário e esquema harmônico em modo menor: I – V – I – VII – III – VII – I – V – I. No livro de Sanz, embora esteja escrita para o estilo ponteadado (figura 4.68), a descrição de como interpretar as danças espanholas revela que a expectativa era que o guitarrista usasse suas habilidades no *rasgueado*. Depois de apresentar algumas regras sobre a mão esquerda e o Labirinto, as duas páginas seguintes contêm *los sonos ordinarios españoles de rasgueado*, para facilitar a prática da improvisação, e compor mais variações além das propostas no tratado. Entre eles estão a *jacaras*, *villano*, *españolito*, *rujero*, *pavana* e a *folías*.

Figura 4.68. *Folías* de Gaspar Sanz.

Fonte: Sanz (1697)

González (2015, p. 20) reuniu algumas fórmulas de *rasgueado* da *Folías*, encontradas nos livros de Colonna, Foscari, Carbonchi e Briceno, conforme mostra a figura 4.69. O uso dessa dança para o ensino do *rasgueado* era tão frequente que não podemos desassociar essa técnica das versões em estilo ponteado e suas ricas variações melódicas.

Figura 4.69. Fórmulas de *rasgueado* da *Folia*.

Modelo de rasgado	Notación mensural
Colonna	
Foscari	
Carbonchi	
Briceno	

Fonte: González (2015)

4.3.6 Canarios

O *canario* é um baile que aparece com frequência nas peças teatrais, das quais temos várias versões para guitarra. Esteve em voga nas cortes europeias no século XVI e XVII e é frequentemente associado ao virtuosismo físico. Em *El rufián viudo* de Crevantes, Escarramán mostra sua habilidade como dançarino usando um *canario*. Na Espanha a dança é marcada em compasso ternário alternado com compasso 6/8, o que resulta numa hemíola frequente na estrutura de 4 compassos em frases que começam em anacruse. Sua melodia bem característica está associada ao esquema harmônico I-IV-I-I/V-I com algumas variações. Os exemplos de *canarios* mais antigos estão no livro de Gaspar Sanz, Antonio Santa Cruz, em Sol Maior e Ré Maior. No *Libro de diferentes cifras* temos alguns escritos em Sol Maior que usam um fá natural, o que supõe o modo mixolidio de Sol.

Todas essas danças ou gêneros de procedência espanholas, em sua maioria, estão concebidas como *diferencias*, ou seja, variações sobre esquemas harmônicos de relativa simplicidade que ofereciam aos músicos a oportunidade de mostrar tanto as suas habilidades compositivas como sua destreza instrumental.

A execução das danças espanholas representa o epitômo do jazz barroco. O guitarrista apresenta a progressão dos acordes da obra, dedilhando algumas vezes, da mesma forma que Bird Parker ou Dizzy Gillespie tocariam o esqueleto de uma composição, para depois alçar voos de fantasia improvisadora e uma série de *diferencias* (que correspondem ao *chorus* das gravações de jazz de Parker ou Gillespie). Grande parte do repertório de guitarra barroca consiste em exemplos de variações, em vez de composições acabadas ou completas. (Russel, 2003, p. 168, tradução nossa)

O livro *50 Renaissance & Baroque Standards* fornece uma visão geral das canções e danças do século XVII que os compositores exploravam repetidamente. Circulavam nos países europeus e serviam de base para improvisos. No vocabulário do jazz, *standard* se refere a um tema musical famoso, parte permanente de um repertório. Tem uma tradição antiga, desde Greensleeves, Passamezzo, *Folia* etc. e pode-se dizer que são ancestrais diretos do *summertime*, *blues* ou *rhythm changes*. (Bouquet; Rebourts, 2007, p. 5)

Esse material contém as danças famosas da época e pode ser uma boa ferramenta para a prática da improvisação. Na introdução os autores fazem importantes considerações sobre a capacidade que o músico erudito tem, se considerarmos que ele tem um repertório imenso de frases e motivos musicais registrados na memória, graças ao conjunto de obras musicais que estudou incansavelmente durante sua formação musical. Equipado com um bom conhecimento teórico e uma visão clara do processo de improvisação, qualquer músico deve ser capaz de começar a produzir música espontânea com base num texto melódico ou harmônico. Confiança, inspiração, instinto e ousadia se desenvolverão com a prática regular. (*Ibidem*, p. 12)

Assim como um *jazzman* se alimenta dos solos registrados de seus antecessores no período de aprendizado da improvisação, guitarristas barrocos se alimentavam primeiro de variações escritas pelos mais velhos e treinavam as *diferencias* e cadências encontradas nos tratados contemporâneos. Entretanto, para improvisar é necessário fazer escolhas, modificações ou acréscimos. Vamos ver como os procedimentos composicionais dos guitarristas barrocos podem servir como um guia de improvisação na forma de usar melodias de seus contemporâneos para criar músicas. Antes de discutir apropriações do toque flamenco para desenvolver a técnica do *rasgueado*, falaremos da técnica de variações melódicas que podem ajudar a solucionar as variações rítmicas.

4. 4 Técnica de variações

Para comentar o estilo de composição do acervo musical de guitarra barroca, precisamos lembrar que os livros para iniciantes serviam apenas como um guia para a imaginação de como esse repertório poderia ser realizado após a introdução das práticas expandidas décadas mais tarde pelos guitarristas virtuosos, nos livros em estilo misto. As estruturas de acordes curtas serviam de base para variações rítmicas e harmônicas, e anotações aparentemente rudimentares ocultavam as práticas inerentes ao repertório. As danças, como descritas nos livros, não transmitem como um guitarrista habilidoso as teria executado. Por exemplo, a sequência harmônica da *passacalles* I - IV - V - I se tornaria cansativa sem o guitarrista incrementar com suas próprias ideias, e como vimos no

capítulo anterior, os bailes não eram conhecidos por serem monótonos. Muito pelo contrário, causavam forte impressão nos moralistas por suas características efusivas¹¹⁶.

A história da variação remonta ao século XVI como forma instrumental, uma das primeiras manifestações da tradição improvisadora. A associação de uma linha de baixo com um padrão rítmico e harmônico específico era uma das características mais marcantes de cada dança, e as tornavam facilmente reconhecíveis pelos dançarinos. Geralmente, a repetição do esquema de acordes era precedida pelos *ritornelli*, que poderiam aparecer no meio e no final de uma dança ou canção.

A pesquisa do repertório instrumental do século XVII revela a estreita relação entre as variações instrumentais e a dança. O acompanhamento das danças e do canto estimulou a técnica de variações. Os compositores se baseavam nos esqueletos e fórmulas harmônicas das danças mais conhecidas do Renascimento para escrever variações em série, uma prática que se tornou comum no período barroco¹¹⁷. No caso do acervo de guitarra barroca, como vimos no capítulo anterior, a notação em alfabeto usava linhas para indicar o sentido dos golpes, a métrica e o ritmo. Os padrões para o *rasgueado* são constantes ao longo da peça, pois se as marcações mudassem durante a peça para indicar variações o esquema métrico poderia ser obscurecido. Isso não significa que são para ser tocadas exatamente como estão escritas, pois sabemos que a notação musical não tinha uma função prescritiva no barroco. Variações rítmicas e melódicas (ornamentos) são muito bem-vindas na performance desse repertório.

Instrumentistas se deparavam com o desafio de produzir música longa o suficiente, mas variável, para acomodar as necessidades e desejos dos dançarinos. Repetições literais seriam muito monótonas e prosaicas. A variação era a solução para uma música de acompanhamento mais interessante e imaginativa. (Esses, 1992, p. 4, tradução nossa)

¹¹⁶ Encontramos evidências da difusão e popularidade dos bailes nas fontes literárias. No trabalho de Francisco Valdía encontramos várias citações que revelam as reações tanto inquisidoras quanto fascinantes da sociedade da época. (Sevilla, 2015, p. 191)

¹¹⁷ Assim como no jazz, no blues, no samba, na bossa nova, no flamenco etc. existem matrizes melódicas, rítmicas e harmônicas sobre as quais se constroem novas formas de tocar.

A maioria do repertório espanhol de guitarra consiste em exemplos de tablatura incompletos ou composições não finalizadas¹¹⁸. Alguns guitarristas sentiam a necessidade de justificar a aparente simplicidade do conteúdo de seu livro devido à natureza improvisatória do repertório. O livro de Sanz traz peças de uma ou duas frases apenas e seu interesse pelas tabelas de posições corrobora a íntima relação da música de dança e música instrumental de variações. O guitarrista deixa clara a sua intenção de ensinar a inventar *diferencias*, e estimulava o desenvolvimento da habilidade para improvisar. Como vimos na descrição de seu livro acima, ele explica bem as variações harmônicas, mas não as rítmicas. No entanto, podemos observar nos procedimentos usados nas composições ou improvisações que o tratamento da melodia ajuda a entender as habilidades esperadas na criação das variações rítmicas, ou tornar uma seção no estilo ponteadado em *rasgueado*.

Os músicos aplicavam muitas técnicas de variações aos esquemas harmônico-métricos para gerar novas ideias musicais. A publicação de Maurice Esses contém centenas de transcrições de danças de guitarristas diferentes. A compilação permite uma análise comparativa do tratamento dos padrões musicais. Tais técnicas podem ser classificadas em cinco categorias: adição de ornamentos melódicos ou rítmicos, fragmentação ou diminuição de uma parte vocal, criação de uma nova melodia pela sobreposição de motivos melódicos ou rítmicos, síncope do ritmo harmônico e inserção de novos acordes. (Esses, 1992, p. 586).

Os exemplos musicais no acervo de guitarra dão uma amostra de como usar as variações para o desenvolvimento da criatividade. Reunimos aqui alguns procedimentos usados pelos guitarristas barrocos da época no repertório estandardizado. Pesquisadores como Weidlich (1978), Russell (1982 e 2003), Dean (2009), González (2015) e Yakeley & Hall (2020) publicaram artigos e dissertações sobre a técnica de variações nos livros de guitarra. Guitarristas atuantes dão dicas de como usar as informações históricas na reconstrução dos *standards*. O guitarrista Xavier Díaz-Latorre explica, em entrevista,

¹¹⁸ A coleção de Antonio de Santa Cruz está escrita apenas na notação ponteadada (tablatura) e seu ritmo não está claro, pois não emprega nenhuma escrita de mensuração em suas peças. Ao fornecer os compassos, muitos parecem estar mal colocados. Os símbolos são dados acima da tablatura, mas seu alinhamento é ambíguo e de significado intrigante. Se levarmos em conta seus valores duracionais o manuscrito está cheio de erros e omissões, o que nos leva a conclusão mais uma vez que os símbolos sejam apenas mnemônicos. Maurice Esses (1992) realizou a reconstrução de 12 *passacalles* recorrendo a outras fontes que contém a mesma obra e observa os padrões contidos em cada tratado para adotar seus critérios de transcrição do repertório que não contempla o estilo *rasgueado*.

como funciona a interpretação das danças contidas no acervo de guitarra barroca. Comentando o caso do livro de Sanz, mas que se estende para a prática de maneira geral:

Sanz desenvolve três tipos de composição: a composição íntegra, como por exemplo, as peças *por la O*, ou *por la cruz*, em que encontramos suítes cortesãs com seus habituais movimentos e que temos de tocar tudo como está escrito. Depois estão as variações sobre temas famosos da época, entre elas o *Canarios*, a *Mariona*, onde Sanz faz uso dos padrões sem esquecer de sua origem; como atualmente o público não sabe exatamente como era um *Canarios* ou uma *Mariona* introduzimos uma pequena improvisação que nos remete a esses padrões após executar as variações de Sanz. Desta maneira, procuramos produzir, hipoteticamente, o sentimento de um auditório do século XVII. O terceiro tipo de composição (se podemos chamar assim) são sugestões propostas no início de seu livro...algumas páginas com peças de apenas 8 ou 16 compassos, como é o caso das *Paradetas* ou da *Tarantela*, que oferecem um padrão rítmico e harmônico, nos convidando a desenvolver uma outra peça a partir dessa estrutura. Essa prática pode ser considerada uma nova obra, apesar de ser construída a partir de seu livro, que aponta como devemos usar seus *Laberintos Ingeniosos*. (González, 2007, p. 123, tradução nossa)

Composição e improvisação não são coisas distintas no caso da interpretação deste repertório. Para mostrar como as disciplinas se entrelaçam, o professor explica sua abordagem e propõe 3 tipos de estratégias: improviso em torno das notas escritas, mantendo o texto musical principal, mas ampliando a estrutura e o estilo rítmico; aplicação do Labirinto de Sanz aos padrões de danças barrocas pré-existentes; e compor uma peça inteira, no caso das obras em estilo *rasgueado*, sem melodia escrita. (Latorre, 2021, p. 131).

Alexander Dean (2009, p. 223) observa o ambiente de abordagens variadas no desempenho do repertório de guitarra, com foco no tratamento harmônico, ora para ser tocado no estilo ponteadado, ora no estilo *rasgueado*. Baseando-se no acervo musical sobrevivente, separa a técnica do *rasgueado* em 3 níveis: alfabeto simples, alfabeto informado e realização completa. Ao organizar o material em categorias, o pesquisador fornece uma diretriz para a prática de variações rítmicas, usando a técnica que estamos discutindo. O alfabeto simples sugere uma performance criada com base na linha vocal, seguindo a notação escrita para os acordes. O alfabeto informado serve para um músico com nível de informação maior, capaz de corrigir notações defeituosas, bem como de adicionar dissonâncias quando apropriadas. Como vimos anteriormente, diversas fontes sugerem que o guitarrista devia ser mais informado para poder interpretar as deficiências da notação. Os símbolos do alfabeto musical servem mais para os guitarristas amadores

que não sabem fazer ajustes nos símbolos impressos. A realização completa não depende de referência escrita. Dadas as estreitas relações entre música e dança no repertório do alfabeto musical, podemos dizer que os guitarristas usavam técnicas semelhantes no acompanhamento e no repertório solo. Isso ajuda na reconstrução de melodias nas obras escritas em alfabeto musical, e na elaboração de seções *rasgueadas* nas obras escritas em tablatura.

Como vimos acima, o repertório contido nos livros de guitarra mostra que as danças eram as mesmas e formadas por padrões usados de maneira personalizada por cada compositor. Algumas fontes originais nos permitem conhecer com mais detalhes os processos de variação e recomposição empregados no começo do século XVII, e fontes secundárias reúnem tais elementos para o estudo e análises comparativas. O *Libro de Diferentes Cifras* (1705), contém especialmente releituras da obra de Sanz. Algumas são cópias fiéis, outras são interpretações a partir das originais. As frases são como módulos que podem ser removidas, inseridas ou tocadas de maneira a dar origem a “novas obras”. (Russel, 2003, p. 169).

A arte da recomposição consistia em republicar o repertório de música popular com variações rítmicas e melódicas. É justamente nas pequenas diferenças entre a versão original dos guitarristas espanhóis e a versão revisada que encontramos informações importantes do tratamento da melodia e padrões harmônicos da música popular. Na *Passacaglia* no. 3 de Sanz, conforme mostra a figura 4.70, a omissão da progressão harmônica inicial mostra que se tratava de uma progressão bastante conhecida dos guitarristas da época, e, portanto, não era essencial incluí-la na nova publicação. Outros exemplos encontrados na antologia, como manipulação de frases, omissão ou agregação de módulos, ou a prática de se apropriar de um trecho de outra composição mostram a riqueza de possibilidades na arte de recomposição da música popular para guitarra barroca (Russel; Russel, 1982, p. 3).

Figura 4.70. Exemplo de recomposição da *Passacalles no. 3* de Sanz.



Fonte: Russel; Russel (1982)

A *jácaras* ilustra bem a variedade de possibilidades na recomposição modular, ou seja, através da manipulação das frases musicais, conforme mostra a figura 4.71.

Figura 4.71. Exemplo de recomposição modular de uma *jácaras* de Sanz.



Fonte: Russel (2003)

Outra maneira de criar frases é dividir a frase original em 2 partes: a primeira funciona como início de uma nova sequência melódica e a segunda serve para finalizar uma outra, conforme mostra a figura 4.72.

Figura 4.72. Recomposição de frases por divisão em 2 partes.



Fonte: Russel; Russel (1982)

Uma análise da obra de Santiago de Murcia também mostra que a arte da recomposição era uma prática muito usada no repertório de guitarra barroca. Encontramos várias peças em que o guitarrista se apropria de frases e motivos de outros compositores de sua época como Arcangelo Corelli, François Le Cocq, François Campion e Antonio Martin y Coll, com adaptações segundo as limitações da guitarra barroca, como por exemplo a ausência dos baixos, ou aproveitando as vantagens dela, como a afinação reentrante para a realização de passagens em campanelas. Observamos inclusive passagens melódicas impossíveis de realizar na guitarra sendo transformadas em *rasgueado*, conforme mostra a figura 4.73.

Figura 4.73. Recomposição usando a técnica do *rasgueado* no lugar de passagens melódicas.



Fonte: Russel; Russel (1982)

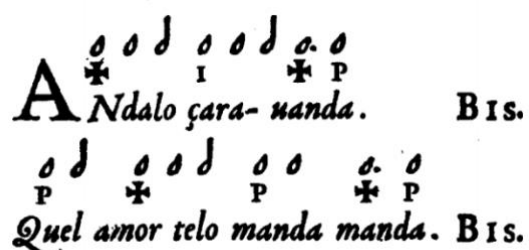
O exemplo musical acima ilustra como conhecer a arte da recomposição pode servir como referência na criação de sequências harmônicas em *rasgueado* que não estão escritas nos textos originais. Depois de exemplificar e explicar os procedimentos melódicos, Russel afirma:

Todos os exemplos demonstram decisivamente que uma composição não é composta por medidas invioláveis numa ordem altamente rígida. Em vez disso, pode ser vista como uma miscelânea de frases que podem ser retiradas do menu à vontade, ou podem ser suplantadas por novas frases, se assim for desejado. Espera-se então que o guitarrista seja original e novo. A cada oportunidade de acompanhar o baile ou dança, ele deve realizar algo diferente. (Russel, 2003, p. 171, tradução nossa)

O trabalho realizado por González (2015) nos chamou a atenção pelos processos usados na reconstrução das obras do livro de Briçenõ. Um dos passos envolvidos foi buscar modelos de acompanhamento e contornos melódicos das mesmas obras em outras fontes da época, além das características métricas. Conforme mostram as figuras 4.74 e

4.75, a canção *Andalo Çarabanda* foi reconstruída a partir da sarabanda de Gaspar Sanz¹¹⁹.

Figura 4.74. *Zarabanda* de Briçеño.



Fonte: Briçеño (1626)

Figura 4.75. Modelo de reconstrução de um texto sem melodia.

Andalo Çaravanda
Zarabanda Española

Texto de Luis de Briceño
Música a partir de modelos de G. Sanz
Y Diego F. de Huete

The image shows a musical score for 'Andalo Çaravanda' in 3/4 time. The melody is written in the treble clef and the bass line in the bass clef. The lyrics are: 'An-da-lo ça - ra - van - da quel a - mor te lo man-da man - da'. The score ends with a double bar line.

Fonte: González (2015)

Na descrição da metodologia usada na reconstrução do acervo original de Luis de Briçеño, o guitarrista Edwin González não faz distinção entre composição e improvisação e dá dicas para a performance musical, tanto como solista e camerista.

¹¹⁹ A interpretação da canção pode ser conferida no álbum *Vida Bona*, do grupo *La Sonorosa*, disponível no <https://www.youtube.com/watch?v=GsdDLY-hMp0>.

Por exemplo, se conhecemos o tema da *Folia* e o seu padrão rítmico, e tivermos em mente uma peça do mesmo gênero, talvez proveniente da tradição oral, será relativamente fácil incorporar novos textos que contenham a mesma métrica. Através do sistema de repetição, e de acordo com sua própria experiência junto com a experiência dos colegas músicos, o intérprete propõe novos gestos, novos ornamentos e novas linhas melódicas especialmente adequadas ao texto da canção, à dança, formando assim uma nova composição e um estilo pessoal de execução. (González, 2015, p. 9, tradução nossa)

A mesma dança foi reconstruída por Francisco Valdía (Sevilla, 2015, p.199) buscando informações para a execução do *rasgueado* em outra *zarabanda* de mesma estrutura harmônica¹²⁰. A única versão que contém o ritmo e golpes está no livro de Ribayas (1677, p. 67), conforme mostra a figura 4.76, resultando em outra versão possível de *Ándalo sarabanda*. A melodia reconstruída é resultado das posições dos acordes na primeira posição do braço da guitarra, conforme mostra a figura 4.77.

Figura 4.76. *Zarabanda* em estilo *rasgueado*.



Fonte: Ribayas (1677)

Figura 4.77. *Ándalo zarabanda* com melodia reconstruída.



Fonte: Sevilla (2015)

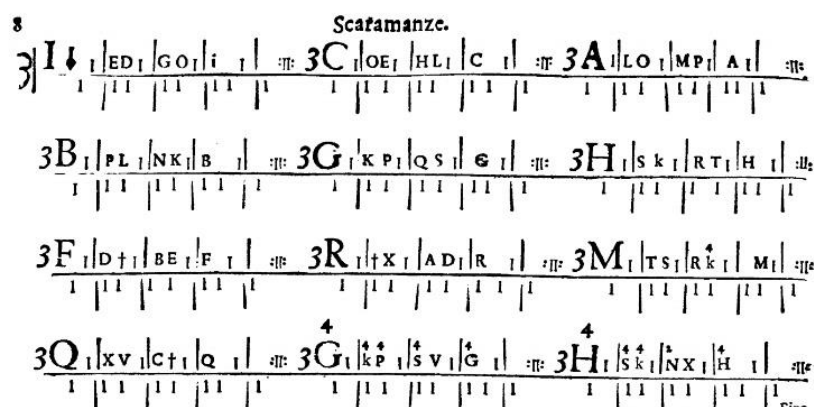
¹²⁰ O autor publicou inúmeros exemplos de reconstrução melódica de canções e danças incompletas, usando fontes diversas em busca de informações sobre padrões rítmicos e harmônicos.

Encontramos uma interessante reconstrução de *La Dança de la Hacha* do método de Luis de Briçeno no artigo sobre alfabeto musical castelhano. (Yakeley; Hall, 1995, p. 38) Os autores usam a melodia do tratado de Gaspar Sanz para decifrar a música, uma vez que o tratado de 1626 contém somente o texto e a cifra harmônica, conforme mostra a figura 4.78.

Figura 4.78. *La dança de la hacha* de Briçeno com melodia de Sanz.

The figure displays four systems of musical notation for the piece 'La danza de la hacha':

- System A:** Lute tablature using letters 'd', 'u', and 'o' on a six-line staff. Below the staff are the chord symbols F, C, d, and A.
- System B:** A simplified staff with vertical tick marks corresponding to the positions of the chords F, C, d, and A.
- System C:** A melody line in treble clef with a key signature of one flat (B-flat). The notes are: G4, A4, Bb4, A4, G4, F4, E4, D4, C4, Bb3, A3, G3, F3, E3, D3, C3, Bb2, A2, G2, F2, E2, D2, C2, Bb1, A1, G1, F1, E1, D1, C1, Bb0, A0, G0, F0, E0, D0, C0, Bb-1, A-1, G-1, F-1, E-1, D-1, C-1, Bb-2, A-2, G-2, F-2, E-2, D-2, C-2, Bb-3, A-3, G-3, F-3, E-3, D-3, C-3, Bb-4, A-4, G-4, F-4, E-4, D-4, C-4, Bb-5, A-5, G-5, F-5, E-5, D-5, C-5, Bb-6, A-6, G-6, F-6, E-6, D-6, C-6, Bb-7, A-7, G-7, F-7, E-7, D-7, C-7, Bb-8, A-8, G-8, F-8, E-8, D-8, C-8, Bb-9, A-9, G-9, F-9, E-9, D-9, C-9, Bb-10, A-10, G-10, F-10, E-10, D-10, C-10, Bb-11, A-11, G-11, F-11, E-11, D-11, C-11, Bb-12, A-12, G-12, F-12, E-12, D-12, C-12, Bb-13, A-13, G-13, F-13, E-13, D-13, C-13, Bb-14, A-14, G-14, F-14, E-14, D-14, C-14, Bb-15, A-15, G-15, F-15, E-15, D-15, C-15, Bb-16, A-16, G-16, F-16, E-16, D-16, C-16, Bb-17, A-17, G-17, F-17, E-17, D-17, C-17, Bb-18, A-18, G-18, F-18, E-18, D-18, C-18, Bb-19, A-19, G-19, F-19, E-19, D-19, C-19, Bb-20, A-20, G-20, F-20, E-20, D-20, C-20, Bb-21, A-21, G-21, F-21, E-21, D-21, C-21, Bb-22, A-22, G-22, F-22, E-22, D-22, C-22, Bb-23, A-23, G-23, F-23, E-23, D-23, C-23, Bb-24, A-24, G-24, F-24, E-24, D-24, C-24, Bb-25, A-25, G-25, F-25, E-25, D-25, C-25, Bb-26, A-26, G-26, F-26, E-26, D-26, C-26, Bb-27, A-27, G-27, F-27, E-27, D-27, C-27, Bb-28, A-28, G-28, F-28, E-28, D-28, C-28, Bb-29, A-29, G-29, F-29, E-29, D-29, C-29, Bb-30, A-30, G-30, F-30, E-30, D-30, C-30, Bb-31, A-31, G-31, F-31, E-31, D-31, C-31, Bb-32, A-32, G-32, F-32, E-32, D-32, C-32, Bb-33, A-33, G-33, F-33, E-33, D-33, C-33, Bb-34, A-34, G-34, F-34, E-34, D-34, C-34, Bb-35, A-35, G-35, F-35, E-35, D-35, C-35, Bb-36, A-36, G-36, F-36, E-36, D-36, C-36, Bb-37, A-37, G-37, F-37, E-37, D-37, C-37, Bb-38, A-38, G-38, F-38, E-38, D-38, C-38, Bb-39, A-39, G-39, F-39, E-39, D-39, C-39, Bb-40, A-40, G-40, F-40, E-40, D-40, C-40, Bb-41, A-41, G-41, F-41, E-41, D-41, C-41, Bb-42, A-42, G-42, F-42, E-42, D-42, C-42, Bb-43, A-43, G-43, F-43, E-43, D-43, C-43, Bb-44, A-44, G-44, F-44, E-44, D-44, C-44, Bb-45, A-45, G-45, F-45, E-45, D-45, C-45, Bb-46, A-46, G-46, F-46, E-46, D-46, C-46, Bb-47, A-47, G-47, F-47, E-47, D-47, C-47, Bb-48, A-48, G-48, F-48, E-48, D-48, C-48, Bb-49, A-49, G-49, F-49, E-49, D-49, C-49, Bb-50, A-50, G-50, F-50, E-50, D-50, C-50, Bb-51, A-51, G-51, F-51, E-51, D-51, C-51, Bb-52, A-52, G-52, F-52, E-52, D-52, C-52, Bb-53, A-53, G-53, F-53, E-53, D-53, C-53, Bb-54, A-54, G-54, F-54, E-54, D-54, C-54, Bb-55, A-55, G-55, F-55, E-55, D-55, C-55, Bb-56, A-56, G-56, F-56, E-56, D-56, C-56, Bb-57, A-57, G-57, F-57, E-57, D-57, C-57, Bb-58, A-58, G-58, F-58, E-58, D-58, C-58, Bb-59, A-59, G-59, F-59, E-59, D-59, C-59, Bb-60, A-60, G-60, F-60, E-60, D-60, C-60, Bb-61, A-61, G-61, F-61, E-61, D-61, C-61, Bb-62, A-62, G-62, F-62, E-62, D-62, C-62, Bb-63, A-63, G-63, F-63, E-63, D-63, C-63, Bb-64, A-64, G-64, F-64, E-64, D-64, C-64, Bb-65, A-65, G-65, F-65, E-65, D-65, C-65, Bb-66, A-66, G-66, F-66, E-66, D-66, C-66, Bb-67, A-67, G-67, F-67, E-67, D-67, C-67, Bb-68, A-68, G-68, F-68, E-68, D-68, C-68, Bb-69, A-69, G-69, F-69, E-69, D-69, C-69, Bb-70, A-70, G-70, F-70, E-70, D-70, C-70, Bb-71, A-71, G-71, F-71, E-71, D-71, C-71, Bb-72, A-72, G-72, F-72, E-72, D-72, C-72, Bb-73, A-73, G-73, F-73, E-73, D-73, C-73, Bb-74, A-74, G-74, F-74, E-74, D-74, C-74, Bb-75, A-75, G-75, F-75, E-75, D-75, C-75, Bb-76, A-76, G-76, F-76, E-76, D-76, C-76, Bb-77, A-77, G-77, F-77, E-77, D-77, C-77, Bb-78, A-78, G-78, F-78, E-78, D-78, C-78, Bb-79, A-79, G-79, F-79, E-79, D-79, C-79, Bb-80, A-80, G-80, F-80, E-80, D-80, C-80, Bb-81, A-81, G-81, F-81, E-81, D-81, C-81, Bb-82, A-82, G-82, F-82, E-82, D-82, C-82, Bb-83, A-83, G-83, F-83, E-83, D-83, C-83, Bb-84, A-84, G-84, F-84, E-84, D-84, C-84, Bb-85, A-85, G-85, F-85, E-85, D-85, C-85, Bb-86, A-86, G-86, F-86, E-86, D-86, C-86, Bb-87, A-87, G-87, F-87, E-87, D-87, C-87, Bb-88, A-88, G-88, F-88, E-88, D-88, C-88, Bb-89, A-89, G-89, F-89, E-89, D-89, C-89, Bb-90, A-90, G-90, F-90, E-90, D-90, C-90, Bb-91, A-91, G-91, F-91, E-91, D-91, C-91, Bb-92, A-92, G-92, F-92, E-92, D-92, C-92, Bb-93, A-93, G-93, F-93, E-93, D-93, C-93, Bb-94, A-94, G-94, F-94, E-94, D-94, C-94, Bb-95, A-95, G-95, F-95, E-95, D-95, C-95, Bb-96, A-96, G-96, F-96, E-96, D-96, C-96, Bb-97, A-97, G-97, F-97, E-97, D-97, C-97, Bb-98, A-98, G-98, F-98, E-98, D-98, C-98, Bb-99, A-99, G-99, F-99, E-99, D-99, C-99, Bb-100, A-100, G-100, F-100, E-100, D-100, C-100, Bb-101, A-101, G-101, F-101, E-101, D-101, C-101, Bb-102, A-102, G-102, F-102, E-102, D-102, C-102, Bb-103, A-103, G-103, F-103, E-103, D-103, C-103, Bb-104, A-104, G-104, F-104, E-104, D-104, C-104, Bb-105, A-105, G-105, F-105, E-105, D-105, C-105, Bb-106, A-106, G-106, F-106, E-106, D-106, C-106, Bb-107, A-107, G-107, F-107, E-107, D-107, C-107, Bb-108, A-108, G-108, F-108, E-108, D-108, C-108, Bb-109, A-109, G-109, F-109, E-109, D-109, C-109, Bb-110, A-110, G-110, F-110, E-110, D-110, C-110, Bb-111, A-111, G-111, F-111, E-111, D-111, C-111, Bb-112, A-112, G-112, F-112, E-112, D-112, C-112, Bb-113, A-113, G-113, F-113, E-113, D-113, C-113, Bb-114, A-114, G-114, F-114, E-114, D-114, C-114, Bb-115, A-115, G-115, F-115, E-115, D-115, C-115, Bb-116, A-116, G-116, F-116, E-116, D-116, C-116, Bb-117, A-117, G-117, F-117, E-117, D-117, C-117, Bb-118, A-118, G-118, F-118, E-118, D-118, C-118, Bb-119, A-119, G-119, F-119, E-119, D-119, C-119, Bb-120, A-120, G-120, F-120, E-120, D-120, C-120, Bb-121, A-121, G-121, F-121, E-121, D-121, C-121, Bb-122, A-122, G-122, F-122, E-122, D-122, C-122, Bb-123, A-123, G-123, F-123, E-123, D-123, C-123, Bb-124, A-124, G-124, F-124, E-124, D-124, C-124, Bb-125, A-125, G-125, F-125, E-125, D-125, C-125, Bb-126, A-126, G-126, F-126, E-126, D-126, C-126, Bb-127, A-127, G-127, F-127, E-127, D-127, C-127, Bb-128, A-128, G-128, F-128, E-128, D-128, C-128, Bb-129, A-129, G-129, F-129, E-129, D-129, C-129, Bb-130, A-130, G-130, F-130, E-130, D-130, C-130, Bb-131, A-131, G-131, F-131, E-131, D-131, C-131, Bb-132, A-132, G-132, F-132, E-132, D-132, C-132, Bb-133, A-133, G-133, F-133, E-133, D-133, C-133, Bb-134, A-134, G-134, F-134, E-134, D-134, C-134, Bb-135, A-135, G-135, F-135, E-135, D-135, C-135, Bb-136, A-136, G-136, F-136, E-136, D-136, C-136, Bb-137, A-137, G-137, F-137, E-137, D-137, C-137, Bb-138, A-138, G-138, F-138, E-138, D-138, C-138, Bb-139, A-139, G-139, F-139, E-139, D-139, C-139, Bb-140, A-140, G-140, F-140, E-140, D-140, C-140, Bb-141, A-141, G-141, F-141, E-141, D-141, C-141, Bb-142, A-142, G-142, F-142, E-142, D-142, C-142, Bb-143, A-143, G-143, F-143, E-143, D-143, C-143, Bb-144, A-144, G-144, F-144, E-144, D-144, C-144, Bb-145, A-145, G-145, F-145, E-145, D-145, C-145, Bb-146, A-146, G-146, F-146, E-146, D-146, C-146, Bb-147, A-147, G-147, F-147, E-147, D-147, C-147, Bb-148, A-148, G-148, F-148, E-148, D-148, C-148, Bb-149, A-149, G-149, F-149, E-149, D-149, C-149, Bb-150, A-150, G-150, F-150, E-150, D-150, C-150, Bb-151, A-151, G-151, F-151, E-151, D-151, C-151, Bb-152, A-152, G-152, F-152, E-152, D-152, C-152, Bb-153, A-153, G-153, F-153, E-153, D-153, C-153, Bb-154, A-154, G-154, F-154, E-154, D-154, C-154, Bb-155, A-155, G-155, F-155, E-155, D-155, C-155, Bb-156, A-156, G-156, F-156, E-156, D-156, C-156, Bb-157, A-157, G-157, F-157, E-157, D-157, C-157, Bb-158, A-158, G-158, F-158, E-158, D-158, C-158, Bb-159, A-159, G-159, F-159, E-159, D-159, C-159, Bb-160, A-160, G-160, F-160, E-160, D-160, C-160, Bb-161, A-161, G-161, F-161, E-161, D-161, C-161, Bb-162, A-162, G-162, F-162, E-162, D-162, C-162, Bb-163, A-163, G-163, F-163, E-163, D-163, C-163, Bb-164, A-164, G-164, F-164, E-164, D-164, C-164, Bb-165, A-165, G-165, F-165, E-165, D-165, C-165, Bb-166, A-166, G-166, F-166, E-166, D-166, C-166, Bb-167, A-167, G-167, F-167, E-167, D-167, C-167, Bb-168, A-168, G-168, F-168, E-168, D-168, C-168, Bb-169, A-169, G-169, F-169, E-169, D-169, C-169, Bb-170, A-170, G-170, F-170, E-170, D-170, C-170, Bb-171, A-171, G-171, F-171, E-171, D-171, C-171, Bb-172, A-172, G-172, F-172, E-172, D-172, C-172, Bb-173, A-173, G-173, F-173, E-173, D-173, C-173, Bb-174, A-174, G-174, F-174, E-174, D-174, C-174, Bb-175, A-175, G-175, F-175, E-175, D-175, C-175, Bb-176, A-176, G-176, F-176, E-176, D-176, C-176, Bb-177, A-177, G-177, F-177, E-177, D-177, C-177, Bb-178, A-178, G-178, F-178, E-178, D-178, C-178, Bb-179, A-179, G-179, F-179, E-179, D-179, C-179, Bb-180, A-180, G-180, F-180, E-180, D-180, C-180, Bb-181, A-181, G-181, F-181, E-181, D-181, C-181, Bb-182, A-182, G-182, F-182, E-182, D-182, C-182, Bb-183, A-183, G-183, F-183, E-183, D-183, C-183, Bb-184, A-184, G-184, F-184, E-184, D-184, C-184, Bb-185, A-185, G-185, F-185, E-185, D-185, C-185, Bb-186, A-186, G-186, F-186, E-186, D-186, C-186, Bb-187, A-187, G-187, F-187, E-187, D-187, C-187, Bb-188, A-188, G-188, F-188, E-188, D-188, C-188, Bb-189, A-189, G-189, F-189, E-189, D-189, C-189, Bb-190, A-190, G-190, F-190, E-190, D-190, C-190, Bb-191, A-191, G-191, F-191, E-191, D-191, C-191, Bb-192, A-192, G-192, F-192, E-192, D-192, C-192, Bb-193, A-193, G-193, F-193, E-193, D-193, C-193, Bb-194, A-194, G-194, F-194, E-194, D-194, C-194, Bb-195, A-195, G-195, F-195, E-195, D-195, C-195, Bb-196, A-196, G-196, F-196, E-196, D-196, C-196, Bb-197, A-197, G-197, F-197, E-197, D-197, C-197, Bb-198, A-198, G-198, F-198, E-198, D-198, C-198, Bb-199, A-199, G-199, F-199, E-199, D-199, C-199, Bb-200, A-200, G-200, F-200, E-200, D-200, C-200, Bb-201, A-201, G-201, F-201, E-201, D-201, C-201, Bb-202, A-202, G-202, F-202, E-202, D-202, C-202, Bb-203, A-203, G-203, F-203, E-203, D-203, C-203, Bb-204, A-204, G-204, F-204, E-204, D-204, C-204, Bb-205, A-205, G-205, F-205, E-205, D-205, C-205, Bb-206, A-206, G-206, F-206, E-206, D-206, C-206, Bb-207, A-207, G-207, F-207, E-207, D-207, C-207, Bb-208, A-208, G-208, F-208, E-208, D-208, C-208, Bb-209, A-209, G-209, F-209, E-209, D-209, C-209, Bb-210, A-210, G-210, F-210, E-210, D-210, C-210, Bb-211, A-211, G-211, F-211, E-211, D-211, C-211, Bb-212, A-212, G-212, F-212, E-212, D-212, C-212, Bb-213, A-213, G-213, F-213, E-213, D-213, C-213, Bb-214, A-214, G-214, F-214, E-214, D-214, C-214, Bb-215, A-215, G-215, F-215, E-215, D-215, C-215, Bb-216, A-216, G-216, F-216, E-216, D-216, C-216, Bb-217, A-217, G-217, F-217, E-217, D-217, C-217, Bb-218, A-218, G-218, F-218, E-218, D-218, C-218, Bb-219, A-219, G-219, F-219, E-219, D-219, C-219, Bb-220, A-220, G-220, F-220, E-220, D-220, C-220, Bb-221, A-221, G-221, F-221, E-221, D-221, C-221, Bb-222, A-222, G-222, F-222, E-222, D-222, C-222, Bb-223, A-223, G-223, F-223, E-223, D-223, C-223, Bb-224, A-224, G-224, F-224, E-224, D-224, C-224, Bb-225, A-225, G-225, F-225, E-225, D-225, C-225, Bb-226, A-226, G-226, F-226, E-226, D-226, C-226, Bb-227, A-227, G-227, F-227, E-227, D-227, C-227, Bb-228, A-228, G-228, F-228, E-228, D-228, C-228, Bb-229, A-229, G-229, F-229, E-229, D-229, C-229, Bb-230, A-230, G-230, F-230, E-230, D-230, C-230, Bb-231, A-231, G-231, F-231, E-231, D-231, C-231, Bb-232, A-232, G-232, F-232, E-232, D-232, C-232, Bb-233, A-233, G-233, F-233, E-233, D-233, C-233, Bb-234, A-234, G-234, F-234, E-234, D-234, C-234, Bb-235, A-235, G-235, F-235, E-235, D-235, C-235, Bb-236, A-236, G-236, F-236, E-236, D-236, C-236, Bb-237, A-237, G-237, F-237, E-237, D-237, C-237, Bb-238, A-238, G-238, F-238, E-238, D-238, C-238, Bb-239, A-239, G-239, F-239, E-239, D-239, C-239, Bb-240, A-240, G-240, F-240, E-240, D-240, C-240, Bb-241, A-241, G-241, F-241, E-241, D-241, C-241, Bb-242, A-242, G-242, F-242, E-242, D-242, C-242, Bb-243, A-243, G-243, F-243, E-243, D-243, C-243, Bb-244, A-244, G-244, F-244, E-244, D-244, C-244, Bb-245, A-245, G-245, F-245, E-245, D-245, C-245, Bb-246, A-246, G-246, F-246, E-246, D-246, C-246, Bb-247, A-247, G-247, F-247, E-247, D-247, C-247, Bb-248, A-248, G-248, F-248, E-248, D-248, C-248, Bb-249, A-249, G-249, F-249, E-249, D-249, C-249, Bb-250, A-250, G-250, F-250, E-250, D-250, C-250, Bb-251, A-251, G-251, F-251, E-251, D-251, C-251, Bb-252, A-252, G-252, F-252, E-252, D-252, C-252, Bb-253, A-253, G-253, F-253, E-253, D-253, C-253, Bb-254, A-254, G-254, F-254, E-254, D-254, C-254, Bb-255, A-255, G-255, F-255, E-255, D-255, C-255, Bb-256, A-256, G-256, F-256, E-256, D-256, C-256, Bb-257, A-257, G-257, F-257, E-257, D-257, C-257, Bb-258, A-258, G-258, F-258, E-258, D-258, C-258, Bb-259, A-259, G-259, F-259, E-259, D-259, C-259, Bb-260, A-260, G-260, F-260, E-260, D-260, C-260, Bb-261, A-261, G-261, F-261, E-261, D-261, C-261, Bb-262, A-262, G-262, F-262, E-262, D-262, C-262, Bb-263, A-263, G-263, F-263, E-263, D-263, C-263, Bb-264, A-264, G-264, F-264, E-264, D-264, C-264, Bb-265, A-265, G-265, F-265, E-265, D-265, C-265, Bb-266, A-266, G-266, F-266, E-266, D-266, C-266, Bb-267, A-267, G-267, F-267, E-267, D-267, C-267, Bb-268, A-268, G-268, F-268, E-268, D-268, C-268, Bb-269, A-269, G-269, F-269, E-269, D-269, C-269, Bb-270, A-270, G-270, F-270, E-270, D-270, C-270, Bb-271, A-271, G-271, F-271, E-271, D-271, C-271, Bb-272, A-272, G-272, F-272, E-272, D-272, C-272, Bb-273, A-273, G-273, F-273, E-273, D-273, C-273, Bb-274, A-274, G-274, F-274, E-274, D-274, C-274, Bb-275, A-275, G-275, F-275, E-275, D-275, C-275, Bb-276, A-276, G-276, F-276, E-276, D-276, C-276, Bb-277, A-277, G-277, F-277, E-277, D-277, C-277, Bb-278, A-278, G-278, F-278, E-278, D-278, C-278, Bb-279, A-279, G-279, F-279, E-279, D-279, C-279, Bb-280, A-280, G-280, F-280, E-280, D-280, C-280, Bb-281, A-281, G-281, F-281, E-281, D-281, C-281, Bb-282, A-282, G-282, F-282, E-282, D-282, C-282, Bb-283, A-283, G-283, F-283, E-283, D-283, C-283, Bb-284, A-284, G-284, F-284, E-284, D-284, C-284, Bb-285, A-285, G-285, F-285, E-285, D-285, C-285, Bb-286, A-286, G-286, F-286, E-286, D-286, C-286, Bb-287, A-287, G-287, F-287, E-287, D-287, C-287, Bb-288, A-288, G-288, F-288, E-288, D-288, C-288, Bb-289, A-289, G-289, F-289, E-289, D-289, C-289, Bb-290, A-290, G-290, F-290, E-290, D-290, C-290, Bb-291, A-291, G-291, F-291, E-291, D-291, C-291, Bb-292, A-292, G-292, F-292, E-292, D-292, C-292, Bb-

Figura 4.79. *Scaramanze*.

Fonte: Carbonchi (1643)

Francisco Valdía (Sevilla, 2016, p. 195) usa variações da *jácaras* de Santa Cruz para mostrar as possibilidades de incrementar uma sequência harmônica cujo padrão é replicado na mesma dança de outros compositores (às vezes com nome diferente). A figura 4.80 mostra 3 variações melódicas da Santa Cruz em comparação à *Scaramanze* de Carbonchi.

Figura 4.80. Comparação da *Scaramanze* com a *Jácaras*.

Fonte: Sevilla (2016)

Para explicar as possibilidades de uso de variações rítmicas, Weidlich apresenta vários exemplos de padrões harmônicos binários e ternários, em ordem de complexidade, tirado dos livros de guitarra (1978, p. 80). Na figura 4.81 o autor explora a *españolitas*. Na letra A, a dança faz parte do acervo de Colonna (1620, p. 23), Foscarini (1629, p. 8), Millioni, Millioni-Monte (1637, p. 21), Benedetto Sanseverino (1622, p. 30); na letra B, Constanzo (1627, p. 47); na letra C, Pico (1698, p. 20); na letra D, Millioni (1627, p. 45), e na letra E, Millioni (1627, p. 46).

Figura 4.81. Exemplos de acompanhamento da *Españolitas*.



Fonte: Weidlich (1978)

O exemplo A representa o padrão usado em muitas danças de métrica ternária. A variação B se assemelha muito, com exceção do compasso 2 e 6 que antecipa a mudança do acorde. A variação C usa o ritmo pontuado no meio frase e na cadência final usa a divisão do ritmo, causando um impulso rítmico na repetição, em direção ao compasso em anacruse. Os exemplos D e E apresentam um motivo rítmico ao longo de toda a frase.

A figura 4.82 apresenta exemplos de variações de uma *Tenor di Napoli*. (WEIDLICH, 1979, p. 82) O exemplo A é de Montesardo (1606, p. 28) e de Milanuzzi (1625, p. 50); o exemplo B é de Colonna (1620, p. 27), Foscarini (1629, p. 5), Sanseverino (1622, p. 53); o exemplo C é de Constanzo (1627, p. 26); e o exemplo D e E são de Millionsi (1627, p. 23 e 24).

Figura 4.82. Variações sobre uma *Tenor di Napoli*.



O exemplo A exibe um padrão com variação rítmica no segundo tempo do compasso 1, 2 e 4. O exemplo B amplia a variação rítmica para o segundo e terceiro tempo dos mesmos compassos. No exemplo C, toda a frase é ritmicamente variada. A característica do exemplo D é o uso de uma sucessão de *trillos* (exceto na cabeça do compasso).

Discutir como os compositores do século XVII se apropriavam de modelos existentes na obra de seus contemporâneos ajuda a conhecer e desmistificar a prática de variações, ou seja, improvisar usando como referência o próprio repertório registrado nas fontes de guitarra. A arte da recomposição e seus procedimentos de manipular melodias pré-existentes pode ser uma ajuda para o iniciante na arte da improvisação que muitas vezes já tem experiência musical com o repertório clássico e domínio técnico instrumental. Copiar tais modelos é o primeiro passo na conquista da criatividade musical.

No final do século XVII a arte da recomposição alcança um nível muito sofisticado. Essa arte amadurece nos livros de guitarra espanhola. Não é justo simplesmente acusar os guitarristas espanhóis de roubar material de outros músicos, sejam franceses, italianos ou espanhóis. Usar o material de outro compositor foi apenas o passo inicial do artista, que depois se encarregava de recompor, arranjar, até atingir uma nova síntese artística. Não era roubar. Ao contrário, muitas vezes a obra recomposta se afastava bastante do material emprestado, com intenções estéticas específicas. A apropriação e recomposição da música espanhola para guitarra barroca não são defeitos de um compositor sem imaginação e habilidade, e sim reflexos de uma cultura desenvolvida em íntimo contato com seus vizinhos europeus. (Russel; Russel, 1982, p. 23, tradução nossa)

O acervo de guitarra em estilo misto pode servir como referência, pois possibilitou o registro de tais variações, principalmente melódicas. Podemos observar como os compositores intercalavam as técnicas de execução e experimentar novas maneiras de organizar as melodias e acordes. Somado a isso, propomos a apropriação de práticas dos guitarristas atuais que mantiveram os elementos observados no acervo antigo de guitarra barroca. Afinal, vimos que a experimentação do repertório permite tal ampliação das referências, e hoje temos muitos recursos audiovisuais e acesso a métodos que procuraram sistematizar o ensino e a transmissão da música popular espanhola.

A falta de notação representa um desafio analítico, restringindo nosso olhar para uma tradição musical amplamente popular baseada na familiaridade auditiva e na improvisação. Acreditamos que se familiarizar com a estética musical espanhola do

século XVII é essencial para reconstruir a performance desse repertório. No entanto, isso é possível até certo ponto. Para sentirmos mais segurança na busca da criatividade musical, podemos observar os guitarristas contemporâneos com experiência na música popular. A proposta de contemplar simultaneamente as fontes orais e escritas para a reconstrução do repertório de música barroca para guitarra, mostra a necessidade de nos apropriar de tradições vivas que perpetuaram as práticas musicais de raízes antigas. Mas antes de discutirmos quais tradições podem ser apropriadas, vejamos como os guitarristas contemporâneos entendem a performance histórica ao comentar as formas de uso que compartilham através de textos publicados em revistas e recursos audiovisuais.

3.5 As formas de uso do *rasgueado* barroco pelos guitarristas contemporâneos

À medida que analisamos as diretrizes sobre a realização do *rasgueado* nas fontes originais, indicamos algumas formas de uso por comparação dos tratadistas, ou com a ajuda das fontes secundárias. As fontes originais não deixam claro como realizar o *repicco*, mas deixavam claro a importância das ornamentações e da criatividade do guitarrista, cada um com o seu modo de embelezar a música. Ornamentos deviam ser tocados com variações sutis de volume, tom e textura. Portanto, a análise de algumas formas de uso de alguns guitarristas modernos a partir das informações históricas sobre o *rasgueado* podem servir como referência na reconstrução da performance do acervo musical do século XVII.

Elizabeth Brown (2006), pensando em seus alunos, criou uma série de exercícios baseados nos exemplos históricos. Os exercícios exploram as técnicas básicas de escalas, ligados, terças e sextas, com digitações de sua própria autoria. Na seção sobre o *rasgueado* a autora cita as fontes espanholas e italianas originais, onde é possível encontrar “uma grande quantidade de peças divertidas e relativamente fáceis”. Incentiva o estudante a se aprofundar no assunto por conta própria, reconhecendo que a técnica pode ser aprimorada com criatividade e imaginação. Don Rowe sugere usar o indicador sozinho para golpes para baixo e para cima e ocasionalmente usar polegar para movimentos rápidos junto com o médio e o anular. (Jensen; Rowe, 1981, p. 25) Brown, de maneira semelhante, propõe o uso do indicador e médio para baixo e para cima e a combinação dos dedos com o polegar para movimentos rápidos. (Brown, 2006, p. 6) Além

disso, ela aponta que variar a velocidade, a tensão e a posição da mão direita podem resultar em realizações mais interessantes e musicais.

Joseph Weidlich examinou os livros publicados entre 1606 e 1637 na Itália e o desenvolvimento do *batutto*, ou seja, da técnica do *rasgueado*. O autor apresenta uma sequência de variações rítmicas com exemplos práticos de fórmulas de sua própria autoria, baseados nas fontes originais (1978, p. 83). Isso ilustra a grande variedade que pode ser alcançada nas diferentes combinações de dedos na prática da técnica, conforme mostra a figura 4.83. A letra F indica os golpes cheios para baixo (*full stroke*), que podem ser realizados com todos os dedos (i, m, a, e).

Figura 4.83. Exemplos de dedilhados para *rasgueado*.

Prima Paffacaglie, ò ritornello del primo
modo fopra la lettera, A.

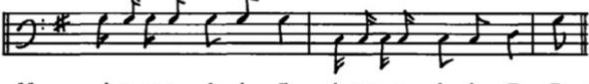
a a b b
a a A b b C a



1. F p F p F F p F p F F (p/i combined) & d
2. i p i p F i p i p F F
3. i - - - F i - - - F F
4. m i m i F m i m i F F
5. p p m m F p p m m F F (Repicco)
6. m p p i F m p p i F F (Repicco)
7. m p p m F m p p m F F



8. i i i - - - F i i i - - - F F (Trillos)
9. i i p p m m F i i p p m m F F (Trillos)
10. m i i - - - F m i i - - - F F (Trillos)



11. i - - - i i F i - - - i i F F (Trillos)
12. i - - - m i F i - - - m i F F (Trillos)
13. p p m m i i F p p m m i i F F (Trillos)



14. i - - - i - - - F i - - - i - - - F F (Trillos)
15. p p m m p p m m F p p m m p p m m F F (Trillos)

Vale destacar dois trabalhos importantes de reconstrução do acervo de guitarra barroca: a dissertação de mestrado de Edwin Garcia González (González, 2015), e o livro sobre a guitarra *rasgueada* de Francisco Valdívia (Sevilla, 2015) baseados totalmente na tradição oral. Com base nos manuscritos e publicações que contêm os mesmos gêneros musicais e na literatura que dá testemunho do âmbito social e cultural da guitarra, ambos fazem a reconstrução de algumas obras sem melodia escrita, especulando as formas de uso do sistema de notação, analisando textos e confrontando com outros textos da época. Apesar de não sugerir formas de uso do *rasgueado*, a leitura dessas fontes secundárias é essencial para assimilar o espírito de liberdade que permeia o repertório de guitarra barroca, quase em sua totalidade.

O depoimento de outro importante guitarrista e professor espanhol, Xavier Díaz-Latorre, incluído no livro *Teaching & Studying the Lute* (2021), nos levou ao informativo vídeo que acompanha o artigo, publicado no Youtube¹²¹. Nesse vídeo, o professor Latorre compartilha generosamente as formas de uso do acervo histórico e suas estratégias para a reconstrução musical do repertório de guitarra barroca. Sua abordagem se concentra na forma em que Gaspar Sanz apresentava suas ideias e encorajava os músicos a encontrarem seu próprio caminho, absorvendo os estilos existentes e ampliando-os ainda mais:

Na minha busca constante sobre como abordar o repertório espanhol de guitarra do século XVII, me deparo frequentemente com os conceitos duais de improvisação e composição, como parte substancial da essência daquela música. A forma de abordar essas duas disciplinas é ainda algo que nos dá muito que pensar, uma vez que não existe muita informação histórica sobrevivente, nem existem muitas fontes ou exemplos a que possamos nos referir. (Latorre, 2021, p. 131, tradução nossa)

No vídeo, o professor explica as formas de uso do Labirinto de Sanz, das *diferencias* e como relacionar as práticas populares dos países da América do Sul na reconstrução do *rasgueado* de algumas danças. Por exemplo, segundo Latorre, um fandango mexicano pode dar algumas pistas de como se tocava a guitarra no século XVII, o *Fandango Jarocho*, com padrão harmônico semelhante à *Passacalle*. A apresentação ainda mostra uma performance de um padrão rítmico com a técnica do *rasgueado* no *Canario*, usando duas fórmulas inspiradas na técnica do *apagado*, estilo musical

¹²¹ Disponível no link https://www.youtube.com/watch?v=_eilvox9468.

colombiano e venezuelano, e a combinação do *repicco* com o *apagado* numa terceira forma de uso, apropriando-se do folclore de outros países de colonização espanhola. O guitarrista ainda dá exemplos práticos das fórmulas de *rasgueado* que mais usa em seu repertório, combinando padrões em ritmo binário e ternário, usando como referência a polirritmia do folclore de países sul-americanos, e afirma que “é única maneira de dar vida às partituras do século XVII, que não contém todas as informações.”

Compartilha algumas improvisações sobre as danças *Canarios*, *Villanos*, *Folias* e *Españoletas* e aconselha usar o método que Gaspar Sanz usou, o de dominar a tabela de acordes e estudar variações rítmicas e melódicas usando a *Passacalle*. Demonstra o passo a passo, seguindo as diretrizes: escolher uma tonalidade, o padrão métrico, a fórmula de *rasgueado* que encaixa na métrica escolhida e no padrão harmônico da dança (I – IV – V – I). O segundo passo é tocar a mesma sequência harmônica em arpejos, variando a combinação dos dedos. O terceiro passo é intercalar seções em *rasgueado* e ponteadado (arpejando). Explorar as passagens no estilo ponteadado com ligados mistos, evitando cordas soltas e usando deslocamentos no braço da guitarra para ampliar o material a ser usado na improvisação. Outra sugestão do guitarrista é explorar a sequência harmônica usando campanelas que dão brilho e variedade às frases melódicas. Outra dica valiosa é usar a primeira variação da obra para criar uma seção de *rasgueado* e voltar nela no decorrer da performance, criando assim uma espécie de refrão (*ritornello*), além de outras dicas que ajudam a desmistificar a improvisação e tornar essa prática parte da rotina do estudante de cordas dedilhadas.

Podemos consultar também a série de vídeos “*one minute of technique with Xavier Díaz-Latorre*” que apresenta um tutorial de nível básico sobre a técnica do *rasgueado*, de maneira progressiva e dividido em 10 partes. Nesse tutorial, ele ensina algumas combinações de dedos, começando com golpes para baixo: com apenas um dedo (indicador),¹²² com dois dedos (médio e indicador),¹²³ com 3 dedos (anular, médio e

¹²² *Rasgueado* apenas com indicador. Disponível em https://www.youtube.com/watch?v=jIA8b6JP4yk&list=PLrWDKc0YdiYuPle2Go5qh2C66HTuwZO_8&index=10.

¹²³ *Rasgueado* com 2 dedos (m, i). Disponível em https://www.youtube.com/watch?v=pRH35dwAq8A&list=PLrWDKc0YdiYuPle2Go5qh2C66HTuwZO_8&index=2.

indicador),¹²⁴ com 4 dedos (mindinho, anular, médio e indicador).¹²⁵ A partir do vídeo 5 vemos o *rasgueado* com 5 dedos, finalizando com um golpe no sentido contrário (mindinho, anular, médio, indicador e indicador),¹²⁶ o vídeo 6 usa apenas o polegar com 4 movimentos para baixo,¹²⁷ o vídeo 7 usa o indicador seguido do polegar num único movimento para baixo,¹²⁸ o vídeo 8 usa 3 dedos em golpes para baixo (médio, indicador e polegar),¹²⁹ o vídeo 9 usa 4 dedos em golpes para baixo (anular, médio, indicador e polegar),¹³⁰ o vídeo 10 usa 5 dedos em golpes para baixo (mindinho, anular, médio, indicador e polegar).¹³¹ Todos os vídeos são bem claros no ensino do movimento correto do golpe e ângulo dos dedos usados nas diferentes combinações.

O *Método de rasgueado para guitarristas clásicos*, de Javier Molina Argente, embora não seja para instrumento histórico, ajuda a preencher uma lacuna no estudo da técnica e na falta de publicações que abordam o assunto na literatura de violão clássico. O guia para desenvolver a técnica se baseia na premissa que “nunca podemos fazer um *rasgueado* fluido de três, quatro, cinco ou seis golpes sem controlar o movimento de cada um dos dedos”. (Argente, 2021, p. 21). Tal premissa revela o quão complexa pode se tornar a técnica que tinha a reputação de ser tosca e rudimentar nos séculos anteriores, desde seu surgimento no final do século XVI. O método começa com exercícios de independência dos dedos, que servem para o estudo de diversas combinações dos dedos

¹²⁴ *Rasgueado* com 3 dedos (a,m,i). Disponível em https://www.youtube.com/watch?v=Nbb0Cg8AZDI&list=PLrWDKc0YdiYuPle2Go5qh2C66HTuwZO_8&index=3.

¹²⁵ *Rasgueado* com ñ, a, m, i. Disponível em https://www.youtube.com/watch?v=tiMMsJrt9gs&list=PLrWDKc0YdiYuPle2Go5qh2C66HTuwZO_8&index=4.

¹²⁶ *Rasgueado* com y, a, m, i, i. O “y” se refere ao dedo mindinho. Disponível em https://www.youtube.com/watch?v=SwrrX3B3zFM&list=PLrWDKc0YdiYuPle2Go5qh2C66HTuwZO_8&index=1.

¹²⁷ *Rasgueado* apenas com polegar. Disponível em https://www.youtube.com/watch?v=CO8iUau4t3Q&list=PLrWDKc0YdiYuPle2Go5qh2C66HTuwZO_8&index=5.

¹²⁸ *Rasgueado* com i, p. Disponível em https://www.youtube.com/watch?v=B96FETSay5Y&list=PLrWDKc0YdiYuPle2Go5qh2C66HTuwZO_8&index=6.

¹²⁹ *Rasgueado* com m, i, p. Disponível em https://www.youtube.com/watch?v=dxWVCXS5Gjw&list=PLrWDKc0YdiYuPle2Go5qh2C66HTuwZO_8&index=7.

¹³⁰ *Rasgueado* com a, m, i, o. Disponível em https://www.youtube.com/watch?v=V049y6a3x_o&list=PLrWDKc0YdiYuPle2Go5qh2C66HTuwZO_8&index=8.

¹³¹ *Rasgueado* com 5 dedos (y, a, m, i, p). Disponível em https://www.youtube.com/watch?v=tOmNGuSku00&list=PLrWDKc0YdiYuPle2Go5qh2C66HTuwZO_8&index=9.

da mão direita e para aquecer os músculos antes de partir para o estudo dos *rasgueados* simples e combinados. O capítulo 4 traz uma compilação de *rasgueados* encontrados no repertório clássico e que podem ser empregados em outras obras musicais¹³². Encontramos exemplos em que os compositores não especificam o sentido do *rasgueado*, abrindo assim um leque de possibilidades. Algumas interpretações das obras espanholas variam inclusive o ritmo, buscando sempre manter o estilo musical, usando de critérios estéticos. (*Ibidem*, p. 69)

A série de artigos “Técnica de *rasgueado*” de Pablo Zapico, publicada entre 2015 e 2022 na revista *Hispanica Lyra*, acompanhada de um tutorial no Youtube, é uma excelente ferramenta para o estudo da técnica voltado para o repertório de guitarra barroca¹³³. Até a finalização dessa pesquisa, a série continha 8 artigos. As fórmulas dos dedilhados e nomes das combinações rítmicas são criadas pelo próprio guitarrista, baseadas nas fontes de época e em sua experiência na performance histórica. O guitarrista espanhol comenta que o aprendizado do *rasgueado* é habitualmente feito por imitação visual, mas nessa pesquisa procura sistematizar a técnica. Os modelos apresentados foram elaborados para a guitarra barroca, mas podem ser executados no violão. No volume 1 salienta a simplicidade da técnica que, à primeira vista, permite que qualquer aspirante se aproxime do instrumento, sem grandes conhecimentos sobre música. Considera usar a cifra americana, por ser mais conhecida e oferecer mais possibilidades, ao invés de usar o alfabeto musical barroco. No entanto, comenta ser um paradoxo a facilidade do instrumento se voltar contra ele mesmo hoje, distanciando os violonistas clássicos de sua linguagem intuitiva, por ser considerada tosca e rudimentar. Enganados por sua aparente simplicidade, descartam a possibilidade de explorar o repertório e elevar a técnica do *rasgueado* ao nível de desenvolvimento dos guitarristas flamencos. Começa seu guia salientando a zona do *rasgueado*, onde se produz um tipo de som mais doce (conforme a

¹³² *Invocación Y Danza, Pequeña Sevillana, Passacaglia (Tres piezas españolas), Sonata Giocosa (Allegro), Concierto de Aranjuez (Allegro con spirito)* de Joaquín Rodrigo (1901-1999) , *Fantasia Sevillana op. 29, Ráfaga e Fandanguillo, Homenaje a Tárrega (Garrotín), Sonata op. 61 (3.º movimiento)* de Joaquín Turina (1882-1949), *Danza del altiplano e Elogio de la danza*, de Leo Brouwer (1939), *Miniaturas balcánicas IV* de Dusan Bogdanovic (1955) , *Sonatina Meridional (Fiesta)*, e *Concierto del Sur*, de Manuel María Ponce (1882-1948), e *Asturias*, de Isaac Albéniz (1860-1909).

¹³³ Tutorial sobre a técnica do *rasgueado* por Pablo Zapico no canal da *Sociedad de la Vihuela*. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=Z-2mVKWkjP0&list=PLrWDKc0YdiYvertVkoaUhBEqc8cqN2O6f&index=42>.

tratadística do século XVII), mais controlável e que possibilita a combinação de golpes com sons percussivos no tampo da guitarra barroca (figura 4.84).

Figura 4.84. Região para posicionar a mão direita na técnica do *rasgueado*.



Fonte: Zapico (2015)

Destaca os três tipos de movimento para a execução da técnica: flexo extensão digital (sem modificar a posição da mão direita, e sem incluir a rotação do antebraço), rotação (giro rotatório do antebraço conforme o sentido do golpe) e translação (movimento contínuo do antebraço para garantir segurança, precisão rítmica e dinâmica do som)¹³⁴. Um bom *rasgueado* é feito com a combinação desses três movimentos. O movimento de rotação pode ser feito tanto para cima (supinação) quanto para baixo (pronação). Ao realizar a rotação, não se pretende tocar todas as cordas. Podemos escolher um ponto para *rasguear* nas cordas que queremos que soem mais, segundo nosso interesse musical. O sentido do golpe segue a direção indicada por uma flecha vertical: quando apontada para baixo indica o golpe para baixo, em direção ao chão e a flecha para cima indica o golpe em direção às últimas cordas da guitarra. Todos os movimentos envolvem a rotação do antebraço, com exceção do trêmulo, em que a mão direita permanece fixa na mesma posição. Quando o *rasgueado* exige velocidade é importante ter consciência de quais movimentos usam pronação ou supinação, para não afetar a

¹³⁴ O uso do antebraço é aplicado geralmente em movimentos sequenciais opostos para o controle da qualidade e brilho do som do *rasgueado*. Para ver a descrição de como usar tais movimentos, ver a sequência de artigos publicados na revista *Hispanica Lyra* e o vídeo no *Youtube*.

precisão rítmica. A figura 4.85 mostra o movimento de pronação, ou rotação do antebraço enquanto realiza o golpe para baixo. A figura 4.86 mostra o movimento de supinação, ou rotação do antebraço enquanto realiza o golpe para cima.

Figura 4.85. Movimento de pronação.



Fonte: Zapico (2015)

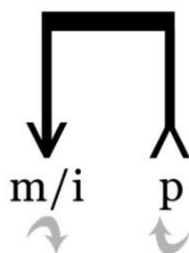
Figura 4.86. Movimento de supinação.



Fonte: Zapico (2015)

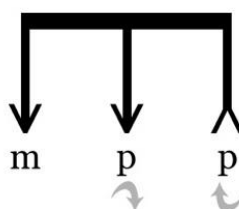
O primeiro artigo contém o *rasgueado* base (figura 4.87), de tempo binário e de 2 movimentos, uma para cima e outro para baixo (indicador ou médio para baixo e polegar para cima)¹³⁵. Trata-se do primeiro tipo e mais fundamental de todos os *rasgueados*, realizado com movimento constante, golpes falsos (pausas) e acentuações variadas, aplicados em 21 exercícios de variações rítmicas em compasso ternário, 6 variações em compasso binário e 6 variações em compasso 6/8. (Zapico, 2015, p. 23, 24)

¹³⁵ O *rasgueado* base pode ser usado em fórmulas ternárias, variando a acentuação do golpe, criando efeitos de subdivisão ternária em compassos binários

Figura 4.87. *Rasgueado* base.

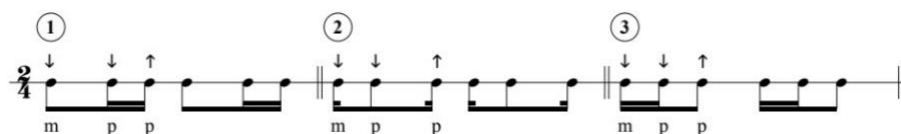
Fonte: Zapico (2015)

O volume 2 aborda o tipo de rasgueado em *tresillo*, padrão ternário executado com 2 dedos, médio e polegar, conforme mostra a figura 4.88. O primeiro movimento é feito com o dedo médio para baixo, em direção à corda mais aguda da guitarra. O segundo e o terceiro movimentos são feitos com o polegar para baixo e para cima, respectivamente, aproveitando a rotação do antebraço, em ambos os casos. Apesar do *tresillo* ser um *rasgueado* de subdivisão ternária, pode ser utilizado em métricas irregulares (ver figura 4.89) e para realizar o efeito trêmulo. O trêmulo é feito com a repetição da digitação do *tresillo* em movimentos rápidos (figura 4.90). Pode ser praticado começando lentamente e acelerando gradativamente, finalizando com o dedo médio para baixo. O guitarrista recomenda a busca de uma aceleração homogênea e contínua, praticando também no sentido inverso (desacelerando). Esse tipo de *rasgueado* pode ser combinado com o *rasgueado* base e aplicado em *tarantelas*, *canarios*, *sesquiáleras*, *saltarelli* e *gigas*. (Zapico, 2017, p. 27).

Figura 4.88. *Tresillo*.

Fonte: Zapico (2017)

Figura 4.89. Exercícios para praticar *rasgueado* base em métricas irregulares.



Fonte: Zapico (2017)

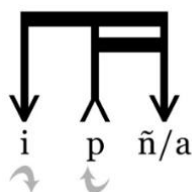
Figura 4.90. Trêmulo



Fonte: Zapico (2017)

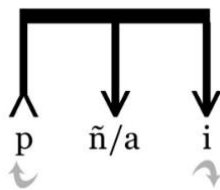
O volume 3 e 4 abordam o *rasgueado* trio (figura 4.91 e 4.92), de padrão ternário realizado com 3 dedos i, p e ñ ou a (polegar, indicador e mindinho ou anular). O guitarrista barroco pode optar pelo uso do mindinho, para favorecer uma combinação digital mais equidistante. A guitarra flamenca, por ser mais tensa, usa o dedo anular. Zapico propõe variar a combinação dos dedos, pois cada uma resulta num timbre único (2018, p. 16).

Figura 4.91. *Rasgueado* trio iniciando com dedo indicador.



Fonte: Zapico (2018)

Figura 4.92. *Rasgueado* trio iniciando com polegar.

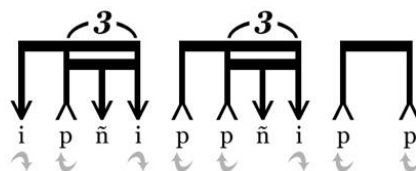


Fonte: Zapico (2019)

Os exercícios propostos para a prática do *rasgueado* trio na primeira parte (2017, volume 3) mostram algumas possibilidades rítmicas em subdivisões binárias e ternárias, além do trêmulo. As possibilidades de combinação dos dedos se ampliam quando usamos deslocamentos de acentos, causando um efeito de contratempo, alternando o dedilhado (i, p, ñ; p, ñ, i; ñ, i, p). Na segunda parte (2018, volume 4), o guitarrista explora melhor o dedilhado p, ñ, i, em combinações mais elaboradas, dobrando a velocidade e brincando com acentuações. Como a digitação do *rasgueado* encaixa naturalmente na subdivisão ternária (usa 3 dedos), uma acentuação binária resulta num tipo de *rasgueado* com efeito rítmico de 2 contra 3. A combinação do *rasgueado* trio com o *rasgueado* base resulta em digitações mais elaboradas, como por exemplo a duplicação do golpe para cima com polegar.

A combinação rítmica mais complexa apresentada no volume 4 (2019, p. 19) é o *rasgueado* trio em hemíola, conforme mostra a figura 4.93. O artigo finaliza trazendo um padrão de *rasgueado* para ser usado na *jácaras*¹³⁶, conforme mostra a figura 4.94.

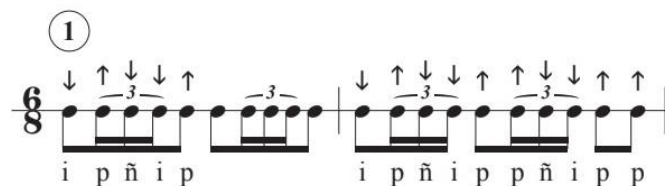
Figura 4.93. *Rasgueado* trio em hemíola.



Fonte: Zapico (2019)

¹³⁶ Uma das características da *jácaras* é o início em anacruse (começa no segundo tempo e termina no primeiro), mas para facilitar a leitura e a compreensão, o guitarrista escreve compassos completos.

Figura 4.94. *Rasgueado* trio em hemíola para ser praticado na *jácaras*.



Fonte: Zapico (2019)

O volume 5 (2020) aborda os *rasgueados* históricos e os dois tipos de ornamentação, o *trillo* e o *repicco*. Devido às incongruências nas informações sobre a execução, Zapico sugere juntar as informações encontradas nos tratados de diferentes guitarristas. Ao analisar os tratados que mencionam os tipos de ornamentação rítmica, faz uma reflexão sobre o elevado grau de recursos que os guitarristas do século XVII possuíam.

Seria um equívoco pensar que eles não estavam no mesmo nível de um guitarrista refinado ou de qualquer tipo de música popular ou folclórica. Ao contrário, devemos considerar que muitas técnicas vigentes hoje tiveram sua origem neste período e se mantiveram vivas por tradição oral ininterrupta. (Zapico, 2020, p. 18, tradução nossa)

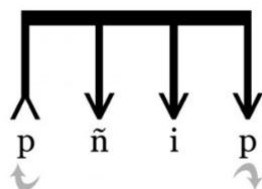
Conclui o volume 5 com um bom conselho:

O *repicco* é um tipo de *rasgueado* difícil de sistematizar. Suas fórmulas variadas fornecem mais perguntas que respostas. A versatilidade do *rasgueado* é o que garante sucesso a todo tipo de guitarrista. Cada instrumento e cada mão são diferentes. Experimente você mesmo e observe a tradição popular para completar a digitação que melhor funcione e te convenha. (Zapico, 2020, p. 20, tradução nossa)

O volume 6 (2021, p. 6) discute as vantagens de dominar diferentes fórmulas de *rasgueado* e as características de uma digitação mais complexa: alcançar uma maior velocidade sem esforço, uma maior variedade de timbres e uma configuração sonora única. É o caso do *cuatrillo* (figura 4.95), um tipo de *rasgueado* que começa com um

golpe para cima e termina com um golpe para baixo, ambos com o dedo polegar, numa espécie de ampliação do *rasgueado* trio.

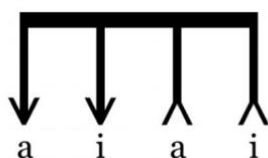
Figura 4.95. *Rasgueado Cuatrillo*.



Fonte: Zapico (2021)

A maioria das fórmulas de *rasgueado* apresentadas servem para criar um efeito de trêmulo, ou seja, uma sucessão rápida de notas iguais. No entanto, o volume 7 (2021, p.7) apresenta um tipo de combinação de dedos que exige menos esforço para alcançar um *rasgueado* mais rápido: o *rasgueado* trêmulo com apenas 2 dedos (i, a), inspirado na tratadística histórica e sua descrição do *trillo*, conforme mostra a figura 4.96.

Figura 4.96. *Rasgueado* trêmulo com 2 dedos.



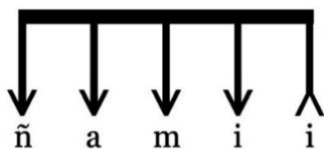
Fonte: Zapico (2021)

A realização do *rasgueado* trêmulo apresenta uma diferença de configuração da mão direita em relação aos outros tipos de *rasgueado*. A mão direita se sustenta pelo polegar apoiado no tampo do instrumento, se mantendo fixa e sem movimento algum de

rotação, conferindo maior estabilidade ao movimento contínuo e rápido. Para sua realização, o guitarrista cita a instrução de Giovanni Pietro Ricci (1677) sobre o pequeno círculo que acompanha o movimento que resulta desta fórmula de golpes de ida e volta. O artigo contém uma série de padrões rítmicos para o estudo tanto do *rasgueado cuatrillo* (p, ñ, i, p) como do *rasgueado* trêmulo (a, i, a, i). (Zapico, 2021, p. 27)

O último artigo da série (2022, p. 6) destaca o papel do dedo mindinho na execução da técnica, numa elaborada fórmula de 5 golpes, o *rasgueado cinquillo*. Seus golpes não encaixam em subdivisões binárias e ternárias, mas servem bem para a realização de trêmulos extensos, momentos cadenciais e inícios ou fins de frases musicais. Seu uso permite um efeito de deslocamento rítmico, uma vez que a cada repetição, o acento cai num dedo diferente. A ordem dos dedos que golpeiam as cordas segue a ordem natural dos dedos da mão direita: ñ, a, m, i, i, conforme mostra a figura 4.97.

Figura 4.97. *Rasgueado cinquillo*.



Fonte: Zapico (2022)

Igual ao *rasgueado* anterior, o guitarrista aconselha usar o apoio do polegar sobre o tampo harmônico, situado entre a roseta e o braço da guitarra, na altura da zona do *rasgueado*, para manter a mão direita fixa. Na guitarra clássica ou flamenca, é aconselhável apoiar o polegar na 4ª, 5ª. ou 6ª. corda, para evitar sons indesejáveis conforme a tonalidade e número de cordas que o golpe atinge. No caso da guitarra barroca, seria necessário o apoio do polegar na 5ª. ordem apenas se estiver afinada com um bordão.

O estudo das fórmulas propostas pelo guitarrista espanhol deve ser progressivo, seguindo as seguintes etapas: estudar primeiramente com as cordas abafadas, começando lentamente, observando o movimento do antebraço quando necessário. Usar diferentes

posições para os mesmos acordes, explorando o braço da guitarra. Alternar acordes de tônica com dominante em cada compasso. Por último, recorrer ao repertório de *basso ostinato* para experimentar diversos padrões de *rasgueado*. (Zapico, 2022, p. 9)

Os artigos de Pablo Zapico, voltados para a performance da guitarra barroca, nos oferecem uma gama de possibilidades de digitação e subdivisões que os tratados históricos não oferecem. A execução do *rasgueado* é discutida em 17 livros que tivemos acesso entre os anos de 1596 e 1773. De maneira geral, as características da técnica incluem golpear todas as cordas e variar a dinâmica tocando em diferentes regiões do instrumento. Embora encontremos a sugestão de usar todos os dedos em alguns tratados, os poucos exemplos práticos utilizam apenas polegar, indicador e médio.

No próximo capítulo vamos em busca de hipóteses para elaborar outras formas de uso da técnica do *rasgueado* no repertório popular espanhol do século XVII. A proposta é encaixar *rasgueados* flamencos identificando semelhanças métricas. As semelhanças harmônicas podem dar a direção para o estudo da técnica usando como referência padrões pré-estabelecidos, que auxiliam na extemporização e na improvisação.

5 As formas de uso do toque flamenco na reconstrução da música para guitarra barroca: as particularidades do estilo, seus antecedentes, a seleção de danças barrocas para discutir os elementos convergentes e apropriações de tradições vivas

Neste capítulo discutiremos os elementos convergentes da música popular antiga e mais recente, as formas de uso da técnica do *rasgueado* segundo os métodos flamencos, apropriações de tradições vivas na reconstrução da música para guitarra barroca, e os benefícios motores de praticar o *rasgueado*. O objetivo principal da pesquisa se baseia na relação da guitarra flamenca com a guitarra barroca. Para falar dos antecedentes musicais do toque flamenco alguns pesquisadores preferem falar da existência de uma guitarra pré-flamenca no século XIX, mas recentemente pesquisas mostram que os séculos XVI e XVII desempenham um papel fundamental na história da guitarra espanhola¹³⁷.

Os principais autores que fazem a conexão entre a guitarra flamenca e os instrumentos históricos são Torres-Cortés (2010, 2012, 2016, 2017, 2020), Buendía (2013, 2014, 2015, 2023) e Calahorro (2018, 2019). Torres-Cortés identifica nas práticas da guitarra barroca *rasgueada* no século XVII o período que nutriu o toque flamenco. O autor analisa a documentação que comprova essa perspectiva, e ainda vê no repertório de vihuela algumas semelhanças com a prática de acompanhamento da guitarra flamenca. A pesquisa de Buendía estabelece a aproximação histórica dos estilos investigando as formas musicais anteriores ao flamenco. Calahorro faz uma linha cronológica dos métodos de guitarra espanhola desde o tratado de Amat até os dias atuais para atestar que a raiz da guitarra flamenca está na guitarra barroca. Como vimos anteriormente, o primeiro tratado espanhol em estilo *rasgueado* trouxe uma mudança de paradigma quanto ao estilo musical praticado, em que já é possível vislumbrar os aspectos técnico-musicais ancestrais da guitarra flamenca.

A forma atual do flamenco se baseia nas três epígrafes: *cante*, baile e toque (guitarra). O conhecimento deste léxico, unido a um código de comunicação visual entre os artistas do espetáculo de flamenco é essencial para estruturar as partes de uma

¹³⁷ Um exemplo é a pesquisa de Fautino Nuñez apresentada na videoconferência dividida em duas partes disponíveis nos links <https://www.youtube.com/watch?v=XzJfsg-JjA8> e <https://www.youtube.com/watch?v=DdecMZQNhZc&t=1506s>. O pesquisador reconhece o surgimento da linguagem harmônica do flamenco nas danças dos séculos XVI e XVII.

interpretação flamenca¹³⁸. O estilo musical possui uma complexa estrutura, devido a seus inúmeros gêneros e subgêneros influenciados pela zona geográfica e autoria¹³⁹. Não é isso que a pesquisa pretende discutir. Durante a pesquisa e o contato com o toque flamenco fomos delimitando as convergências e semelhanças entre os estilos barroco e flamenco e chegamos à conclusão de que o toque flamenco atual se modernizou e adaptou a linguagem para a realidade musical do nosso tempo e conforme as alterações físicas que o instrumento sofreu em relação ao instrumento barroco, como vimos anteriormente¹⁴⁰. Portanto, não nos aprofundaremos na interpretação do estilo flamenco, mas nos atentaremos em comentar a técnica de execução que fundamenta a guitarra flamenca que teve seu início no século XVII – o *rasgueado*.

O aspecto rítmico do toque flamenco se baseia numa sofisticada técnica de baterias rítmicas que forma grande parte da sonoridade flamenca – golpes no tampo, um virtuoso toque de polegar (*alzapúa* – elaborada utilização do polegar como palheta), o uso do toque com apoio do polegar, indicador e médio alternados em escalas e melodias (*picado*), trêmulo de 4 notas e o amplo uso de ligados na mão esquerda. Na harmonia, posições de acordes perfeitos e imperfeitos e de sétima sobre a cadência andaluza, enriquecidas com cordas soltas e posteriormente por posições invertidas e elementos incorporados do *jazz* e da bossa nova. Como vimos anteriormente, as características idiomáticas do instrumento barroco deixam de fora a aplicação de acordes invertidos. Por isso, esse aspecto harmônico e outros elementos do toque flamenco descritos aqui não interessam a essa pesquisa.

O *rasgueado* é um dos principais elementos da técnica flamenca. Os métodos ensinam a técnica destacando seu caráter vigoroso, apoiando o polegar na 6ª. corda e

¹³⁸ As partes são organizadas da seguinte maneira: *llamada, remate, subida, cambio e cierre*.

¹³⁹ Cf. o anexo K para ver a árvore genealógica do flamenco. Os diferentes estilos e subestilos do flamenco são tradicionalmente apresentados separados por famílias, em uma linha geracional que parte das matrizes como as Tonás e o Fandango.

¹⁴⁰ O flamenco vem se submetendo a profundas mudanças principalmente nas últimas três décadas, tornando sua linguagem cada vez mais complexa em suas três facetas: canto, toque e baile. Essa complexidade se dá basicamente ao estilo sincopado caracterizado por um deslocamento dos acentos naturais dos compassos, utilização do contratempo e uma maior complexidade rítmica em comparação com a música folclórica. Portanto, não iremos penetrar no complexo estilo flamenco e suas ramificações. O foco é nas convergências técnico-musicais entre as guitarras sem abordar o estilo moderno, multifacetado e multicultural pós Paco de Lucía.

prendendo os outros dedos antes de iniciar o movimento extensor para baixo. Essa é outra característica que torna a guitarra barroca diferente da guitarra flamenca - a intensidade da execução da técnica do *rasgueado*. Os tratados do século XVII recomendavam o toque leve e elegante, com alguma variação dinâmica do volume, na quantidade dos dedos a serem acionados nos golpes e na acentuação rítmica.

Depois de apontar algumas divergências entre os estilos, nos concentraremos apenas nos elementos convergentes, conscientes de que o flamenco é uma área musical complexa. Cheio de autenticidade, sua sonoridade inconfundível forma a “árvore genealógica do flamenco” e origina os estilos e sub- estilos flamencos distribuído nas famílias (*palos*), que partem dos estilos mais primitivos da música popular espanhola. Tais gêneros surgem no século XIX e se desenvolvem a ponto de dar origem aos subgêneros segundo sua zona geográfica¹⁴¹.

Além disso é preciso considerar que houve uma mudança no perfil do guitarrista e nas características físicas do instrumento. No passado, era comum encontrar uma grande parte de guitarristas sem conhecimento musical. Com a institucionalização do estilo e a preocupação em aperfeiçoar a escrita, influenciada também pela escola clássica do século XIX, percebemos a gradual evolução nos métodos de guitarra flamenca a partir do início do século XIX.

A forma de escrever o *rasgueado* no século XIX era usando semicolcheias em todos os acordes, como indica a primeira fonte com instruções do *rasgueado* neste período, o *Cancionero de Ocón* (1874). Nessa fonte observamos a ausência do dedilhado, o que não soluciona totalmente a execução do *rasgueado* para músicos que leem partitura. Sem a descrição da técnica o músico precisa ter conhecimento prévio do estilo. Embora seja uma fonte de grande valor musicológico, não descreve as particularidades idiomáticas do toque. Trata-se de música escrita a “lo flamenco” e a “lo popular” destinada a músicos de âmbito acadêmico. A escrita não pertence ao âmbito cultural do

¹⁴¹ Os gêneros se estabelecem no período que ficou conhecido como a era dos cafés cantantes, entre os anos 1860 e 1910. O florescimento permitiu o desenvolvimento do flamenco em todas suas facetas: o instrumental, o *cxx* e o baile. Antes deste período, a guitarra não costumava acompanhar o *cante*, que era realizado apenas com acompanhamento de palmas (*a palo seco*). O *cante* assume um papel protagonista em relação à guitarra e deu origem a um novo tipo de performance. O flamenco se desenvolve como prática profissional, diferente do contexto musical do século XVIII, caracterizado pela prática de alguns estilos populares, os gêneros dramático-musicais que descrevemos no capítulo anterior.

flamenco. Os artistas do gênero não escrevem porque não sabem escrever, e mesmo com a institucionalização do ensino hoje, a grande maioria dos artistas flamencos não leem música. O ensino da música flamenca foi sistematizado, mas ainda carrega forte influência da tradição não escrita.

Para mostrar que os procedimentos e mecanismos que sustentam a transmissão oral são uma constante presente antes do estabelecimento da guitarra flamenca, revisamos e analisamos uma coleção de tratados e métodos de guitarra que contam com mais de 4 séculos de tradição ininterrupta. Desde o primeiro livro de guitarra barroca publicado, o uso da técnica do *rasgueado* foi constante no âmbito popular até a atualidade. Nas últimas décadas o estilo flamenco atingiu seu auge e popularidade depois da sistematização do seu ensino. Portanto, para usar seu acervo musical iremos recorrer à documentação escrita sem esquecer da forte tradição oral que acompanhou seu estabelecimento na cena e ainda acompanha (oralidade mista).

A heurística, concebida como a busca e investigação de fontes históricas, tem sido fundamental na recomposição de um tipo de metodologia tradicional que tem sido utilizada pelo flamenco. Recorremos a fontes orais tanto como as escritas, contando com que ambas “se sustentem mutuamente e de referem uma à outra”. (Joutard, 1983, p. 275 *apud* Calahorro, 2019, p. 119, tradução nossa)

O processo de ensino-aprendizagem da guitarra popular do século XVII e da guitarra flamenca possuem fatores em comum e que favoreceram o florescimento de uma série de aptidões relacionadas com a espontaneidade, a improvisação e a intuição. A imitação tem um papel essencial na performance de ambos os estilos. Portanto, o material escrito contendo variações rítmicas e melódicas no repertório barroco é uma importante fonte de informações e as falsetas e fórmulas de *rasgueado* mais detalhadas nos métodos de flamenco mais recentes servem como referência para a reconstrução do acervo de guitarra barroca de tradição mista.

Graças a forma de transmissão mista podemos fazer agora um levantamento dos métodos de guitarra flamenca e analisar como eles podem ser usados na reconstrução das variações rítmicas tão esperadas na performance do repertório espanhol para guitarra barroca. O processo de criação musical envolvido parte de modelos ou fragmentos musicais selecionados individualmente por cada intérprete. A extemporização funciona com padrões ou *standards* do flamenco. A natureza da prática, diferente da música

clássica, não consiste em memorizar obras de concerto inteiras, e sim pequenos fragmentos (falsetas, variações ou *llamadas*). As fórmulas aprendidas pelo guitarrista de antemão podem ser usadas de maneira intercambiável respeitando a coesão rítmico-harmônica. Para ilustrar essa prática, incluiremos alguns exemplos musicais que atestam a similaridade entre os padrões encontrados tanto no acervo de guitarra barroca quanto nos métodos de guitarra flamenca.

Não podemos deixar de citar os procedimentos de gravação e reprodução do fim do século XIX que afetaram os sistemas de transmissão, especialmente os que faziam uso exclusivo da metodologia oral. A incorporação definitiva do áudio no século XX se fez necessária porque os primeiros métodos de guitarra flamenca também não trazem informações precisas sobre o *rasgueado*. Como intérpretes inseridos no novo panorama do século XXI, podemos contar com o desenvolvimento da escrita musical, a revitalização da cifra ou tablatura, e fazer uso do material áudio visual. Uma nova forma de transmissão na era digital deu origem a mais uma metodologia. Através de fóruns, *blogs* e redes sociais, a colaboração participativa das comunidades virtuais se tornou uma nova forma de aprendizagem em conjunto com o método de transmissão áudio-oral.

5.1 Particularidades da música flamenca

Segundo Torres-Cortés, a teoria musical sobre o flamenco é muito recente e os estudos musicológicos são escassos. Seu estudo sobre a origem e a evolução dos distintos estilos flamencos é quase inédito. A guitarra flamenca se fundamenta em três tipos de parâmetros musicais: melódico, rítmico e harmônico. O parâmetro melódico se desenvolve dentro do conceito de “heterofonia”, ou seja, um tipo de adorno melódico que completa a melodia do canto flamenco. O parâmetro rítmico se desenvolve dentro do conceito de “*compás*”, ou seja, ciclos rítmicos característicos da música flamenca. O aspecto harmônico se desenvolve dentro dos conceitos de modalidade e tonalidade tendo

como fundo sonoro acordes no modo de Mi (maior ou menor), seguindo as inflexões do cante¹⁴². (Torres-Cortés, 2020, p. 138)

O primeiro método que buscou documentar o que antes era transmitido oralmente é o de Rafael Marin, publicado em 1902. Paulatinamente se vão incorporando discos de vinil, cassetes e Cds ao formato escrito, tornando mais clara a peculiaridade musical flamenca, que dificilmente pode ser retratada fidedignamente em uma partitura ou tablatura. Neste aspecto, o livro-disco de Luis Maravilha (1969) foi um avanço importante para o aprendizado da agógica e dinâmica particulares do toque flamenco. Antes de fazer um panorama dos métodos de guitarra flamenca, iremos comentar algumas particularidades do estilo em conexão com o repertório de guitarra barroca.

O musicólogo especializado em flamenco Guillermo Castro Buendía em sua pesquisa sobre as formas musicais anteriores ao gênero flamenco, faz uma breve introdução para descrever os elementos musicais que caracterizam a música flamenca. Sua forma interpretativa se baseia no uso de ciclos harmônicos e rítmicos de “grande riqueza e liberdade, na prática da hemíola, polirritmia, possibilidade de começo acéfalo das melodias, acentos e mudanças harmônicas nos tempos fracos do compasso, sem a rigidez das normas acadêmicas somado às habilidades artísticas do intérprete”. (Buendía, 2014, p. 2)

Os estilos *a compás* formam grande parte do toque flamenco e se dividem em três blocos dependendo do compasso em que se desenvolvem: binário, ternário e 12 tempos.¹⁴³ O compasso ternário é muito característico tanto do estilo flamenco como das danças barrocas. O grupo mais representativo é o dos *fandangos*. O compasso hemiólico de 12 tempos representa muito bem o inconfundível universo da música flamenca e está presente desde o século XVII nas *jácaras*, *canarios* e *sarabandas*, como veremos adiante.

Antes da aparição do fandango no final do século XVII existiram outras formas musicais nas quais encontramos elementos musicais relacionados com o flamenco, como a hemíola, o modo frígio, sequências harmônicas associadas a padrões rítmicos, a cadência andaluza e a prática do *rasgueado*. Características que formam a base musical

¹⁴² A fixação de estruturas e desenvolvimentos das ideias musicais no flamenco, seja no *cante*, toque ou baile é suscetível a variações no momento da performance.

¹⁴³ O outro estilo é o *libre de compás metronómico* que não iremos mencionar pois não se relaciona com o objeto da pesquisa.

do toque flamenco. No trabalho de Buendía ele cita a *passacalle*, *romanesca*, *folia*, *jacaras*, *sarabanda*, *chacona*, *canarios*, *cumbé*, *paracumbé*, *guineo*, *zarambeque*, *guaracha*, *zarandillo*, *morisca*, *jota*, entre outras. (Buendía, 2014, p. 3)

Para falar dos aspectos harmônicos é preciso considerar a linguagem usada pelos intérpretes do toque flamenco. O guitarrista flamenco não fala de tonalidade e sim de toques com posições definidas no braço do instrumento, usando o capotraste para subir a tonalidade em função do cante. As cordas mais graves do violão, Mi e Lá (6ª. e 5ª. cordas) dão origem aos acordes denominados toque *por arriba* e toque *por medio*, respectivamente. Se afinarmos a 6ª. corda em ré, temos o toque *por abajo*. Mas este não é muito utilizado pelos flamencos. O toque *por arriba* se baseia na cadência andaluza de Mi, e o toque *por medio* se baseia na cadência andaluza de Lá. O fato de a guitarra barroca ter apenas 5 ordens explica a ausência de sequências usando o toque *por arriba*. A adição da sexta ordem no instrumento de cordas simples permitiu o desenvolvimento do toque *por arriba*. Torres-Cortés nos lembra que o fandango do século XVIII, encontrado no tratado de 1705 e no Códice Saldívar (1732) de Santiago de Murcia fundamenta o primeiro toque flamenco, o toque *por medio*. (2020, p. 5)

5.1.1 Cadência andaluza

A cadência andaluza ou cadência frígia hispânica é uma maneira particular de finalizar uma frase musical sobre o 1º. grau modal. É formada por quatro acordes do modo de Mi, caracterizado pelo semitom entre o primeiro e o segundo grau e transforma o acorde de dominante em grau de tônica: La – Sol – Fa – Mi. O modo flamenco de Mi surgiu para se adequar às melodias frígias características do *cante* flamenco. Esta cadência permite o uso de cordas soltas e a guitarra desponta como o instrumento principal de acompanhamento desde o século XVII. Conforme mostra a figura 5.1, a disposição se cria a partir do segundo tetracorde melódico descendente do modo grego dórico formando os 4 acordes principais da progressão harmônica flamenca.¹⁴⁴

¹⁴⁴ A estrutura intervalar da cadência pode ser transposta para outras tonalidades com o uso da *cejilla* (capotraste), segundo a disposição dos bordões (cordas soltas). O uso da *cejilla* favorece a transposição dos tons sem precisar renunciar às posições do toque *por medio* e *por arriba*. Esse recurso permite que o guitarrista acompanhe o *cante* alcançando maiores extensões vocais, sem abandonar a sonoridade típica

Figura 5.1. Cadência andaluza em Mi e Lá.

The image shows two musical examples of the Andalusian cadence. The left example is in E major (Ejemplo en MI) and the right is in A major (Ejemplo en LA). Both examples show a four-measure progression of triads: IV, III, II, and I. The notes are written on a treble clef staff. Below the staff, the fret numbers for the guitar are indicated: 5, 3, 1, 0 for the first measure; 5, 3, 1, 0 for the second; 5, 4, 2, 1 for the third; and 5, 3, 1, 0 for the fourth. At the bottom, the chords are labeled: LAm, SOL, FA, MI for E major and RE♭m, DO, SI♭, LA for A major.

Fonte: Granados (1998)

Independentemente da função da guitarra, seja como solista ou acompanhante, algumas diretrizes são importantes para a realização do estilo flamenco. Manuel Granados nos dá uma ideia da forma de uso dos padrões harmônicos. A descrição revela a preocupação com o idiomatismo instrumental e os afetos das tonalidades. A *cejilla* (capotraste) é usada para a função de mudar o tom para acomodar o canto ou para tornar a tonalidade mais brilhante, e não para facilitar a execução. A prioridade é manter as características sonoras e o amplo uso das cordas soltas.

Entender o acompanhamento do *cante* na guitarra flamenca passa indiscutivelmente por um estudo de aproximação do instrumento, suas características técnicas e sonoras, e a disposição das notas no mesmo. Desde os primeiros acompanhamentos se criaram duas formas de desenvolver a cadência andaluza que denominaremos básicas, o que se chama tradicionalmente *por arriba* ou o modo de Mi flamenco e *por médio* ou o modo de Lá flamenco. A incorporação posterior da *cejilla* dará um impulso decisivo para manter tais posições e conservá-las a fim de ampliar o número de tonalidades que podem se desenvolver sem perder as características sonoras. (Granados, 2000, p. 15, tradução nossa)

dos acordes flamencos nas primeiras posições da guitarra. Dependendo do número da casa ou traste do instrumento denomina-se o tom: *a uno por médio* (casa 1), *al tres por arriba* (casa 3 e assim por diante).

5.1.2 Falsetas

A *falseta* é uma técnica de variações, uma prática de improvisação que rege o estilo flamenco e que tem precedentes históricos nas *diferencias*, como vimos anteriormente. Podemos definir como uma espécie de micro composição com entidade própria do ponto de vista formal, melódico e rítmico que serve para a introdução de uma interpretação flamenca solista ou como seções que se intercalam com o *cante* ou baile.¹⁴⁵ Encontramos diversas analogias entre o modo de compor dos guitarristas flamencos e suas *falsetas* com a forma de improvisar variações sobre motivos populares que os vihuelistas chamaram de *diferencias*.

Em primeiro lugar, notamos uma analogia entre o modo de composição dos guitarristas flamencos e suas micro composições chamadas falsetas, e a forma de glosar ou improvisar variações sobre motivos populares que os vihuelistas desenvolveram com o nome de *diferencias*. (Torres-Cortés, 2017, p. 100, tradução nossa)

O conceito de *falseta* apresentado na comparação com as variações dos vihuelistas abaixo está ligado ao *cante*:

Poderíamos considerar as *falsetas* como as variações e mudanças de nossos vihuelistas. É a introdução, o adorno, a exposição emotiva do guitarrista, que, com sua íntima satisfação, inspira, prepara e entona a voz do *cantaor*. É o motivo que preludia e mantém o êxtase ambiental do *cante* [...] entre os momentos de pausa ou respiração, entre *cante* e *cante*, para não decair a forma interpretativa, a emoção e a entrega pessoal oferecida pelos artistas. (Cano, 1986, p. 79 *apud* Sánchez, 2016, p. 87, tradução nossa)

¹⁴⁵ De acordo com essa função a elaboração da falseta fica sujeita ao estilo musical ou *palo* de referência. Caso exista *cante* ou baile o guitarrista deve proporcionar a música para o desenvolvimento musical e coreográfico específicos.

5.1.3 Compás

Os diferentes estilos do flamenco são representados e distribuídos por famílias com base em seu *compás*. O termo se aplica ao modo característico de agrupar as células rítmicas em cada *palo* ou estilo flamenco¹⁴⁶. Existe uma clara divisão entre os *estilos libres de compás metronómico* e os *estilos a compás*. Dentro do *estilo a compás* temos 3 opções: binário, ternário e de 12 tempos. O compasso ternário e o compasso de 12 tempos possuem conexões com o acervo do barroco espanhol e, portanto, vamos nos concentrar neles. A descrição das divisões rítmicas e a acentuação foram baseadas no método de Juan Grecos (1973).

O compasso ternário é usado em 3 grandes grupos de bailes espanhóis: a *jota*, o fandango e a *seguidilla*. É o padrão rítmico do fandango como base.

>			>			>			>		
1	2	3	1	2	3	1	2	3	1	2	3

O compasso de 12 tempos é o mais característico da sonoridade flamenca. É o que a torna inconfundível graças a combinação de acentos em 2 células ternárias e 3 binárias.

		>			>		>		>		>
1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12

A acentuação característica do compasso de 12 tempos resulta em ritmos com amálgama (6x8 + 3x4) usada para marcar o compás de *soleá* e pode ser usada em outros cantes como *caña*, *polo*, alegrias e suas variantes. A *bulerias* segue o mesmo padrão da *soleá* e pode ser variado com outra acentuação:

>	>		>	>		>	>		>	>	
1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12

¹⁴⁶ Por exemplo, os acentos do compasso de 12 tempos são o *compás*. O compasso seria a forma de grafar a unidade de tempo.

Alguns *palos* começam com ritmo acéfalo (*soleá*), outros começam no tempo forte (*peteneras*, *gajira*), resultando em outra acentuação rítmica. O padrão rítmico de 12 tempos usado para marcar o compás da *peteneras*, *guajira* e *seguirya* é descrito abaixo:

>				>				>				>				>			
1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12								

A *buleria* atual usa o mesmo padrão da *peteneras* mas com uma síncopa entre o final do 6x8 e início do 3x4:

>				>								>				>			
1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12								

Ou:

		>	>			>				>	>				>				
1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12								

Os *palos* que se conectam com o repertório de guitarra barroca basicamente são: *Soleá*, *Bulerias*, *Seguiryas* e Fandango¹⁴⁷. Para compreender como os estilos convergem, vamos analisar os códigos que operam na organização dos gêneros musicais de cada estilo. A análise se deu em torno das convergências envolvendo o toque *por medio*, a cadência andaluza, o compasso de 12 tempos e as *falsetas*. O foco principal é identificar as fórmulas de *rasgueado* que podem ser adaptadas e incorporadas nas obras selecionadas do acervo musical de guitarra barroca.

¹⁴⁷ Não iremos discutir as variantes de acentos que podem surgir em função da autoria e zona geográfica. Há uma série de matizes musicais em perfeita conexão com a guitarra, mas a tarefa de pormenorizá-las não nos cabe.

5.2 Antecedentes do toque flamenco

A imprecisão das fontes do século XVII e o monopólio dos métodos clássicos nos séculos seguintes impossibilitaram a sistematização da técnica do *rasgueado*. Portanto, vamos agora analisar as conexões que podem ser apontadas entre os estilos segundo os flamencólogos que se dedicaram a redesenhar a historiografia da guitarra flamenca olhando para o acervo antigo. Além de buscar as conexões para a construção da técnica de mão direita, comentaremos outros aspectos que conectam os dois estilos e ajudam a formar uma concepção musical mais ampla, como os aspectos harmônicos e melódicos.

As obras dos vihuelistas citadas no capítulo 3 influenciaram o repertório de guitarra barroca e boa parte dos princípios acabarão influenciando também a guitarra flamenca no início do século XVIII. Torres-Cortés em seu artigo sobre os antecedentes da guitarra flamenca (2017) faz um rastreamento da presença da guitarra popular *rasgueada* a partir do século XVI, no livro de instrumentos de Juan Bermudo, nas tablaturas de vihuela e guitarra renascentista e na relação entre as “diferencias” e as “falsetas”. Neste último aspecto, o livro de Luys de Narváez contém alguns indícios relacionados com o toque flamenco.

No aspecto harmônico, o pesquisador destaca a célebre sequência harmônica de *Guardame las Vacas* mantida pela tradição musical hispânica percebida na *Soleares*, *Bulerias*, *Seguirillas*, *Tango*, *Alboreá* etc. A romanesca (em Do menor) usa o esquema harmônico III-VII-I-V nos primeiros 4 compassos que se relaciona com a cadência andaluza através da linha melódica (sol-fa-mi-ré). Outro exemplo é o romance *Paseábase el rey moro*, para canto e vihuela afinada em lá. Nos últimos compassos se localiza uma cadência andaluza com um melisma sobre a expressão “ay!”, características que se manterão no toque flamenco. Pode-se observar essa cadência (figura 5.2) no compasso 31, que começa na nota sol sobre a expressão *ay!* e termina na sílaba “ma” de “alhama” sobre a nota mi. A forma de terminar a música modal com uma cadência sobre um acorde maior também chama a atenção para o estilo flamenco. (Torres-Cortés, 2017, p. 100-102)

Figura 5.2. *Paseábase el rey moro* de Narváez.

Fonte: Pujol (1945)

Outro livro de vihuela citado é o de Valderrábano que usa o recurso de um *atambor* (golpe percussivo no instrumento). Uma prática habitual no século XVI era formar duetos (*coplas*) com o tenor que entoava uma melodia conhecida, enquanto outro improvisava contrapontos. O flamencólogo destaca o uso de golpes percussivos no instrumento no discante que finaliza o livro *Silva de Sirenas*, como vemos na figura 5.3 e identifica essa prática antiga como um eco de uma prática recente da guitarra flamenca.

Figura 5.3. Uso de efeitos percussivos no repertório de vihuela.

Para discantar.  *Silua de sirenas.* 

¶ Esta musica es pa discantar sobre vn puto/o con fonancia q̄ es vn cōpas q̄ comumēte llama el atābor. A se de tañer en pporciō/dettes mínimas al cōpas. Esta seña  se pone en e cāto llano pa boluer siempre a fonar le hasta q̄ acabe de discātar la otra vihuela. Este es c cāto llāo q̄ a de lleuar otra vihuela tēplada en vnifonus/cō la q̄ a de discātar, o en guitarr: fu tercera en vazio a los vieios cō tercera en llcno de la vihuela/en vnifonus.

Fonte: Valderrábano (1547)

O golpe caracteriza um elemento fundamental da técnica flamenca¹⁴⁸. Portanto, o instrumento passou por uma adaptação e recebeu os “golpeadores”, uma placa de acrílico ou plástico transparente que servem para proteger o tampo das marcações rítmicas. O golpe é executado principalmente com o dedo anular da mão direita. Unha e polpa do anular batem o golpeador e o dedo permanece levemente suspenso, pronto para reiniciar o próximo movimento. Após o domínio da técnica básica do golpe, os métodos de flamenco incentivam movimentos de golpes simultâneos com toques do indicador e polegar.

Torres-Cortés identifica no livro de Sanz vários dados indiretos que podemos relacionar com o toque flamenco. A prática que une os estilos *rasgueado* e ponteadado apareceria mais tarde na guitarra flamenca, enquanto a guitarra clássica abandonaria o estilo *rasgueado*. Um outro aspecto da prática instrumental do barroco espanhol destacado pelo flamencólogo era o de amarrar os trastes no braço da guitarra. Tal maneira de ajustar a afinação do instrumento resultava num temperamento desigual e pequenos intervalos em microtons criavam um aspecto oriental à sonoridade, semelhante ao *cante* flamenco. A presença do micro tonalismo no *cante* flamenco “pode ter relação com esse aspecto da organologia do período barroco”. (2012, p. 298, 299)

Buendía mostra as relações musicais entre os bailes e danças do século XVII e sua projeção no flamenco. Embora não seja possível identificar pela nomenclatura o nome das danças barrocas no repertório do flamenco, a semelhança musical é grande e causa estranheza o uso dos termos não terem continuidade histórica, embora a música tenha se perpetuado. O onipresente ritmo ternário com possibilidade do uso de hemíola é algo que flamenco incorporaria em algumas modalidades. (2014, p. 54) Torres-Cortés faz a comparação dos primeiros toques flamencos com a harmonia usada nos livros de guitarra barroca. A maioria das danças se relaciona com o toque *por medio* (ré menor) e com a cadência andaluza.¹⁴⁹ Calahorro chama a atenção para a combinação de acentos no compasso de 12 tempos presente no século XVII nos gêneros como a *jácaras*, *canarios* e *sarabandas* (2018, p. 95).

¹⁴⁸ O primeiro golpe documentado no repertório de guitarra está no tratado de Santiago de Murcia (1732, p. 43), conforme vimos no capítulo anterior.

¹⁴⁹ Cf. Torres-Cortés (2012, p. 297 e 301) para ver os esquemas harmônicos de outras danças barrocas que não citaremos e que possuem sequências análogas à cadência andaluza.

Selecionamos algumas danças amplamente exploradas no século XVII para estabelecer a conexão com a música flamenca, através dos recursos musicais que continuamos a encontrar nos períodos posteriores até a atualidade.

5.3 Seleção de danças barrocas que se relacionam com o toque flamenco

Como vimos no capítulo anterior, as canções e danças eram reconhecidas por suas melodias, nomes e progressões harmônicas. Os gêneros preferidos são típicos da música da época e dos livros espanhóis da geração seguinte. Conforme mostra a historiografia, são gêneros antecedentes do toque flamenco e algumas dessas danças se converteram em *palos* flamencos. Com a aproximação da tradição de música *rasgueada* formada por padrões encontrados tanto nas danças barrocas como na tradição flamenca, podemos estabelecer um modelo comparativo que ajudará na interpretação deste repertório antigo.

As danças que usaremos como exemplos para a reconstrução da música de caráter improvisatório são: *Passacalles*, *Sarabanda*, *Canarios*, *Jacaras*, *Folías*, *Jota* e *Fandango*.

5.3.1 Passacalles

Como mencionamos no capítulo anterior, trata-se de uma obra instrumental de movimento pausado desenvolvida com variações melódicas sobre um baixo ou outra voz, com ritmo 3x4, e foi usada para introduzir canções e danças, uma técnica semelhante à das *falsetas* flamencas. Nela encontramos também o desenho melódico la-sol-fa-mi típico do flamenco, harmonizado com a estrutura harmônica I-IV-V-I ou uma variação dela distribuída em 4 compassos, como podemos observar em Gaspar Sanz (figura 5.4):

Figura 5.4. Transcrição da *Passacalle* de Sanz.

Fonte: Koonce (2006)

A estrutura harmônica dessa *passacalle* é uma variação do padrão do modo flamenco. Em vez do acorde de I grau (Mi) ser precedido pelo fa (II grau do modo frígio) ele é substituído pelo acorde de ré menor em primeira inversão (VII frígio), mas com o mesmo desenho de baixo la-sol-fa-mi. Curiosamente, o flamenco também usa o acorde de VII grau como harmonia de tensão antes de finalizar com o I grau (Buendía, 2014, p. 6).

A estrutura do acompanhamento de bailes flamencos evidencia o uso do *ritornello* mencionado anteriormente associado à *Passacalle*, como descreve o método de Juan Antonio de Iza Zamácola (Don Preciso):

Depois que dois jovens de um ou outro sexo se apresentam no meio da sala à distância de cerca de duas varas, começa o *ritornelo* ou prelúdio da música, depois a *seguidilla* é cantada com a voz por quatro compassos fazendo o primeiro verso da copla [...] depois a guitarra segue fazendo uma *passacalle*, e no quarto compasso volta a *seguidilla* cantada [...] concluída a primeira parte, continua a guitarra tocando a mesma *passacalle* enquanto os dançarinos mudam de lugar... (Zamácola, 1982, 9-10 *apud* Torres-Cortés, 2016, p. 43, tradução nossa)

5.3.2 Sarabanda

A métrica da *sarabanda* com alternância do compasso binário para o ternário (compasso amalgamado) se converteu depois para o ritmo do flamenco presente nas *cantiñas*, *solerares* e *seguiiriyas*. É o gênero mais antigo em que conseguimos encontrar essa forma de medir o tempo musical com seus acentos típicos.

Na música tradicional andaluza a *sarabanda*, como qualquer outro gênero, não desapareceu. Seus elementos se transformaram em outros estilos. Pode ser o *zarandillo*. Este, por sua vez, originou fandangos e *jaleos*, que finalmente deram vida à *soleá*. Certos elementos rítmicos da *sarabanda*, além dos elementos harmônicos, podem ter cristalizado outro estilo flamenco, como a acentuação da *soleá*. (Gamboa; Nuñez, 2007, p. 609 *apud* Torres-Cortés, 2012, p. 312, tradução nossa)

5.3.3 Canarios

Além do ritmo amalgamado (6x8 + 3x4), característico de outras danças barrocas espanholas, o início em anacruse é outro elemento recorrente. Esse aspecto reforça a estreita relação entre a música e a coreografia na música espanhola instrumental dos séculos XVI e XVII. Norman Paul Kliman chamou a atenção para o compasso amalgamado em analogia ao repertório flamenco:

Na época de Sanz, certos estilos de música usavam ritmos assimétricos muito semelhantes aos que encontramos hoje no flamenco. Embora a tensão e resolução harmônicas ocorram em momentos e formas diferentes no flamenco, a estrutura dos ritmos são muito parecidas. O ritmo da *sarabanda* e do *canarios* tem uma clara relação com as *guajiras* e *peteneras* (...) o ritmo da *sarabanda* e do *canarios* de Sanz é o que se pode chamar hoje de *compás* de amalgama, devido aos intervalos assimétricos entre os tempos acentuados (3+3+2+2+2). Podemos escrever esse ritmo em compasso 6x8 e 3x4, mas ao largo da história da música espanhola, encontramos o ritmo camuflado dentro de um compasso homogêneo de 6x8 ou de 12x8, como observa o musicólogo Dionisio Preciado. (Torres-Cortés, 2012, p. 314, tradução nossa)

Outra particularidade rítmica do *canarios* é uso repetido de tercinas que lembra a dança flamenca *zapateado*. O *zapateado* consiste em uma sucessão de tercinas executadas coreograficamente com a ponta do sapato (*tacón*). No caso da dança barroca, existiu a tradição musical de fazer marcações percussivas com os pés dos dançarinos.

As principais características do *canario* eram suas frases de 4 compassos, seu ritmo ternário com figuras pontuadas e um passo que se dança fazendo um som com os pés, com movimentos curtos e violentos, ou seja, um *zapateado* que, segundo indicam as obras teatrais, parece ter sido sua qualidade mais evidente. (Flórez, 2006, p. 53 *apud* Torres-Cortés, 2012, p. 314, tradução nossa)

5.3.4 Jácaras

A *jácaras* possui elementos em comum com a *soleá*: ritmo acéfalo, sequência harmônica na tonalidade frígia, toque *por medio* e frases estruturadas em 12 tempos. No livro de Gaspar Sanz encontramos 2 *jácaras*: uma em estilo ponteadado (em lá menor) e outra em estilo *rasgueado* (em ré menor). Sanz inclui o *rasgueado* da *jácaras* “...para os que são iniciantes na arte do *rasgueado*...” (fol. 18r.). Os acordes usados na sequência harmônica representada pelo alfabeto italiano são: rém-Lá-rém-Lá-Fa-Do-Sib-Lá-rém. A sequência harmônica forma o chamado toque *por medio* do flamenco com a cadência andaluza começando no acorde de Do-Sib-Lá, passando pelo acorde de Fá. Podemos concluir, portanto, que a cadência já era praticada desde 1674, ano da publicação da primeira edição dos livros de Sanz.

Para a análise dos elementos convergentes adaptamos o *rasgueado* em ré menor para lá menor, a fim de discutir os demais elementos convergentes usando a versão em estilo ponteadado. A figura 5.5 mostra a transcrição do estilo *rasgueado* na outra tonalidade. Com o exemplo dessa dança popular vamos observar as características em comum do repertório espanhol da guitarra do século XVII e o toque flamenco.

Figura 5.5. Transcrição do alfabeto da *jácaras D* (lá menor).



Elaboração da autora. Fonte: Eid (2024)

A segunda sequência harmônica do padrão fornecido por Sanz na nova tonalidade usa a cadência andaluza: Sol Maior (A), Fá maior (G), Mi maior (F). Na transcrição da figura acima observamos os demais elementos que descrevemos acima: começo acéfalo, toque *por medio*¹⁵⁰ e compasso de 12 tempos. A notação original fornece

¹⁵⁰ Se consideramos a presença da cadência andaluza, o V grau (Mi maior) passa ser a tônica, e temos assim a presença do toque *por arriba*.

apenas o compasso ternário e a indicação da marcação do tempo através de golpes básicos para cima e para baixo, mas sabemos através da evolução do repertório e da técnica evidenciada nas tablaturas mistas, que se esperava mais do guitarrista nas formas de uso de suas habilidades musicais. As variações melódicas da versão em lá menor (figura 5.6) servem de material para a criação de novas seções, misturando as técnicas de execução.

Figura 5.6. *Jácaras* em estilo ponteadado



Fonte: Sanz (1697)

A *jácaras* de Gaspar Sanz possui o início acéfalo tão característico do toque flamenco e de muitas danças barrocas. Na figura 5.7 podemos notar que as frases musicais são concluídas no 1º. tempo do compasso, dando origem a uma nova frase. Na fonte original, o guitarrista usa uma pequena barra dupla para marcar os finais e começos das variações.

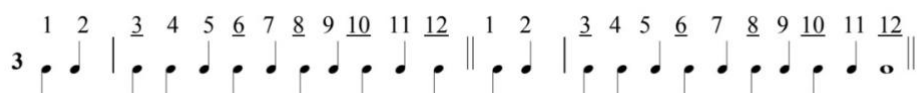
Figura 5.7. *Jácaras* de Sanz em notação convencional.



Fonte: Torres-Cortés (2012)

A presença de anacruses na maioria das danças barrocas é particularmente significativa pois tem relação métrica com a acentuação irregular dos ritmos flamencos como a *soleá*, onde o primeiro acento cai no terceiro tempo, conforme mostra a figura 5.8.

Figura 5.8. Acentuação rítmica da *soleá* e da *jácaras*.



Fonte: Rodrigues (2000)

Buendía aponta para os padrões rítmicos e harmônicos da *Jácaras* de Antonio de Santa Cruz, em forma de variações que formam ciclos de 4 compassos de 12 tempos. Sua relação rítmica com a *soleá* (começo acéfalo) e a *bulerias* (começo acéfalo opcional) pode ser notada se considerarmos que o final das frases cai no acorde de lá maior, terminando no V grau. Portanto, encontramos conexões com a música flamenca também nesse tratado. A peça composta em ré menor faz uso frequente de uma semicadência sobre o acorde de dominante que lembra o modo flamenco de Lá. A linha do baixo descreve claramente uma cadência descendente sobre o V grau de ré menor, conforme mostra a figura 5.9. (Buendía, 2014, p, 15)¹⁵¹

Figura 5.9. Cadência final da *jácaras* de Antonio de Santa Cruz.



Fonte: Buendía (2014)

¹⁵¹ No toque flamenco o acorde de ré menor deixa de ser o I grau da tonalidade e passa a ser o IV, e a dominante da tonalidade menor de ré passa a ser o I grau da tonalidade frigia flamenca. A forma musical da *soleares* e da *bulerias* é mais complexa e variada do que estamos vendo na *jácaras*. Na construção harmônica é comum substituir o acorde de ré pelo acorde de Sib dentro do modo de Lá flamenco, entre outras possibilidades. Provavelmente o sistema musical da *jácaras* continuou sendo praticado no século XIX e deu origem a novas modalidades, certos *jaleos*, e posteriormente surgiram os estilos flamencos que estamos analisando. (Buendía, 2013, p. 109)

No prólogo da edição revisada do tratado de Antonio de Santa Cruz, lemos um relato de Hopkinson Smith com sua impressão ao conhecer a *jácaras por la E*, a primeira peça do tratado de Santa Cruz. Com a guitarra na mão, ficou atônito “com suas ressonâncias frígias e seus ecos quase arqueológicos de um flamenco distante”. (Sevilla, 2013, p. vii)¹⁵²

5.3.5 Folias

Com respeito a *folias*, o flamenco e suas semelhanças, há aproximações entre a estrutura de acordes e ritmo, o que faz da *folias* o antecedente mais importante para a base musical do fandango. Buendía afirma sem trazer nenhum exemplo musical para ilustrar: “A relação entre o fandango e a *folia* tem sentido quando se usam as estruturas harmônicas como base para a criação de variações, sejam instrumentais ou vocais”. (Buendía, 2014, p. 12, 13)

No livro de Sanz, embora uma versão esteja escrita no estilo ponteadado, sua descrição no prólogo revela que a expectativa era que o guitarrista usasse suas habilidades no *rasgueado* em todas as danças espanholas do livro. Nessa versão também podemos ver o tetracorde descendente (cadência andaluza) Ré m – Do - Sib – Lá nos compassos 17 e 23 (figura 5.10).

Figura 5.10. *Folias* de Gaspar Sanz.



Fonte: Koonce (2006)

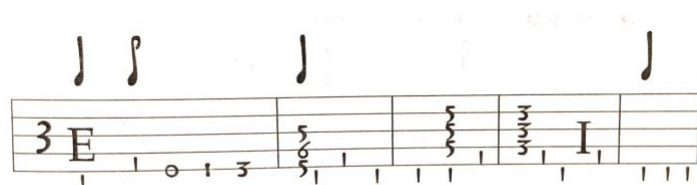
¹⁵² Embora o ciclo harmônico da *jácaras* antiga e da *soleares* atual não seja exatamente o mesmo, a semelhança auditiva é grande. Uma boa referência auditiva dessa obra é a versão do guitarrista Rolf Lislevand na guitarra barroca. A introdução (*falseta*) criada pelo guitarrista lembra uma *soleá* acompanhada por castanholas. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=2ggJqEZ0a5k>.

5.3.6 Fandango

O fandango desde que surgiu no final do século XVII teve diversas transformações, gerando variações associadas a zonas geográficas da Espanha, como a *rondeñas*, *malagueñas* e *granadinas*. Seu caráter musical tem a base ternária com agrupações binárias, como a *Jota*, e pode ser escrito em 3x8, 6x8 e 3x4. Existe um amplo e extenso repertório de fandangos segundo a localização geográfica.

O grupo mais representativo que encabeça os ritmos flamencos se baseia na métrica ternária (*Huelvas* e *abandolaos*). No início do século XX os guitarristas flamencos já davam um selo pessoal na interpretação do fandango, uma performance mais livre do compasso ternário (principalmente quando acompanha o *cante* de caráter melismático que se perde do pulso de referência fixo). Torres-Cortés indica o primeiro estilo antecedente no fandango indiano¹⁵³ do *Libro de diferentes cifras* (1705) e a presença da cadência andaluza harmonizada para guitarra. (2010, p. 9) Além da cadência andaluza (figura 4.11), o autor defende a existência de outros elementos que definem o toque flamenco no mesmo tratado, como a cultura compositiva de variações curtas de motivos populares e o toque *por medio*. (2016, p. 58)

Figura 5.11. Cadência andaluza no Fandango Indiano.



Fonte: *Libro de Diferentes Cifras* (1705)

Podemos encontrar outro exemplo de cadência andaluza no repertório antigo no *Códice Saldivar* de Santiago de Murcia (1732) - um fandango considerado pelos

¹⁵³ Primeira vez que aparece o termo numa publicação de guitarra barroca, o que pode indicar sua procedência sul-americana.

guitarristas flamencos como um dos expoentes da guitarra barroca. Assim como no Fandango Indiano, o uso da *patilla* ocorre no modo frígio de Lá nos compassos 3 e 7. O fandango usa os acordes de ré menor, do maior e sib maior resolvendo no acorde de lá maior em outros trechos, além dos observados na figura 5.12.

Figura 5.12. Cadência andaluza no fandango de Santiago de Murcia.



Fonte: Koonce (2006)

O primeiro exemplo do manuscrito de 1705 em ritmo ternário pode ser transcrito em 6x8 devido à forma do *rasgueado* e dos acentos que podemos deduzir de sua prática, conforme mostra a figura 5.13. (BUENDÍA, 2015, p. 220)

Figura 5.13. Ritmo do Fandango.



Fonte: Buendía (2015)

Outro fandango ponteadado do mesmo manuscrito pode ser escrito em 3x4, conforme mostra a figura 5.14.

Figura 5.14. Ritmo do fandango ternário (1705)



Fonte: Buendía (2015)

Buendía mostra a possibilidade de tocar esse mesmo fandango em ritmo 6x8, conforme mostra a figura 5.15. A forma de alternar o compasso ternário para o compasso binário é simples, por isso a presença da hemíola é frequente no fandango e na *jota*. A figura 5.16 mostra a transcrição usando o compasso amalgamado, no estilo *rasgueado*.

Figura 5.15. Ritmo do Fandango em 6x8 (1705)



Fonte: Buendía (2015)

Figura 5.16. Ritmo amalgamado do fandango.



Fonte: Buendía (2015)

E por último, temos o fandango de Pablo Minguet y Irol escrito em 3x8. Essa versão contém o ritmo sugerido para o *rasgueado*, e a descrição do dedilhado, conforme mostra a transcrição na figura 5.17.

Figura 5.17. *Rasgueado* para o Fandango de Minguet y Irol.



Fonte: Buendía (2015)

5.3.7 Jota

Como vimos no capítulo 3, a *jota* fazia parte do repertório teatral no século XVIII. Os exemplos instrumentais mais antigos são encontrados no manuscrito preservado na Biblioteca Nacional com o título *Cifras para arpa*, no *Libro de diferentes cifras* (1705), no *Códice Saldivar* (1732) de Santiago de Murcia e no tratado de Pablo Minguet y Irol (1774). A figura 5.18 mostra uma transcrição da introdução em *rasgueado* da *Jota* de Santiago de Murcia.

Figura 5.18. Transcrição da *Jota* de Santiago de Murcia.



Fonte: Buendía (2013)

No repertório do livro de 1732 de Santiago de Murcia observamos que as danças iniciam com ritmo *rasgueado* seguida de séries de variações ou falsetas, como nessa *jota*. A hemíola é produzida na seção inicial em *rasgueado*. O ritmo introdutório alterna o compasso 6x8 com o 3x4 com começo em anacruse, e o mesmo efeito rítmico é observado de maneira alternada na seção ponteadada, em forma de variações (separadas por 2 pequenas barras). As características métricas da *jota* podem ser apontadas como um antecedente do compás de *soleá* e se encaixa no compás das *alegrías*.

A *jota* é um gênero musical amplo que teve sua projeção em países de língua espanhola no final do século XIX. O padrão rítmico da *jota* geralmente é estruturado em compasso 6x8 em frases de 2 compassos, como mostra a figura 5.19. Portanto, seguindo a proposta de Buendía, podemos fazer a mudança métrica de compasso na performance dessa dança, a exemplo da versão de Murcia. Como referência temos outra versão em estilo *rasgueado*, com indicação de dedilhados no livro de Minguet y Irol, conforme mostra a figura 5.20.

Figura 5.19. Padrão rítmico da *Jota*.



Fonte: Buendía (2023)

Figura 5.20. *Rasgueado* da *Jota* de Minguet y Irol (1774).



Fonte: Buendía (2023)

Como vimos até aqui, as características idiomáticas da música flamenca coincidem em sua maior parte com modalidades musicais de tempos passados. Como vimos nos trabalhos dos 3 flamencólogos, modalidades como o onipresente ritmo ternário, o uso de hemíola, a cadência andaluza e as variações análogas às *falsetas* flamencas. Portanto, vamos agora apresentar algumas diretrizes para a elaboração e prática do *rasgueado* a partir dos métodos de guitarra flamenca mais recentes, sem a pretensão de prescrever uma fórmula fixa. A variedade de estilos no toque flamenco reflete a liberdade e criatividade na interpretação da música popular. Ao considerar as habilidades esperadas do atual intérprete e sua evolução juntamente com as técnicas de execução, sentimos a necessidade de buscar exemplos musicais nos livros que sistematizaram a técnica e ampliar as possibilidades musicais, especialmente para a prática do *rasgueado*. Assim como o advento das tablaturas mistas elevou as expectativas em relação às habilidades do guitarrista, o toque flamenco refinou a técnica do *rasgueado*. Tal refinamento se deu de forma gradual, conforme veremos no breve panorama da evolução dos métodos de guitarra flamenca.

5.4 Métodos de guitarra flamenca

Os primeiros métodos de guitarra flamenca do século XIX apresentam simplicidade na construção técnica do *rasgueado*. Um levantamento realizado na Biblioteca Digital Hispânica mostrou que a notação indica basicamente o toque para baixo com polegar e explora apenas as primeiras posições do braço do instrumento devido a tradição amadora da guitarra popular. Um exemplo é o método de Manuel Peñalba (1877), conforme mostram as figuras 5.21 e 5.22. Em ambos os exemplos notamos a ausência de indicação do ritmo, e o dedilhado levanta dúvidas sobre o uso exclusivo do polegar.

Figura 5.24. *Rasgueado* duplo.

Fonte: Rubio (1860)

O *rasgueado* simples se faz com o polegar deslizando sobre as 6 cordas, de cima para baixo (da mais grave para a mais aguda) e os outros dedos da mão direita fazem o *rasgueado* em movimento contrário ao polegar. Em outro momento o método aconselha usar o polegar no 1º. tempo do compasso tocando somente a corda mais grave ou duas ou três mais graves. O *rasgueado* duplo é feito com movimentos alternados para baixo e para cima combinado com os “outros dedos”, sem indicar o dedilhado específico. (Rubio, 1877, p. 34)

O *Cancionero de Ocón (Cantos Españoles)* tem uma descrição bem detalhada do *rasgueado* para uso no fandango. Curioso notar que a maneira de *rasguear* descrita nessa fonte tenha similaridades com as formas de uso dos tratados barrocos, como o golpe do indicador somente na primeira corda. Faz referência ao movimento do antebraço, diretriz que veremos apenas nos métodos de guitarra posteriores.

O primeiro acorde de cada compasso se executa com as unhas dos 4 dedos (com exceção do polegar) passando rapidamente por todas as cordas de cima para baixo, começando com o dedo mindinho e terminando com o dedo indicador, auxiliados pela munheca e o antebraço. O polegar toca apenas os bordões dos acordes com a polpa. O segundo acorde de cada compasso se executa com a polpa do dedo indicador, que geralmente toca as primeiras cordas, de baixo para cima. Embora existam várias maneiras de *rasguear*, esta é a mais comum, e pode ajudar na elaboração de outras fórmulas. (Ocón, 1874, tradução nossa)

No início do século XX já havia um repertório de *rasgueado* de alta qualidade e testemunhamos a presente popularidade de seu uso contínuo com *el dedo corazón* (médio) para baixo, polegar (com a gema) para baixo, polegar (com a unha) para cima, repetido várias vezes, criando um efeito de fluidez. Alguns especialistas em guitarra flamenca comparam esse *rasgueado* com o *repicco* barroco, por sua duração e efeito de continuidade. (Rioja, 2017, p. 101)

Sánchez (2016) traça um paralelo entre a guitarra flamenca e os instrumentos dos séculos XVI e XVII e faz um levantamento dos métodos de flamenco mais relevantes desde Rafael Marín. No capítulo em que discute as linhas tradicionais de ensino versus os enfoques baseados na improvisação, discute a relação professor-aluno, as similaridades do flamenco com o *jazz* quanto à escassez de material impresso e como Marín inaugura um tipo de método mais detalhado devido à sua formação mista (foi aluno de Francisco Tárrega).

Marín se dirige aos violonistas clássicos avançados, e a parte dedicada ao ensino do *rasgueado* é para o público não hispânico. Descreve 6 tipos de *rasgueado*: o *graneado* (e,a,m,i para baixo), o *seco* (golpe para baixo e indicador para cima, sem especificar o dedilhado), o *chorlitazo* (golpe para baixo com o dedo médio nas 5ª, 4ª. e 3ª. cordas), o *doble* (e,a,m,i e polegar para cima), golpe (indicador para baixo enquanto a,m golpeiam o tampo), e o *chorlitazo duplo* (e,a,m,i desde o 12º. traste até a ponte, 3 vezes, na 6ª., 5ª. e 4ª. cordas) A classificação proposta por Marín é complexa tanto na escrita como na execução. Foi necessário esperar mais alguns anos até as características idiomáticas da guitarra flamenca adquirirem mais funcionalidades na transcrição musical.

Durante a primeira metade do século XX temos a edição de partituras soltas pela *Unión Musical Española* dirigidas aos guitarristas flamencos. No entanto, seguimos observando o mesmo problema: a falta da notação da técnica do *rasgueado*. Na segunda metade do século XX a escrita musical de guitarra flamenca segue o modelo de escrita da guitarra clássica, sem resolver as particularidades idiomáticas do gênero. A precisão e normatização da notação musical da guitarra flamenca ocorre gradualmente fora da Espanha, onde segue prevalecendo os métodos tradicionais de transmissão oral. Neste sentido, as edições de Luis Maravilha se diferenciam por conter a digitação.

O disco-livro *La lección de guitarra flamenca* de 1969 usa um sistema de cifras. O método é dirigido aos que querem aprender a tocar guitarra flamenca sem necessidade

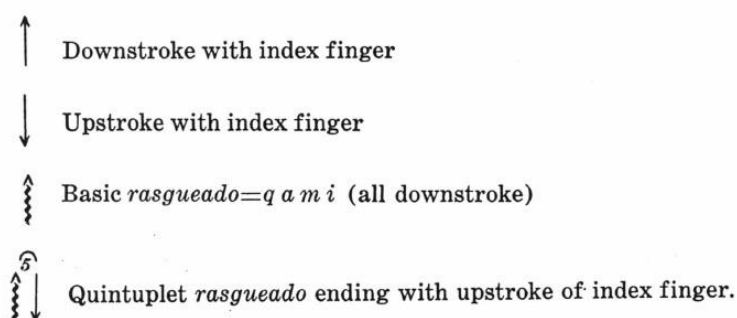
de estudar teoria musical. Desta forma, o sistema consegue mais clareza na escrita com relação ao ritmo. Maravilha introduz na primeira parte do método uma nomenclatura relativa a diferentes tipos de *rasgueado* e golpes. Na primeira parte usa um recurso novo: fotografias para ilustrar a colocação das mãos. Não tivemos acesso a essa publicação, mas conforme mostra a figura 5.25 podemos perceber o salto qualitativo na notação do *rasgueado*. Suas contribuições nesse campo serão desenvolvidas e sistematizadas por Juan Grecos.

Figura 5.25. Notação do *rasgueado* no método de Luis Maravilha.



Fonte: Sánchez (2016)

Juan Grecos publica em 1973 o método *La guitarra flamenca*. Nas lições de técnica inclui exercícios de *rasgueado*, explicados dentro de um determinado *palo* flamenco. Usa símbolos bem definidos para o sentido dos golpes e determina os dedilhados de mão direita, conforme mostra a figura 5.26. Quanto às estruturas rítmicas dos estilos flamencos, utilizamos as informações deste método para comentar as particularidades do toque flamenco acima.

Figura 5.26. Símbolos para *rasgueado*.

Fonte: Grecos (1973)

Depois de um breve panorama da evolução dos métodos de guitarra flamenca, comentaremos a partir de agora apenas o material de maior relevância para nossa proposta de uso na reconstrução do *rasgueado* no repertório de guitarra barroca. Os métodos selecionados para a proposta de se apropriar das formas de uso do *rasgueado* são: Juan Grecos (1973), Andrés Batista (1985), Juan Martín (1991), Juan Serrano (1998), Manuel Granados (1998, 2000) e Oscar Herrero (2004).

5.5 Apropriações do toque flamenco

Na impossibilidade de termos acesso a um registo sonoro da época barroca, o músico dos dias de hoje se vê não só com a tarefa de interpretação, mas necessita, frequentemente, de realizar um exercício de imaginação ou reinvenção a partir das fontes documentais, iconográficas e organológicas. Derek Bailey (*apud* Lima; Albino, p. 97) fala das dificuldades em se promover uma abordagem histórica da improvisação, devido à natureza não documentada da atividade. Então, é na hipótese de que o flamenco preservou as tradições técnicas da guitarra barroca que vamos nos apoiar no conceito de apropriação de tradições vivas documentadas (partituras) e gravadas (áudio e vídeo). Algumas das práticas que observamos no toque flamenco já estavam presentes nos tratados analisados no capítulo anterior.

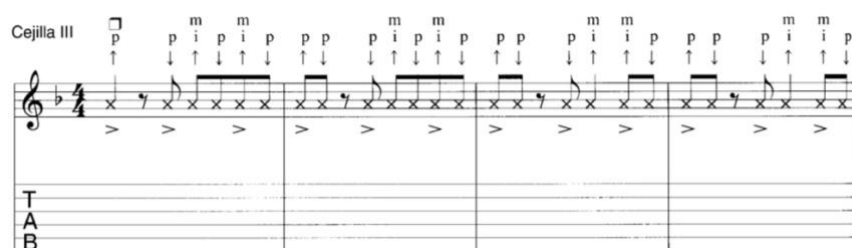
A improvisação no flamenco, assim como em outras linguagens musicais, parte de modelos pré-existentes e conhecidos pelo intérprete (extemporização). A escolha dos modelos que vão formar o repertório de padrões é individual, e a improvisação entra em ação quando o artista decide por um ou outro padrão em função de sua intuição, com base em estímulos externos que influenciam suas decisões na performance. Nas seções que formam a estrutura do flamenco encontramos exemplos de padrões ou fórmulas intercambiáveis, que de maneira improvisada vai se entrelaçando para formar o discurso musical¹⁵⁴. Tais padrões foram observados especialmente na *soleá*, *bulerias*, *seguiriya*, *alegrías*, *fandango e jota*.

Os guitarristas flamencos da década de 1950 que tiveram contato com os barbeiros relatam que aprenderam primeiro o toque rústico para refinar, elaborar e expandir a técnica. Os violonistas eruditos, oriundos de uma tradição metodológica, talvez tenham que fazer o caminho inverso usando ferramentas sistematizadas. Nossa proposta é sistematizar algumas ferramentas encontradas nos métodos de guitarra flamenca para o uso na performance das danças selecionadas acima. A apropriação das informações encontradas nos métodos flamencos mais recentes pode ajudar o intérprete a se sentir mais seguro na fase de experimentação da técnica de variações. Na revisão bibliográfica sobre o flamenco notamos que a integração entre a tradição e a modernidade tem sido a busca dos pesquisadores e é o que essa pesquisa sugere.

Como vimos no capítulo anterior, as fontes originais incluíam apenas 3 dedos para a realização da técnica do *rasgueado* (polegar, indicador e médio). Segundo a técnica usada no século XVII, as habilidades esperadas do guitarrista eram dentro da combinação desses dedos (embora, como sempre, seja importante ter mente que os músicos amadores aplicavam a técnica da maneira que fossem capazes). Algumas técnicas foram absorvidas e adaptadas, conforme mostra a figura 5.27. Segundo Rioja, o *trillo* barroco se converteu numa pinça unindo p, i, m (plectro) na versão do Tangos *Rompeserones* de Moraíto. (Rioja, 2017, p. 102)

¹⁵⁴ Para exemplificar a extemporização no flamenco, Calahorro traz 24 exemplos de variações de um *cierre* da *soleá* e 10 variações do *compás* de tango (Calahorro, 2018, p. 230-234)

Figura 5.27. Adaptação do *rasgueado trillo* por Moraíto.



Fonte: Junquera (1998)

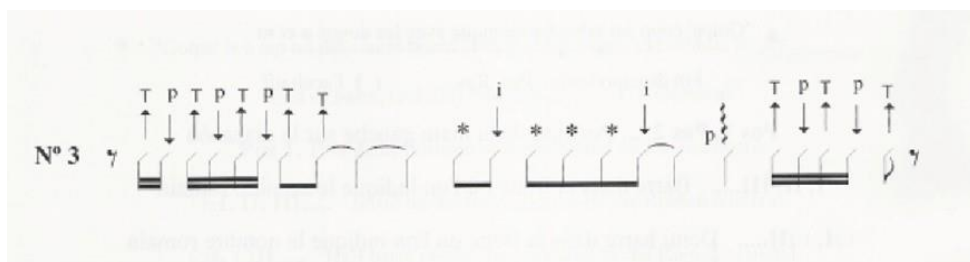
O toque flamenco sofisticou a técnica do *rasgueado* com a influência do violão clássico. Portanto, se no século XVII as habilidades esperadas dependiam do ambiente e do perfil do guitarrista, atualmente, depois de transformações no instrumento e na técnica, podemos considerar outras habilidades esperadas de um violonista de formação erudita e propor o uso de todos os dedos da mão direita (incluindo o mindinho, segundo o toque flamenco).

A técnica do *rasgueado* pode ser executada com poucas variações rítmicas e melódicas ou bastante variada do ponto de vista técnico-musical, dependendo das habilidades do guitarrista. Observando a evolução dessa técnica mantida pelo toque flamenco, sabemos que tal técnica pode ser executada com muitas variações, explorando todos os dedos da mão direita, em golpes e movimentos para cima e para baixo, revelada parcialmente pelos métodos de guitarra flamenca. Como vimos acima, as instruções para realizar o *rasgueado* da *jácaras* no livro de Gaspar Sanz não detalha a elaboração da técnica, que está diretamente ligada à prática da improvisação.

Com a finalidade de enriquecer a interpretação da dança e identificados os elementos em comum entre a dança barroca e o gênero flamenco, podemos sugerir mais fórmulas de *rasgueado*, baseando-nos num método de acompanhamento de música flamenca recente. A métrica da *jácaras* se encaixa perfeitamente no compasso de 12 tempos com acentuação rítmica da *soleá*, conforme mostra a figura 5.28. O método de

guitarra flamenca de Oscar Herrero (HERRERO, 2004, p. 4) contém um modelo¹⁵⁵ de *rasgueado* que usa golpes com todos os dedos da mão direita para baixo (T), golpes de polegar para cima (p) e indicador para baixo (i), e golpes percussivos nas cordas ou no tampo da guitarra (*).

Figura 5.28. Modelo de *rasgueado* de 12 tempos da *soleá*.



Fonte: Herrero (2004)

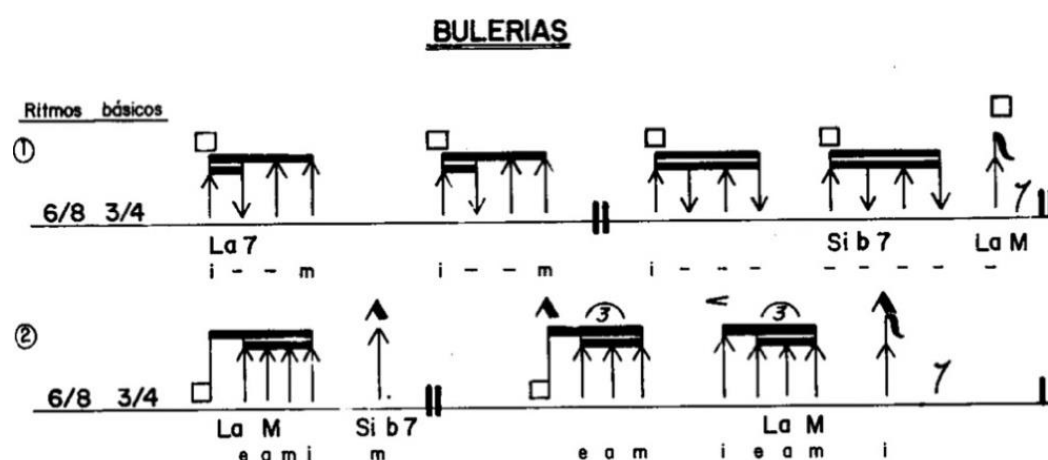
A proposta é usar esse modelo de *rasgueado* do método de Oscar Herrero (2004), junto com uma falseta de *soleá* da antologia de Juan Serrano (1998).¹⁵⁶ As sugestões servem bem para a *jácaras* em lá menor de Gaspar Sanz. A falseta serve como uma introdução e o modelo de *rasgueado* é adaptável para a sequência de acordes que vimos acima, distribuídos nos 12 tempos do compasso.

Para a *jácaras* de Antonio de Santa Cruz, a proposta é usar o modelo de *rasgueado* de *bulerias* da figura 5.29. A harmonia sugerida pelo método flamenco não usa a cadência andaluza completa rem-do-sib-la (toque *por medio*). Usada de maneira independente aparece muitas vezes de maneira incompleta com os acordes do-sib-la ou simplesmente sib-la (Buendía, 2014, p. 10)¹⁵⁷.

¹⁵⁵ Cf. o anexo L para mais fórmulas de *rasgueado* adaptáveis à *Jácaras* do método de Oscar Herrero (2004).

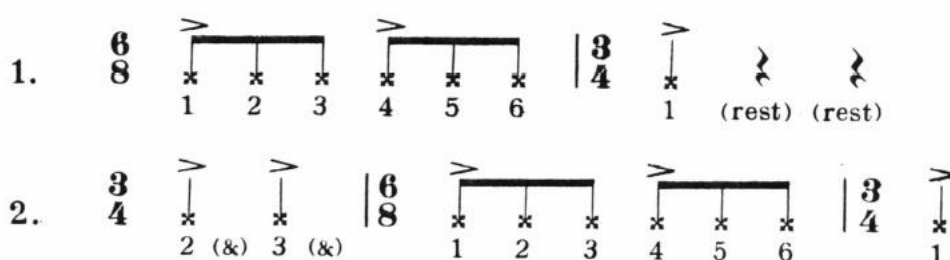
¹⁵⁶ Cf. anexo M para ver falseta no toque *por arriba* da antologia de Juan Serrano (1998).

¹⁵⁷ Cf. os anexos N e O para uma falseta e um *rasgueado* de *bulerias* do método de Juan Martin (1991) aplicáveis na *jácaras* no toque *por medio*.

Figura 5.29. Modelo de *rasgueado* para *bulerias*.

Fonte: Batista (1985)

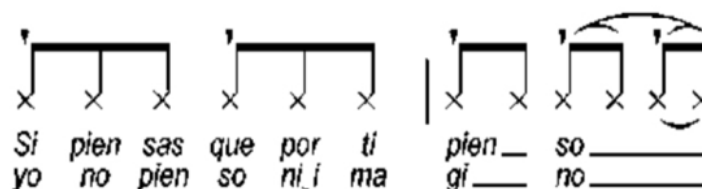
O *compàs* da *seguiriya* é basicamente o mesmo da *bulerias* e da *soleá*. A diferença é que o ciclo de 12 tempos começa em outro lugar, possui caráter rítmico menos livre e o andamento é mais moderado. Segundo Juan Grecos (1973, p. 60) a *seguiriyas* pode começar no primeiro tempo do compasso 6x8 ou no segundo tempo do compasso 3x4 e terminar em qualquer lugar do compasso final, como ilustra a figura 5.30. O *canarios* barroco segue a acentuação do primeiro exemplo.

Figura 5.30. Forma da *seguiriyas* em duas versões de acentuação.

Fonte: Grecos (1973)

Segundo Buendía (2023, p. 33), dentro do gênero flamenco podemos encontrar diversos elementos musicais que podem se relacionar com a *jota*¹⁵⁸ – inicialmente o fandango, as *alegrías*¹⁵⁹ de Cádiz, e posteriormente a *peteneras*. A *jota* apresenta ritmo ternário de agrupação binária, gerando variações que alternam o compasso 6x8 e 3x4, cujo precedente mais antigo se encontra no baile *canario*. A *jota* tipo *peteneras* tem o mesmo padrão rítmico da *jota* do *Códice Saldívar*, conforme mostra a figura 5.31.

Figura 5.31. *Jota* tipo *peteneras*.



Fonte: Buendía (2023)

Como vimos anteriormente, o fandango dos tratados antigos pode se apresentar tanto em compasso binário como ternário. No entanto, a escrita ternária é mais recorrente nas fontes acadêmicas e na performance do baile flamenco, conforme mostra a figura 5.32.

¹⁵⁸ Na familiaridade da *jota* com fandango (que vira *alegrías*) notamos a flexibilidade de alguns *palos* que se convertem em outros da mesma família. As *alegrías* se encaixam no *compás* da *soleá*, possuem caráter mais alegre e festivo provavelmente uma adaptação da *jota*, que por sua vez se encaixa no *compás* da *soleá*. Enquanto as *soleares* são tocadas no modo flamenco, as *alegrías* são interpretadas em tonalidades maiores na maioria das vezes. (Martín, 1991, p. 44)

¹⁵⁹ Cf. <https://youtu.be/M4x02TRlaqw?si=ne0y5VQRUn8r7RUs> para ver a interpretação de uma *Alegrías*, e o anexo P para uma proposta de *rasgueado* do método de Oscar Herrero (2011) aplicável como variação rítmica para a *Jota*.

Figura 5.32. Ritmo do fandango



Fonte: Russel (2003)

O fandango em compasso ternário se relaciona com o ritmo da *Seguidilla* (figura 5.33), embora o estilo não seja considerado parte do repertório flamenco por muitos estudiosos e sim como folclore musical.

Figura 5.33. Ritmo da *seguidilla*.

Fonte: Buendía (2015)

Uma forma de uso do *rasgueado* do fandango com uma variação desse ritmo pode ser vista no tutorial em vídeo disponível no Youtube¹⁶⁰.

O ritmo do fandango *abandolao*, conforme mostra a figura 5.34 é realizado em sequência com a técnica do *rasgueado* herdado dos bailes da escola bolera do século XVIII.

¹⁶⁰ Cf. <https://youtu.be/wZwKkhACed0?si=9kG0RF1hqllj1USn>.

Figura 5.34. Ritmo do fandango *abandolao*.



Fonte: Buendía (2015)

No Fandango de Luigi Bocherini (1743-1805) a guitarra *rasgueada* usa o *abandolao*, conforme mostra o trecho da figura 5.35. O recurso idiomático pode servir de inspiração para variações rítmicas no fandango de Murcia e outros.

Figura 5.35. *Rasgueado abandolao*.

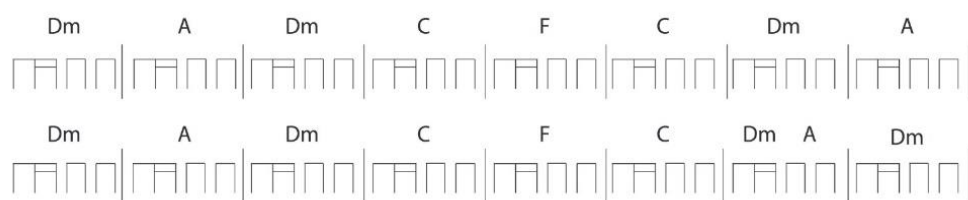


Fonte: Torres-Cortés (2010)

Tais formas são derivadas do uso pelo toque flamenco, e por mais que não as encontremos em sua origem no século XVII, é possível relacioná-las com o fandango para guitarra barroca. O Fandango de Murcia é o mais sofisticado da época, e podemos aplicar essas formas derivadas acima, como também alternar a métrica binária e ternária em alguns trechos.

Devido à relação do fandango com a *folías* estabelecida pelos flamencólogos, sugerimos usar o ritmo do *abandolao* sobre o padrão harmônico conforme mostra a figura 5.36.

Figura 5.36. *Rasgueado abandolao* aplicado na *Folías*.



Elaboração da autora. Fonte: Eid (2024)

A apropriação do toque flamenco na reconstrução da música para guitarra barroca soluciona outra questão discutida no capítulo anterior. Quando se trata de deixar claro o uso ou não das cordas soltas, incorporamos a particularidade fixa do toque flamenco do uso frequente desse recurso, explorando as dissonâncias a favor da sonoridade. O uso das cordas soltas na harmonia, combinadas com notas presas particularmente nas duas primeiras cordas forma parte da estética do toque. Portanto, uma solução para a ambiguidade da escrita é se apropriar do estilo atual de música popular espanhola que privilegia a sonoridade segundo a disposição das notas e assumir as cordas soltas mesmo que causem efeitos dissonantes.

5.6 Benefícios de praticar o *rasgueado*

O *rasgueado* é considerado como a essência e a alma da guitarra. No entanto, a técnica se desvinculou da linguagem do violão clássico e da prática musical dos violonistas de formação acadêmica. Nos capítulos anteriores vimos os motivos desse afastamento, uma espécie de preconceito com sua popularidade, simplicidade aparente e por oferecer poucas possibilidades ao repertório solista. Além desses motivos apontados na evolução dos instrumentos de cordas dedilhadas, outro fato pode ter contribuído para ser rejeitado no conjunto de aptidões técnicas a ser adquirida pelos estudantes de violão clássico: a falta de uma sistematização ou organização no ensino-aprendizagem.

Nosso objetivo de buscar referências em tradições vivas se estende para despertar o interesse criativo ou didático para os violonistas que não vivenciaram a técnica em sua formação clássica, servindo como base para realizar suas próprias propostas de *rasgueado* e usufruir do benefício físico e motriz. Incorporar o uso dessa técnica de execução pode não só tornar mais interessante a interpretação do repertório de música para guitarra do século XVII, mas também melhorar a flexibilidade motora e a independência digital através dos movimentos extensores.

O *rasgueado* trabalha uma série de movimentos; com o polegar – flexão, extensão, abdução, adução e oposição; com os demais dedos – extensão completa, flexão, adução parcial e abdução parcial. Constatamos que a capacidade de articulação dos dedos quase atinge o seu nível máximo, e o trabalho de flexão e extensão dos dedos incentiva as articulações e os tendões, ajudando a musculatura e conseqüentemente o revigoramento e a ampliação do tônus muscular. (Vianna, 1995, p. 150, 151)

O prólogo do método de *rasgueado* para violonistas clássicos de Javier Molina Argente inclui o depoimento de uma fisioterapeuta e flautista acerca da exigência neuromuscular da prática musical dos instrumentistas. A profissional lembra que os músicos passam muitas horas realizando movimentos repetitivos em posições estáticas, e assim como os esportistas, precisam ter uma musculatura bem-preparada para realizar sua atividade de maneira saudável e dá sugestões para ter uma rotina mais produtiva:

É indispensável ter uma carga progressiva de trabalho para que os músculos e tendões tenham tempo para se adaptar, seja pelo aumento da dificuldade ou velocidade, ou ainda pela introdução de uma nova técnica...No geral, os violonistas têm uma demanda de trabalho de musculatura flexora dos dedos. Ao introduzir a técnica do *rasgueado*, uma nova demanda muscular ajudará o fortalecimento progressivo da musculatura extensora. Do ponto de vista da fisioterapia, isso resulta num novo equilíbrio muscular, que pode favorecer outros aspectos técnicos do instrumento. (Argente, 2021, p. 15, tradução nossa)

O violonista clássico passa horas tocando apenas com movimentos flexores como arpejos, escalas, acordes, trêmulos etc. O violonista Rafael Aguirre comenta a falta do estudo dos movimentos extensores no estudo do violão clássico:

Considero importantíssimo ter uma rotina de estudo com *rasgueados*, iniciando com 5-10 minutos por dia, incrementando pouco a pouco até dedicar

pelo menos uma quinta parte do estudo a exercícios ou obras que utilizem a técnica, sempre estudando de maneira relaxada, sem tensionar, especialmente os dedos anular e mindinho, que são mais débeis...Espero que no futuro o estudo das técnicas flamencas façam parte dos programas dos conservatórios, que melhoram a velocidade e a precisão na execução do repertório clássico. (*Ibidem*, p. 11, tradução nossa)

Além dos benefícios motores, o estudo do *rasgueado* e da música popular incentiva o desenvolvimento de outras habilidades artísticas, além da leitura e destreza técnica. O uso de tradições recentes preservadas pela tradição oral com a aproximação das escolas erudita e popular é melhor do que a solidão do intérprete diante do registro antigo com traços de oralidade e informações técnicas e musicais incompletas. Lançar um olhar sobre o acervo de guitarra barroca pode ampliar o conceito e a prática musical bem como ajudar o estudante a lidar com as dicotomias na formação acadêmica que afetam a performance.

6 Conclusão

A técnica do *rasgueado* é o que fundamenta o toque flamenco, que, por sua vez, tem raízes na guitarra do século XVII, instrumento que esteve presente em diferentes esferas sociais, mas principalmente na esfera mais rústica, tendo como protagonista o músico amador, que não sabia ler música. Devido a essa demanda cultural, o registro escrito das práticas musicais envolvidas nesse contexto musical não possui todas as informações que precisamos para a interpretação da música para guitarra barroca no século XXI. Portanto, buscamos nas informações históricas do toque flamenco os elementos para refletir sobre as formas de uso e os gestos musicais das guitarras na música popular a partir do século XVII e seu acervo técnico. Na transição da guitarra barroca para a guitarra clássico-romântica, se buscou outra sonoridade e outra técnica. Nessa fase, acontece uma divisão entre as escolas da guitarra popular e a guitarra culta (futuro violão de concerto) e perdemos a relação direta com a música em estilo *rasgueado*. A partir daí, a guitarra flamenca teve a missão de continuar a tradição de música popular e a técnica do *rasgueado*.

Com a finalidade de obter um referencial teórico mais abrangente que discutisse as questões ligadas ao ensino-aprendizagem da música não escrita, buscamos fundamentar o conceito de oralidade com ferramentas da área da linguística para comentar as distinções entre os aspectos sonoros e gráficos. As implicações do formalismo tanto na música quanto na linguística levam à discussão sobre atualizações do modelo educacional e a necessidade de repensar a supremacia da tradição escrita sobre a tradição não-escrita. O contato com acervos musicais que possuem traços de oralidade na performance pode levar o intérprete de música erudita a questionar seu papel como intérprete e buscar uma personalidade artística mais comunicativa, mais exteriorizada, menos introspectiva que a dos músicos alfabetizados. O uso conjugado das fontes de tradição oral e escrita proporciona novas formas de uso do acervo musical de guitarra barroca.

As reflexões sobre a formação tradicional em música praticada nas instituições de ensino levaram à busca de uma conciliação dos pensamentos da escola erudita e popular e acreditamos que o acerto técnico-musical do século XVII para guitarra barroca pode auxiliar no desenvolvimento da criatividade musical do estudante de cordas dedilhadas. Trata-se de um repertório com características ideais para discutir questões de

oralidade mista, respeitando o contínuo tipológico a exemplo da linguística. A proposta de contemplar simultaneamente as fontes orais e escritas para a reconstrução do repertório de música barroca para guitarra mostrou a necessidade de nos apropriar de tradições vivas que perpetuaram as práticas musicais de raízes antigas. As transformações organológicas da guitarra e os conceitos de guitarra popular nos permitiram estruturar a pesquisa cronologicamente, seguindo a evolução da história do violão moderno, chegando nos violonistas flamencos ao invés de seguir a linha do tempo que nos leva aos guitarristas clássicos-românticos amplamente estudados em pesquisas acadêmicas.

Quando lemos o repertório nos livros de guitarra barroca não temos pistas de sua história inicial de escândalo e censura que sugerem performances frenéticas e sedutoras. Ao contrário, são curtas, pouco inspiradoras e pouco exigentes. Talvez esse seja um motivo pelo qual os violonistas não se interessam em explorar mais esse acervo musical. Algumas obras aparecem nos livros de violão apenas como peças fáceis (e foi o que muitas delas representaram também nos primeiros livros do século XVII). Uma investigação mais de perto revela que os guitarristas deviam se preocupar com variações melódicas, harmônicas e rítmicas e ainda realizar dinâmicas, variar tom e textura. O desafio está na constante criatividade e na experimentação, elevando a prática musical a um nível complexo.

Nos primeiros livros publicados percebemos um tipo de mercado editorial que atendia um público amador. O perfil desse músico determinou um tipo de notação simplificada que representava bem a função prática do instrumento no início do século XVII. A notação em alfabeto ofereceu um caminho rápido e fácil tanto para a criação quanto para a impressão musical. Muitos livros em estilo *rasgueado* apresentavam explicitamente na página de rosto a simplicidade e a acessibilidade do sistema alfabeto para amadores, revelando ao mesmo tempo a interação e a tensão entre a tradição oral e as "novas invenções" no repertório de guitarra. Para impressores de livros, a possibilidade de publicar música sem a necessidade de uma notação musical detalhada ofereceu uma oportunidade única de explorar um mercado de músicos amadores, com o incentivo "faça você mesmo". Devido a essa demanda esses livros também foram produzidos por impressores especialistas em música na ânsia de alcançar um mercado mais amplo, se aproveitando do apelo popular da guitarra.

As fontes originais que contém alfabeto são essenciais para desvendar pistas de uma prática informal de música popular de um passado distante. Mas foi graças ao estilo musical dos guitarristas profissionais documentados em tablaturas mistas que temos uma melhor ideia das habilidades esperadas de um guitarrista da época, pois a notação em estilo misto especificava melhor os recursos técnicos-musicais e os efeitos idiomáticos do instrumento. Neste contexto de música mais elaborada, o intérprete exercia grande papel na construção do resultado musical, e os próprios limites entre o papel do compositor e o papel do intérprete, e entre o que era composição e o que era improvisado, não eram tão claros como para nossa concepção musical atual.

Mostramos que o acervo musical de guitarra barroca é uma rica fonte de variações instrumentais. O uso repetido de ferramentas pedagógicas, como tabela de acordes e as *passacalles* instrucionais são uma demonstração de como os elementos tradicionais do repertório oral podem interagir com as fontes escritas e criar um estilo único. O repertório estandardizado ilustra bem como os compositores se apropriavam dos livros de seus contemporâneos para elaborar suas variações instrumentais. As danças eram replicadas e serviam de base para o desenvolvimento da técnica de variações. Embora a maioria das instruções relacionadas com a execução técnica sejam direcionadas para a mão esquerda, as nuances do estilo indicam que o *rasgueado* era mais variado do que aparece nos símbolos, solicitando uma mão direita mais elaborada na performance do ritmo. Assim como os guitarristas se apropriavam das ideias musicais de seus contemporâneos, hoje podemos usar como referência o flamenco, pois como mostramos na pesquisa, os elementos musicais convergentes entre a guitarra barroca e o toque flamenco indicam que a tradição musical espanhola foi perpetuada.

Os trabalhos acadêmicos que consultamos sobre a historiografia da guitarra flamenca foram buscar na origem dos instrumentos de cordas dedilhadas do século XVI os antecedentes históricos da prática musical espanhola. Na Espanha, a prática da vihuela e da guitarra barroca estão conectadas com a interpretação do repertório da guitarra flamenca, que continuamente introduz ligeiras modificações do material musical. A partir das fontes do século XVIII encontramos evidências da continuação da estética barroca de guitarra *rasgueada*: a relação *diferencias-falsetas*, a escrita mista cifra-tablatura, o compasso ternário com uso frequente da hemíola, a cadência andaluza, a cultura compositiva de variações curtas sobre motivos populares, e o toque *por medio* que aparece nas fontes musicais pela primeira vez na história do toque flamenco.

Constatadas as convergências estéticas entre a guitarra popular antiga e a moderna, a pesquisa pretende contribuir para reflexões concernentes às dicotomias entre a tradição escrita e a não escrita. A proposta de adotar uma formação mais abrangente pode servir para que o músico tenha a chance de vivenciar ambas as esferas, o popular e o erudito. O repertório escolhido como estratégia dessa proposta buscou apontar as convergências da guitarra barroca e do toque flamenco para justificar apropriações de tradições vivas na reconstrução da música barroca espanhola para guitarra e hipóteses para solucionar as lacunas trazidas pelo acervo técnico e pela notação relacionada com a técnica do *rasgueado* pouco abordada na formação tradicional do violão erudito.

Para compreender como os estilos convergem foi necessário abordar os códigos que operam na organização dos gêneros. Buscamos identificar as fórmulas de *rasgueado* que podem ser incorporadas no repertório popular de guitarra barroca, usando como método a reconstrução copiando modelos, a exemplo dos compositores e guitarristas barrocos e dos intérpretes atuais. A análise da literatura da guitarra popular demonstrou como ocorre a padronização musical pela qual o instrumento afirma sua individualidade, através de um repertório altamente idiomático. O repertório de guitarra barroca vai desde os padrões harmônicos de acordes simples até a música mais complexa. No entanto, interpretar a notação musical em alguns repertórios não expressa por si só todos os aspectos musicais implícitos. São necessárias habilidades adicionais adquiridas oralmente, por tradição ou por imitação.

A pesquisa pretende despertar o interesse criativo ou didático nos violonistas que não vivenciaram as práticas de tradição oral e a técnica do *rasgueado* em sua formação clássica, servindo como base para realizar suas próprias formas de uso do acervo histórico. Contribuir para a realização da técnica pode não só tornar mais interessante a interpretação do repertório de música para guitarra barroca, mas também melhorar a flexibilidade motora e a independência digital através dos movimentos extensores. Queremos incentivar o estudante de cordas dedilhadas a explorar ao máximo a técnica do *rasgueado* que nenhum outro instrumento consegue imitar, fazer uma imersão no repertório de guitarra barroca, exercitar o desapego da partitura como única possibilidade de execução musical e aceitar o convite à improvisação.

REFERÊNCIAS

Fontes primárias

ABREU, Antonio de. *Escuela para tocar con perfeccion la guitarra de cinco y seis ordenes*. Salamanca, 1799.

ABATESSA, Giovanni Battista. *Corona di vaghi Fiori overo nuova intavolatura di chitarra alla spagnuola*. Venice: Bartholomeo Magni, 1627.

ABATESSA, Giovanni Battista. *Cespuglio di varii Fiori, Overo Intavolatura de chitarra spagnola*. Orvieto: Battista Robleti, 1635.

ABATESSA, Giovanni Battista. *Ghirlanda di varii Fiori, overo intavolatura de ghitarra spagnuola*. Milan: Lodovico Monza, c. 1650.

ABATESSA, Giovanni Battista. *Intessitura di varii fiori, overo intavolatura di chitarra alla spagnola*. Rome, 1652.

AGUADO y GARCIA, Dionisio. *Escuela de guitarra*. Madri: Fuentenebro, 1825.

AGUADO y GARCIA, Dionisio. *Méthode Complète*. Paris, 1826.

AGUADO y GARCIA, Dionisio. *Nuevo método de guitarra*. Paris, 1843.

AMAT, Joan Carles. *Guitarra Española y vandola, en dos maneras de guitarra castellana y catalana de cinco órdenes*. Barcelona, 1596. Reedição do facsímile: Mônaco: Editions Chanterelle, S.A., 1980.

ANÔNIMO. *Il primo libro d'intavolatura dela chuitarra spagnuola*, 1648.

ANÔNIMO. *Novissime canzonette musicali de diverse auttori*. Venetia, 1678.

ANÔNIMO. *Libro de diferentes cifras de guitarra escojidas de los mejores autores*, 1705. Disponível em <https://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000055012&page=1>. Acesso em 15 de maio de 2022

ANÔNIMO. *Libre de musica en cifra de guitarra española conforme lo que se platica en la europa en los Reynos y cortes del norte, ab astraxinos, batuts y puntagats*. Estudio y transcripción de Francisco Alfonso Valdívila Sevilla. Madrid: Sociedad de la vihuela, 2020.

ASIOLI, Francesco. *Primi scherzi di chitarra*. Bologna, 1674.

ASIOLI, Francesco. *Concerti armonici per la chitarra spagnuola*. Bologna, 1676.

BANFI, Giulio. *Il maestro della chitarra*. Milan, 1653.

BERMUDO, Juan. *Libro Llamado Declaracion de Instrumentos Musicales*. Ossuna, 1555. Disponível em: <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000046174>. Acesso em 5 de maio de 2022.

BARTOLOTTI, Angelo Michele. *Libro primo di chitarra spagnola*. Florence, 1640.

BARTOLOTTI, Angelo Michele. *Secondo libro di chitarra*. Rome, c. 1655.

BOTTAZZARI, Giovanni. *Sonate nuove per la chitarra spagnuola*. Venice, 1663.

BRICEÑO, Luis de. *Metodo mui facilissimo para aprender a tañer la guitarra a lo español, compuesto por Luis de Briçño [sic], y presentado a Madama de Chales, en el que se hallarán cosas curiosas de romances y seguidillas. Juntamente sesenta lições diferentes, un método para templar; otro para conocer los aquerdos, todo por una orde agradable y façilissima*, 1626. Paris: PierreBaillard [reed. facs. Minkoff Reprint, Genève, 1972].

CALVI, Carlo. *Intavolatura di chitarra e chitarriglia*. Bologna, 1646.

CANO, Antonio. **Método completo de guitarra**. Madrid: Antonio Romero, 1852. Disponível em: <https://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000127986&page=1>. Acesso em 30 de outubro de 2023.

CARBONCHI, Antonio. *Sonate de chitarra spagnuola*. Firenze, 1640.

CARBONCHI, Antonio. *Le dodici chitarre spostate. Libro secondo*. Firenze, 1643.

COLONNA, Giovanni Ambrosio. *Intavolatura di chitarra alla spagnuola*. Milan, 1620.

COLONNA, Giovanni Ambrosio. *Il secondo libro d'intavolatura di chitarra alla spagnuola*. Milan, 1620.

COLONNA, Giovanni Ambrosio. *Il terzo libro de intavolatura di chitarra alla spagnuola*. Milan, 1623.

COLONNA, Giovanni Ambrosio. *Intavolatura di chitarra alla spagnola. Del primo, secondo, terzo, et quarto libro*. Milan, 1627.

CONSTANZO, Fabritio. *Fior Novello libro primo*. Bologna, 1627.

CORBETTA, Francesco. *De gli scherzi armonici*. Bologna, 1639.

CORBETTA, Francesco. *Varii Scherzi di sonate per la chitarra spagnuola, libro quarto*. Brussels, 1648.

CORBETTA, Francesco. *La guitarra royalle dediée au roy de la grande. Bretagne*. Paris, 1671.

CORIANDOLI, Francesco. *Diverse sonate ricercate sopra la chitarra spagnuola*. Bologna, 1670.

CORRETE, Michel. *Les Dons d'Apollon, méthode pous apprendre facilement à jouer de la guitarre*. Paris, 1762.

COVARRUBIAS, Sebastián. *Tesoro de la Lengua Castellana*. Madri: 1611. Disponível em: <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000178994&page=1>. Acesso em 2 de fevereiro de 2023.

DAZA, Esteban. *Libro de música en cifras para vihuela, intitulado El Parnaso*. Valladolid, 1576. DIDEROT. *Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*. Paris: Le Breton, 1751-1772).

DON ***. *Methode pour apprendre a jouer de la guitarre*. Paris, 1760. Disponível em https://mega.nz/file/B8FSCATY#m4WAtDtlqmw_sdGH02Q3vp1uzagNvuGu5f__74yAsk. Acesso em 4 de fevereiro de 2023.

DON PRECISO. Colección de las mejores coplas de seguidillas, tiranas y polos que se han hecho cantar a la guitarra. Madrid: Imprenta de Repullés, 1816. Disponível em <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000160528&page=1>. Acesso em 6 de fevereiro de 2023.

FERANDIÉRE, Fernando. *Arte de tocar la guitarra española por música*. Madrid: Pantaleón Aznar, 1799.

FOSCARINI, Giovanni Paolo. *Intavolatura di chitarra spagnola, libro secondo*. Macerata, 1629.

FOSCARINI, Giovanni Paolo. *Il primo, secondo e terzo libro della chitarra spagnola*. S.l., 1630.

FOSCARINI, Giovanni Paolo. *Libro primo, secondo, terzo e quarto*. S.l.: c. 1632.

FOSCARINI, Giovanni Paolo. *Li 5 libri della chitarra alla spagnola*. Rome, 1640.

FUENLLANA, Miguel de. *Libro de música para vihuela intitulado Orphenica Lyra*. Sevilla, 1554.

GRANATA, Giovanni Battista. *Capricci armonici sopra la chitarriglia spagnuola*. Bologna, 1646.

GRANATA, Giovanni Battista. *Nuove suonate di chitarriglia spagnuola piccicate e battute*. Bologna, c. 1650.

GRANATA, Giovanni Battista. *Nuova Scielta di capricci armonici*. Bologna, 1651.

GRANATA, Giovanni Battista. *Soavi concenti di sonate musicali per la chitarra spagnuola, opera quarta*. Bologna, 1659.

GRANATA, Giovanni Battista. *Novi capricci armonici musicali, opera quinta*. Bologna, 1674.

GRANATA, Giovanni Battista. *Nuovi souavi concenti di sonate musicali, opera sesta*. Bologna, 1680.

GRANATA, Giovanni Battista. *Armoniosi toni di varie suonate musicali, opera settima*. Bologna, 1684.

MARCHETTI, Tomaso. *Il primo libro d'Intavolatura della chitarra spagnuola*. Roma, 1660.

MATTEIS, Nicolas. *Le false consonance della musica per poter apprendere a toccar da se medesimo la chitarra sopra la parte*, 1682. Complete facsimile edition with an introduction by James Tyler. Monaco: Chanterelle, 1980.

MERCHI, Giacomo. *Traité des agrémens de la musique executées sur la guitare*. Paris, 1777.

MERCHI, Joseph Bernard. *XXIe. Livre de guitare contenant des menuet et des allemades*. Paris, 1761. Disponível em <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1290002z/f3.item>. Acesso em 11 de outubro de 2023.

MICHELE, Antonio di. *La Nuova chitarra di regole*. Palermo, 1680.

MILÁN, Luis. *Libro de música de vihuela da mano intitulado El maestro*. Valencia, 1536.

MILLANUZZI, Carlo. *Primo scherzo delle Ariose Vaghezze...Opera Settima*. Milan, 1622.

MILLANUZZI, Carlo. *Secondo scherzo delle Ariose Vaghezze ... Opera Ottava*. Milan, 1625.

MILLANUZZI, Carlo. *Sesto libro delle Ariose Vaghezze ... Opera Decima quinta*. Milan, 1628.

MILLANUZZI, Carlo. *Settimo libro delle Ariose Vaghezze ... Opera Decima settima*. Milan, 1630.

MILLANUZZI, Carlo. *Ottavo libro delle Ariose Vaghezze ... Opera Decima settima*. Milan, 1630.

MILLIONI, Pietro. *Prima impressione del quarto libro d'intavolatura di chitarra spagnola*. Rome: Guglielmo Facciotti, 1627.

MILLIONI, Pietro. *Seconda impressione del quarto libro d'intavolatura di chitarra spagnola*. Rome: Guglielmo Facciotti, 1627.

MILLIONI, Pietro. *Corona del primo, secondo e terzo libro d'intavolatura di chitarra spagnola*. Rome, 1631.

MILLIONI, Pietro. *Corona del primo, secondo e terzo libro d'intavolatura di chitarra spagnola*. Milano, 1636.

MILLIONI, Pietro. *Quarta impressione del primo, secondo, et terzo libro d'intavolatura*. Rome: Guglielmo Facciotti, 1627. Disponível em <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b53141830b>. Acesso em 11 de junho de 2023.

MILLIONI, Pietro. *Nuova corona d'intavolatura di chitarra spagnola, novamente ristampato secondo il vero originale di Pietro Millioni*. Rome, 1661.

MILLIONI, Pietro; MONTE, Ludovico. *Vero e fácil modo d'imparare a sonare, et acordare da se medesimo la chitarra spagnuola*, Rome, 1637. Disponível em

https://archive.org/details/VAULT_case_MT582_M422_1690/mode/2up. Acesso em 1 de julho de 2023.

MINGUET Y IROL, Pablo. Reglas y advertencias generales para tañer la guitarra, tiple y vandola. Madrid: 1774. Disponível em <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000161189&page=1>. Acesso em: 21 de abril de 2021.

MONTE, Lodovico. *Vago fior di virtu dove si contiene il vero modo per sonare la chitarriglia spagnuola*. Venice, c. 1636.

MONTESARDO. Girolamo. **Nuova inventione d'intavolatura**. Florença: 1606.

MORLAYE, Guillaume. *Le premier livre de chansons, gaillardes, pavannes, bransles, almandes, fantaisies, reduictz en tablature de guiterne*. Paris, 1552. Disponível em <https://www.cglib.org/le-premier-livre-de-chansons-gaillardes-pavannes-bransles-almandes-fantaisies-reduictz-en-tablature-de-guiterne-par-maistre-guillaume-morlaye-joueur-de-lut-paris-1552/>. Acesso em 16 de outubro de 2023.

MUDARRA, Alonso. *Tres libros de música en cifras para vihuela*. Sevilla, 1546.

MURCIA, Santiago de. Cifras Selectas de Guitarra. Introduction, Transcription, and Critical Report. Edited by Alejandro Vera. Middleton, Wisconsin: A-R Editions, 2010.

MURCIA, Santiago de. *Resumen de acompañar la parte con la guitarra*. (1714). Edição fac-símile. Madri: Arte Tripharia, 1984.

MURCIA, Santiago de. Saldivar Codex no. 4 (1732). Edited by Michael Lorimer. Santa Barbara, 1987.

MURCIA, Santiago de. *Passacalles y obras de guitarra por todos los tonos naturales y accidentales*, 1732.

NARVÀEZ, Luys de. *Seys libros de Delphin de música de cifra para tañer vihuela*. Valladolid, 1538.

OCÓN, Eduardo. *Cantos Españoles*. Málaga: 1874. Disponível em: <https://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000114396&page=1>. Acesso em 20 de janeiro de 2024.

PELLEGRINI, Domenico. *Armonioso Concerti sopra la chitarra spagnuola*. Bologna, 1650.

PEÑALBA, D. Manuel. Método de guitarra y bandurria, 1877. Disponível em <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000129042&page=1>. Acesso em 9 de setembro de 2023.

PESORI, Stefano. *Galeria musicale*. Verona, 1648.

PESORI, Stefano. *Lo scrigno Armonico, opera seconda*. Verona, c. 1648.

PESORI, Stefano. *Tocatte di chitarriglia, parte terza*. Verona, c. 1660.

PESORI, Stefano. *I concerti di chitarriglia*. Verona, c. 1660.

PESORI, Stefano. *Ricreationi armoniche overo toccate di chitarriglia*. Verona, c. 1675.

PICO, Foriano. *Nuova Celta di Sonate per la Chitarra Spagnuola*. Nápoles, 1608.

PISADOR, Diego. *Libro de música de vihuela*. (Salamanca, 1552)

RUBIO, Juan Manuel Garcia. *Arte, reglas y escalas armónicas para aprehender a templar y puntear la guitarra española de seis órdenes, según el estilo moderno: dispuestas y formadas con algunos solfeos que acompañam*, 1799. (manuscrito)
Disponível em <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000111833&page=1>. Acesso em 4 de fevereiro de 2023.

RIBAYAS, Lucas Ruiz de. *Luz y norte para caminar por las cifras de la guitarra española y arpa, tañer y cantar a compás por canto de órgano, y breve explicación del arte, con preceptos fáciles, indubitables y explicados con claras regras por teórica y práctica*. Madrid: Melchior Alvaréz, 1677. Disponível em: <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000160002&page=1>. Acesso em 26 de maio de 2021.

RICCI, Giovanni Pietro. *Scuola d'intavolatura*. Roma, 1677.

RONCALLI, Ludovico. *Capricci armonici sopra la chitarra spagnola, opera prima*. Bergamo, 1692.

RUBIO, Matías de Jorge. **Nuevo método elemental de cifra para aprender à tocar por si solo la guitarra**. Madrid, 1860. Disponível em: <https://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000129326&page=1>. Acesso em 30 de outubro de 2023.

RUBIO, Matías de Jorge. **El modo práctico para aprender el rasgueo de la guitarra**. Madrid, 1860. Disponível em: <https://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000163113&page=1>. Acesso em 30 de outubro de 2023.

SANSEVERINO, Benedetto. *Intavolatura facile...Opera terza ...* Milan, 1620.

SANSEVERINO, Benedetto. *Il primo libro d'intavolatura per la chitarra alla spagnuola*. Milan, 1622.

SANZ, Gaspar. *Instrucción de música sobre la guitarra española*. Zaragoza, 1697.
<http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000064700&page=1>. Acesso em 25 de maio de 2021.

SANTA CRUZ, Antonio de. *Libro donde se veran Pazacalles de os ocho tonos i de los transportados, i asi mesmo, fantasias, de compasillo proporcioncilla proporcion maior, i compás maior, i asi mesmo, diferentes, obras para biguela hordinaria*, [16--].
Disponível em: <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000004936&page=1>. Acesso em 13 de Junho de 2020.

SFONDRINO, Giovanni Battista. *Trattenimento virtuoso disposto in leggiadrissime sonate per la chitarra*. Milano, 1637.

SOTOS, Andrés de. *Arte para aprender con facilidad y sin maestro a templar e tañer rasgado la guitarra de cinco ordenes, ò cuerdas; y también la de quatro, ò seis ordenes, llamadas Guitarra Española, Bandurria, y Vandola, y también Tiple*. Madrid: Imprenta

de López y compañía, 1764. Disponível em: <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000084439&page=1>. Acesso em 7 de fevereiro de 2023.

TRAPERO, Joseph. *Guitar method*. S.l., 1763. Disponível em <https://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000199665&page=1>. Acesso em 6 de janeiro de 2024.

TROMBETTI, Agostini. *Intavolatura di sonate novamente tradotte sopra la chitarra spagnuola. Libro primo*. Bologna, 1639.

TROMBETTI, Agostini. *Libro secondo d'intavolatura sopra la chitarra spagnuola*. Bologna, 1639.

VALDAMBRINI, Ferdinando. *Libro primo d'intavolatura di chitarra a cinque ordini*. Rome, 1646.

VALDAMBRINI, Ferdinando. *Libro secondo d'intavolatura di chitarra a cinque ordini*. Rome, 1647.

VALDERRÁBANO, Enriquez de. *Libro de música de vihuela intitulado Silva de Sirenas*. Valladolid, 1547.

VALERO, Manuel. *Esta mal concertada armonía poética*, 1716.

VELASCO, Nicolau Doizi. *Nuovo modo de cifra para tañer la guitarra*. Nápoles, 1640.

Sites, blogs e fóruns

BOYE, Gary. Music for lute, guitar and vihuela (1470-1899). Disponível em <https://music.library.appstate.edu/lute>. Acesso em 6 de junho de 2023.

BOYE, Gary. The case of the purloined letter tablature: the seventeenth-century guitar books of Foriano Pico and Pietro Million. Disponível em <https://theguitar-blog.com/?p=585>. Acesso em 9 de junho de 2023.

DELPINO, Roberto. Italian carnival. Scaramouche. Disponível em <https://italiancarnival.com/php/commedia-arte-scaramouche.php>. Acesso em 26 de julho de 2023.

EDGUERIN. Foro flamenco. Origin of palos. Disponível em <http://www.foroflamenco.com/printable.asp?m=320629&mpage=1>. Acesso em 26 de maio de 2023.

HALL, Monica. Baroque Guitar Research. Disponível em: <https://monicahall.co.uk/my-periodical-articles/>. Acesso em: 22 de novembro de 2022.

RIOJA, Eusebio. Los barberos españoles y la guitarra. Guitarra artepulsado. Disponível em http://guitarra.artepulsado.com/guitarra/los_barberos_espanoles_y_la_guitarra.htm. Acesso em 15 de setembro de 2022.

WATTEAU, Antoine. Two techniques. 1716. The British Museum collection.
Disponível em https://www.britishmuseum.org/collection/object/P_1868-0808-1275.
Acesso em 27 de Setembro de 2021.

Vídeos do Youtube

ATRAFANA School. Flamenco guitar 102. Fandando rasgueado. Plataforma: Youtube.
Data de publicação: 22-01-2018. Duração: 0:46. Disponível em
<https://youtu.be/wZwKkhACed0?si=9kG0RF1hqllj1USn>. Acesso em 18 de julho de 2023.

Flamenco en red. Faustino Nuñez. El barroco musical y el flamenco. Plataforma:
Youtube. Data de publicação: 26-05-2020. Duração: 40:55. Disponível em
<https://www.youtube.com/watch?v=DdecMZQNhZc&t=1506s>. Acesso em 17 de junho de 2021.

Flamenco en red. FER. Capítulo II. Bajos de danza y flamenco. Faustino Nuñez.
Plataforma: Youtube. Data de publicação: 30-11-16. Duração: 10:29. Disponível em
<https://www.youtube.com/watch?v=XzJfsg-JjA8>. Acesso em 15 de junho de 2021.

LA SONOROSA. Andalo Çaravanda. Como te pones amores. Plataforma: Youtube.
Data de publicação: 18-07-2019. Duração: 4:10. Disponível em
<https://www.youtube.com/watch?v=GsdDLY-hMp0>. Acesso em 24 de julho de 2020.

LATORRE, Xavier Díaz. Gaspar Sanz and his Laberintos Ingeniosos. Plataforma:
Youtube. Data de publicação: 24-11-2021. Duração: 48:53. Disponível em
https://www.youtube.com/watch?v=_eilvox9468. Acesso em 10 de dezembro de 2021.

LATORRE, Xavier Díaz. Tutorial de *Rasgueado* “one minute of technique with Xavier
Días-Latorre. Vídeo 1. Plataforma: Youtube. Data de publicação: 23-12-2020. Duração:
0:59. https://www.youtube.com/watch?v=jIA8b6JP4yk&list=PLrWDKc0YdiYuPle2Go5qh2C66HTuwZO_8&index=10. Acesso em 10 de janeiro de 2021.

LATORRE, Xavier Díaz. Tutorial de *Rasgueado* “one minute of technique with Xavier
Días-Latorre. Vídeo 2. Plataforma: Youtube. Data de publicação: 23-12-2020. Duração:
1:00. https://www.youtube.com/watch?v=pRH35dwAq8A&list=PLrWDKc0YdiYuPle2Go5qh2C66HTuwZO_8&index=2. Acesso em 10 de janeiro de 2021.

LATORRE, Xavier Díaz. Tutorial de *Rasgueado* “one minute of technique with Xavier
Días-Latorre. Vídeo 3. Plataforma: Youtube. Data de publicação: 23-12-2020. Duração:
1:00. https://www.youtube.com/watch?v=Nbb0Cg8AZDI&list=PLrWDKc0YdiYuPle2Go5qh2C66HTuwZO_8&index=4. Acesso em 10 de janeiro de 2021.

LATORRE, Xavier Díaz. Tutorial de *Rasgueado* “one minute of technique with Xavier
Días-Latorre. Vídeo 4. Plataforma: Youtube. Data de publicação: 23-12-2020. Duração:
0:59. https://www.youtube.com/watch?v=tiMMsJrt9gs&list=PLrWDKc0YdiYuPle2Go5qh2C66HTuwZO_8&index=4. Acesso em 10 de janeiro de 2021.

LATORRE, Xavier Díaz. Tutorial de *Rasgueado* “one minute of technique with Xavier Días-Latorre. Vídeo 5. Plataforma: Youtube. Data de publicação: 23-12-2020. Duração: 1:00.https://www.youtube.com/watch?v=SwrrX3B3zFM&list=PLrWDKc0YdiYuPle2Go5qh2C66HTuwZO_8&index=1. Acesso em 10 de janeiro de 2021.

LATORRE, Xavier Díaz. Tutorial de *Rasgueado* “one minute of technique with Xavier Días-Latorre. Vídeo 6. Plataforma: Youtube. Data de publicação: 23-12-2020. Duração: 1:00.https://www.youtube.com/watch?v=CO8iUau4t3Q&list=PLrWDKc0YdiYuPle2Go5qh2C66HTuwZO_8&index=5. Acesso em 10 de janeiro de 2021.

LATORRE, Xavier Díaz. Tutorial de *Rasgueado* “one minute of technique with Xavier Días-Latorre. Vídeo 7. Plataforma: Youtube. Data de publicação: 23-12-2020. Duração: 1:00.https://www.youtube.com/watch?v=B96FETSay5Y&list=PLrWDKc0YdiYuPle2Go5qh2C66HTuwZO_8&index=6. Acesso em 10 de janeiro de 2021.

LATORRE, Xavier Díaz. Tutorial de *Rasgueado* one minute of technique with Xavier Días-Latorre. Vídeo 8. Plataforma: Youtube. Data de publicação: 23-12-2020. Duração: 1:00.https://www.youtube.com/watch?v=dxWVCXS5Gjw&list=PLrWDKc0YdiYuPle2Go5qh2C66HTuwZO_8&index=7. Acesso em 10 de janeiro de 2021.

LATORRE, Xavier Díaz. Tutorial de *Rasgueado* one minute of technique with Xavier Días-Latorre. Vídeo 9. Plataforma: Youtube. Data de publicação: 23-12-2020. Duração: 1:00.https://www.youtube.com/watch?v=V049y6a3x_o&list=PLrWDKc0YdiYuPle2Go5qh2C66HTuwZO_8&index=8. Acesso em 10 de janeiro de 2021.

LATORRE, Xavier Díaz. Tutorial de *Rasgueado* one minute of technique with Xavier Días-Latorre. Vídeo 10. Plataforma: Youtube. Data de publicação: 23-12-2020. Duração: 1:00.https://www.youtube.com/watch?v=tOmNGuSku00&list=PLrWDKc0YdiYuPle2Go5qh2C66HTuwZO_8&index=9. Acesso em 10 de janeiro de 2021.

LISLEVAND, Rolf. Jácaras. Plataforma: Youtube. Data de publicação: 01-06-2017. Duração: 1:30. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=2ggJqEZ0a5k>. Acesso em 20 de maio de 2020.

SOCIEDAD DE LA VIHUELA. I Jornada Internacionales de cuerda pulsada: Pablo Zapico. Plataforma: Youtube. Data de publicação: 29-04-2022. Duração: 1:01:43. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=Z-2mVKWkjP0&list=PLrWDKc0YdiYvertVkoaUhBEqc8cqN2O6f&index=41>. Acesso em 12 de maio de 2022.

SOLINIS, Enrique. Canarios Enrique Solinis. Plataforma: Youtube. Data de publicação: 18-11-2013. Duração: 4:05. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=maekYcb8s2U>. Acesso em 20 de maio de 2020.

TEJERO, Pablo. Camaron de la isla. Tirititrán. Plataforma: Youtube. Data de publicação: 28-06-2009. Duração: 5:38. Disponível em <https://youtu.be/M4x02TRlaqw?si=ne0y5VQRUn8r7RUs>. Acesso em 13 de janeiro de 2024.

WILLIAMS, John. Gaspar Sanz. Canarios. Plataforma: Youtube. Data de publicação: 03-11-2007. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=iyhF9KEiDsc>. Acesso em 12 de setembro de 2020.

Livros, artigos e periódicos

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

ARGENTE, Javier Molina. *Método de rasgueado para guitarristas clásicos*. Granada: Imprenta Cervantes, 2021.

ARROYO, Margarete. Música Popular em um Conservatório de Música. **Revista da Abem**, número 6, Setembro de 2001.

BATISTA, Andrés. **Manual flamenco**. Madrid: edição do autor, 1985.

BOSSEUR, Jean-Yves. **Do som ao sinal. História da notação musical**. Curitiba: UFPR, 2014.

BOUNY, Elodie. **Violonista de formação erudita e violonista de formação popular: investigando diferenças na educação musical**. (Dissertação de mestrado). Rio de Janeiro: Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2012.

BOUQUET, Pascale; REBOURS, Gérard. *50 Renaissance & Baroque Standards. With variants, examples & advice for playing & improvising on any instrument*. Bressuire: Éditions Fuzeau, 2007.

BROWN, Elizabeth. Early guitar technique: a little advice. Lute Society of America Quarterly 41/3, September, 2006. Disponível em <http://www.elizabethcdbrown.com/downloads/BaroqueGTechnique.pdf>. Acesso em 22 de maio de 2021. p. 1-5

BUENDÍA, Guillermo Castro. Jaleos y Soleares. **Sinfonía Virtual**. Revista de Música y Reflexión Musical. ISSN 1886-9505. Edição 25, julho 2013. Disponível em https://www.sinfoniavirtual.com/flamenco/jaleos_soleares.pdf. Acesso em 28 de outubro de 2023. p. 1-257

BUENDÍA, Guillermo Castro. Formas musicales anteriores ao género flamenco. **Sinfonía Virtual**. Revista de Música y Reflexión Musical. ISSN 1886-9505. Edição 27, julho 2014. p. 1-131

BUENDÍA, Guillermo Castro. Evolución rítmica en el fandango español: ritmos binarios y ternarios. *Música oral del sur*, no. 12, 2015, ISSN 1138-8579. p. 217-248

BUENDÍA, Guillermo Castro. La Jota. Recorrido musical y proyección en el flamenco. **Sinfonía Virtual**. Revista de Música y Reflexión Musical. ISSN 1886-9505. Edição 44, janeiro 2023. p. 1-38

CALAHORRO, Manuel Ángel. **La metodología tradicional de enseñanza y aprendizaje de la guitarra flamenca: un estudio diacrónico y sincrónico**. (Tese de doutorado). Granada: Universidad de Granada, 2018.

CALAHORRO, Manuel Ángel. Principios del processo de enseñanza-aprendizaje de la guitarra flamenca fundamentada en su transmisión oral. **Revista Eletrónica**

Computense de Investigación en Educación Musical, 16, 2019: 117-130. Disponível em <https://dx.doi.org/10.5209/reciem.63309>. Acesso em: 27 de abril de 2021.

CAMPO, Alberto del; CÁCERES, Rafael. **Historia cultural del flamenco: el barbero y la guitarra**. Córdoba: Almuzara, 2013.

COOK, Nicholas. Entre o processo e o produto: música e/enquanto performance. (Fausto Borém, tradutor). **Per Musi.Belo Horizonte**: n. 14, 2006. p. 5-22

DEAN, Alexander. **The five-course guitar and seventeenth –century harmony: alfabeto and Italian song**. (Tese de doutorado). New York: Eastman Achool of Music, 2009.

DOMENICI, Catarina. Leite. A voz do performer na música e na pesquisa. **Anais do Simpom**, 2012, p. 169-182. p. 76-95

DOMENICI, Catarina Leite. A performance musical e a crise de autoridade: corpo e gênero. **Revista Interfaces**, número 18, vol. 1, janeiro-junho, 2013. p. 76-95

ESSES, Maurice. **Dance and instrumental diferencias in Spain during the 17th and early 18th centuries. History and background, music and dance**, volume 1 e 2. New York: Pendragon Press, 1992.

EID, Dagma Cíbele. Transcrição da explicação do *trillo* de Marchetti. 2024. Figura elaborada pela autora.

EID, Dagma Cíbele. Relação entre a métrica e o padrão do *rasgueado* em Ribayas. 2024. Figura elaborada pela autora

EID, Dagma Cíbele. Fórmula de *rasgueado* do Fandango. 2024. Figura elaborada pela autora.

EID, Dagma Cíbele. Transcrição do alfabeto da Jácaras D (lá menor). 2024.Figura elaborada pela autora.

EID, Dagma Cíbele. *Rasgueado abandolao* aplicado na *Folías*. 2024.Figura elaborada pela autora.

EISENHARDT, Lex. **Italian Guitar Music of the Seventeenth Century. Battuto and pizzicato**. University of Rochester Press, 2015.

GONZÁLEZ, Edwin Garcia. **Luis de Briçeno. La música dos que non saben de música**. (Dissertação de mestrado). Barcelona: Escola Superior de Música de Calalunya, 2015.

GONZÁLES, Julián Navarro. **La enseñanza de la guitarra barroca solista: diseño de un instrumento para el análisis de su repertorio**. (Tese de doutorado). Barcelona: Univesitat de Barcelona, 2007.

GRANADOS, Manuel. **Teoría Musical de la Guitarra Flamenca. Fundamentos de armonía y principios de composición**. Colección padagogía del flamenco. Volumen 1. Barcelona: Publicacions Beethoven, 1998.

- GRANADOS, Manuel. **Manual didactico de la guitarra flamenca**. Barcelona: Ventilador, 2000, vol. 4.
- GRECOS, Juan D. **The Flamenco Guitar**. New York: Sam Fox Publishing Company, 1973.
- HALL, Monica. **The baroque guitar made simple**. On-line. Disponível em <https://monicahall.co.uk/the-baroque-guitar-made-simple/>. Acesso em 8 de fevereiro de 2023.
- HALL, Monica. Giovanni Paolo Foscari – Plagiarist or pioneer? (artigo on-line). Disponível em <https://monicahall2.files.wordpress.com/2012/03/foscari.pdf>. Acesso em 20 de outubro de 2023.
- HERRERO, Oscar. *Acompañamiento al cante por soleá. Libreto de partituras. Guitarra flamenca paso a paso*. Vol. IV. Missouri: Mel Bay publications, 2004.
- HERRERO, Oscar. *Acompañamiento al cante por alegrías. Libreto de partituras. Guitarra flamenca paso a paso*. Vol. IX. Missouri: Mel Bay publications, 2011.
- HARNONCOURT, Nikolaus. **O discurso dos sons. Caminhos para uma nova compreensão musical**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1990.
- HASKEL, Harry. *The Early Music Revival: A History*. New York: Dover Publications, 1996.
- HAYNES, Bruce. *The End of Early Music. A period performer's history of music*. New York: Oxford University Press, 2007.
- JENSEN, Richard d'A; ROWE, Don. Baroque guitar for the modern performer: a practical compromise. **The Guitar Review**, 49, Fall, 1981.
- JOST, Diana. B. G. Coreografía de los dedos. Cuerpo e instrumento en la escritura musical para guitarra. **Revista Neuma** [online], 2018, Ano 11, volume 1, 58-75. <https://neuma.utalca.cl/index.php/neuma/article/view/43>. p. 58-75
- JUNQUERA, Manuel Moreno. **La Guitarra Flamenca de Moraíto**. Suíça: Encuentro Productions, 1998.
- KOONCE, Frank. **The Baroque Guitar in Spain and the new world**. Pacific: Mel Bay Publications, 2006.
- LATORRE, Xavier Diaz. **Teaching & Studying the Lute. International Conference Bremen 2019**. Edited by John Griffiths & Sigrid Wirth. Bremen: Deutsche Lautengesellschaft - Lute Society of America, 2021. p. 131-132
- LAWSON, Francesca. Rethinking the Orality-Literacy Paradigm in Musicology. **Oral Tradition**, 25/2, 2010. p. 429-446.
- Libro de diferentes cifras M/81 (1705)*. Estudio y transcripción: Francisco Alfonso Valdívila Sevilla. Madrid: Sociedad de la vihuela, 2008.

LIMA, Sônia Albano de. **Uma metodologia de interpretação musical**. São Paulo: Musa, 2005.

LIMA, Sônia. Albano de & ALBINO, César. A improvisação musical e a tradição escrita no Ocidente. **Música em Perspectiva**, 2009, v. 2 n. 1, 96-109.

MAMMI, Lorenzo. A notação gregoriana: gênese e significado. **Revista Música**. [online]. São Paulo, 1999. v. 9 e 10, p. 21-50.
<https://www.revistas.usp.br/revistamusica/article/view/61749>

MARAVILHA, Luis. **Lección de guitarra flamenca**. Madrid: Hispavox, 1969.

MARÍN, Rafael. **Método de guitarra por música y cifra. Aires andaluces**. Compuesto por Rafael Marín. Madrid: Sociedad de Autores Españoles, 1902.

MARCUSCHI, Luiz Antônio. **Oralidade e escrita**. Signótica, 9: 119-145, jan/dez, 1997.

MARCUSCHI, Luiz Antônio. **Da fala para a escrita, atividades de retextualização**. São Paulo: Cortez Editora, 2000. 4ª. edição

MARTÍN, Juan. **La guitarra flamenca**. Part one: Lesson 1 and lesson 4. London: Patrick Campbell & Cordhart, 1991.

MATA, Francisco Javier Ruz. Recorrido pedagógico a través de la guitarra renacentista. Temas para educación. **Revista digital para profesionales de la enseñanza**, no. 6, Enero, Andalucía. 2010. ISSN: 1989-2008

MEDINA Álvarez, Ángel. **Explicación de la guitarra: (Cádiz, 1773)** /Juan Antonio de Vargas y Guzmán. Con estudio introductorio. Granada: Centro de Documentación Musical de Andalucía, 1994.

MILES, Natasha Frances. **The Baroque Guitar as na accompaniment Instrument for song, dance and theatre**. (Dissertação de mestrado). University of Birmingham, 2011.

MILES, Natasha Frances. **Approaches to accompaniment on the baroque guitar c.1590-c.1730**. (Tese de doutorado) University of Birmingham, 2013.

MURPHY, Sylvia. Seventeenth-Century Guitar Music: Notes on Rasgueado Performance. **The Galpin Society Journal**, 21, 1968. p. 24-32.
<https://doi.org/10.2307/841425>

NOGUEIRA, Gisela G. P. A viola e suas metalinguagens: notação do gesto e aprendizado não formal. **Revista Tulha**, Ribeirão Preto, v. 2, n. 1, jan-jun, 2016. p. 119-143

PINTO, Tiago de Oliveira. Som e Música. Questões de uma antropologia sonora. **Revista de Antropologia**. São Paulo: USP, 2001, v. 44 no. 1. p. 221-286

PUJOL, Emilio. **Monumentos de la música española**, vol. 3. Los seys libros de Delphin de música y cifra para vihuela, Luys de Narváez. Barcelona: Instituto Español de Musicología, 1945.

PUJOL, Emilio. **La Escuela Razonada de la Guitarra**. Vol. IV. Buenos Aires: Ricordi Americana, 1971.

RIOJA, Eusebio. La guitarra flamenca. Sus técnicas interpretativas. Orígenes, historia y evolución. Sinfonía virtual. **Revista de música y reflexión musical**. Edición 32. 28/02/2017. ISSN 1886-9505. Disponível em: https://www.sinfoniavirtual.com/revista/032/tecnicas_flamenca.pdf. Acesso em 5 de maio de 2022. p. 1-133

RODRIGUES, Cristina Azuma. **Les musiques de danse pour guitare baroque en Espagne et France (1660-1700)**. (Tese de doutorado). Paris: Sorbonne, 2000.

RÓNAI, Laura. **Em busca de um mundo perdido: métodos de flauta do Barroco ao século XX**. Rio de Janeiro: Topbooks, 2008.

RUSSEL, Craig Henry. “**Radical inovation, social revolution, and the baroque guitar**”. In *The Cambridge Companion to the guitar*. New York: Cambridge University Press. Ed. Victor Coelho, 2003. p. 153-181

RUSSEL, Craig Henry; RUSSEL, Astrid K. T. *El arte de recomposición en la música para guitarra barroca*. **Revista de Musicologia** 5, no. 1, 1982. p. 1-19

SANTAELLA, Lucia. **Terceira oralidade e terceira escrita no ocidente. A inovação emergente: tecnologias e interfaces**. [Ebook] / Organizadores Ravi Passos, Fábio J. Parreira, Vania R. Ulbricht. – Goiânia: CEGRAF UFG, 2020. ISBN 978-65-86422-02-3. p. 11-18. Disponível em https://publica.ciar.ufg.br/ebooks/cinahpa_a_inovacao_emergente/artigo_2.html. Acesso em 8 de janeiro às 17:23.

SÁNCHEZ, Miguel Ángel Barea. **La Improvisación en la guitarra flamenca: análisis musicológico e implementación didáctica**. (Tese de doutorado). Univesidad de Sevilla, 2016.

SERRANO, Andrés Sánchez. **El passacalle en La Instrucción de Música sobre la guitarra española de Gaspar Sanz (1640 - ca. 1710) I e II**. Tenerife: Sociedad Latina de Comunicación Social, 2013.

SERRANO, Juan. **Estúdios sistemáticos para la guitarra flamenca. Antología de falsetas**. USA: Mel Bay Publications, 1998.

SEVILLA, Francisco Alfonso Valdívía. **Antonio de Santa Cruz. Obra para guitarra**. Estudio, reconstrucción y transcripción. *Libro donde se veran pazacalles de los ocho tonos...* Madrid: Sociedad de la vihuela, 2013.

SEVILLA, Francisco Alfonso Valdívía. **La guitarra rasgueada en España durante el siglo XVII**. Universidad de Málaga, 2016.

TORRES CORTÉS, Norberto. Escritura musical de la guitarra flamenca: historia, evolución y problemas. **Música oral del sur**. Revista internacional no. 6. Granada: Centro de documenatación musical de Andalucía, 2005. p. 269-309

TORRES CORTÉS, Norberto. La evolución de los toques flamencos: desde el fandango dieciochesco “por medio”, hasta los toques mineros del siglo XX. **Revista de Investigación sobre flamenco**. La Madrugá, no. 2, Junio, 2010, ISSN 1989-6042. p. 1-87

TORRES CORTÉS, Norberto. El estilo “rasgueado” de la guitarra barroca y su influencia en la guitarra flamenca: fuentes escritas y musicales, siglo XVII. **Revista de Investigación sobre flamenco**. La madrugá, no. 6, Junio 2012, ISSN 1989-6042. p. 288-320

TORRES CORTÉS, Norberto. Fuentes iconográficas de la guitarra flamenca: de la guitarra popular a la guitarra “pre-flamenca” en la primera mitad del siglo XIX. **Revista de Investigación sobre flamenco**, La Madrugá, no. 8, Junio 2013. ISSN 1989-6042. p. 105-138

TORRES CORTÉS, Norberto. La guitarra clásico-romántica y la guitarra “pre-flamenca” en la primera mitad del siglo XIX: fuentes musicales. **Revista de Investigación sobre flamenco**, La Madrugá, no. 9, Diciembre 2013. ISSN 1989-6042. p. 1-51

TORRES CORTÉS, Norberto. Guitarra popular rasgueada pre-flamenca en la primera mitad del siglo XIX: fuentes escritas. **Revista de Investigación sobre flamenco**, La Madrugá, no. 10, Junio 2014. ISSN 1989-6042. p. 55-120

TORRES CORTÉS, Norberto. Guitarra de seis órdenes y guitarra pre-flamenca en la segunda mitad del siglo XVIII. **Revista de Investigación sobre flamenco**, La Madrugá, no. 13, Diciembre, 2016. ISSN 1989-6042. p. 1-66

TORRES CORTÉS, Norberto. Antecedentes de la guitarra flamenca: el siglo XVI. **Revista de Investigación sobre flamenco**, La Madrugá, no. 14, Diciembre, 2017. ISSN 1989-6042. p. 93-132

TORRES CORTÉS, Norberto. El concepto del toque flamenco. **Revista de Investigación sobre flamenco**, La Madrugá, no. 17, Diciembre, 2020. ISSN 1989-6042. p. 135-165

TYLER, James. **The Early Guitar. A History and Handbook**. Oxford: Oxford University Press, 1980.

TYLER, James. The role of the guitar in the rise of monody: the earliest manuscripts. **Journal of seventeenth-century music**, volume 9, no.1, 2003. Disponível em <https://sscm-jscm.org/jscm/v9/no1/tyler.html>. Acesso em 13 de abril de 2021.

TYLER, James. **A Guide to playing the Baroque Guitar**. Indiana: Indiana University Press, 2011.

TYLER, James. **A brief tutor for the baroque guitar**. New York: Chorus, 1984.

TYLER, James; SPARKS, Paul. **The Guitar and its music from the renaissance to the classical era**. Oxford University Press, 2002.

VIANNA, Paulo Rogério de Faria. **Contribuições do rasgueado, segundo a técnica flamenca, à escola moderna do violão**. Rio de Janeiro, 1995. (Dissertação de mestrado)

WEIDLICH, Joseph. Batutto performance practice in early Italian guitar music (1606-1637). **Journal of the Lute Society of America**, vol. XI, ISSN 0076-1526, 1978. p. 63-86

YAKELEY, M. June; HALL, Monica. El estilo castellano y el estilo catalan: na introduction to Spanish guitar chord notation. **In Lute**, Vol. 35, 1995. p. 28-61
Disponível em <https://monicahall2.files.wordpress.com/2017/02/cifras-article1.pdf>.
Acesso em 15 de Julho de 2020.

Yoo, Hyesoo. Using Baroque Techniques to Teach Improvisation in Your Classroom. **Music Educators Journal**, 102 (1), 2015. p. 91–96.
<https://doi.org/10.1177/0027432115590859>

ZAPICO, Pablo. Técnica de rasgueado, vol 1. **Hispanica Lyra**. Revista de la Sociedad de la vihuela. Número 21, junio, 2015. p. 20-24 ISSN 1698-9120

ZAPICO, Pablo. Técnica de rasgueado, vol 2. **Hispanica Lyra**. Revista de la Sociedad de la vihuela. Número 23, septiembre, 2017. p. 26-27 ISSN 1698-9120

ZAPICO, Pablo. Técnica de rasgueado, vol 3. **Hispanica Lyra**. Revista de la Sociedad de la vihuela. Número 24, julio, 2018. p. 16-18 ISSN 1698-9120

ZAPICO, Pablo. Técnica de rasgueado, vol 4. **Hispanica Lyra**. Revista de la Sociedad de la vihuela. Número 25, octubre, 2019. p. 17-19 ISSN 1698-9120

ZAPICO, Pablo. Técnica de rasgueado, vol 5. **Hispanica Lyra**. Revista de la Sociedad de la vihuela. Número 26, noviembre, 2020. p. 17-20 ISSN 1698-9120

ZAPICO, Pablo. Técnica de rasgueado, vol 6. **Hispanica Lyra**. Revista de la Sociedad de la vihuela. Número 27, octubre, 2021. p. 6. ISSN 1698-9120

ZAPICO, Pablo. Técnica de rasgueado, vol 7. **Hispanica Lyra**. Revista de la Sociedad de la vihuela. Número 27, octubre, 2021. p. 7-9 ISSN 1698-9120

ZAPICO, Pablo. Técnica de rasgueado, vol 8. **Hispanica Lyra**. Revista de la Sociedad de la vihuela. Número 28, octubre, 2022. p. 7-9 ISSN 1698-9120

ZERECERO, Israel. S. V. **La explicación de la guitarra Juan Antonio Vargas y Guzmán**. (Tese de doutorado). Universitat Koblenz-Landau, 2015.

ZUMTHOR, Paul. **A letra e a voz. A literatura medieval**. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

ZUMTHOR, Paul. **Performance, recepção e leitura**. São Paulo: Ubu editora, 2018.

ANEXOS

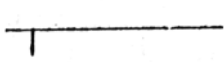
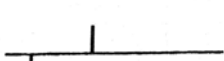
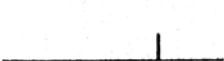
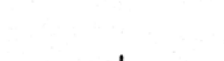
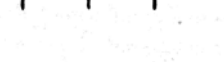
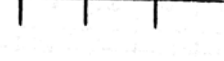
ANEXO A – Campanela no *Canarios* de Gaspar Sanz



ANEXO B – Correspondência dos 3 tipos de sistema alfabeto com a cifra americana

Acorde	Cifrado Americano	Alfabeto italiano	Alfabeto castellano	Alfabeto catalán
La	A	I	P	2n
Lam	Am	D	6	2b
Sib	Bb	H	4	7n
Sibm	Bbm	K	-	7b
Si	B	R	8	12n
Sim	Bm	X	X	12b
Do	C	B	2	5n
Dom	Cm	L	-	5b
Reb	Db	&	-	10n
Rebm	Dbm	-	-	10b
Re	D	C	+	3n
Rem	Dm	E	5	3b
Mib	Eb	M	-	8n
Mibm	Ebm	M*	-	8b
Mi	E	F	7	1n
Mim	Em	+	-	1b
Fa	F	G	3	6n
Fam	Fm	P	-	6b
Fa#	F#	Q	9	11n
Fa#m	F#m	V	-	11b
Sol	G	A	1	4n
Solm	Gm	O	-	4b
Lab	Ab	N	-	9n
Labm	Abm	-	-	9b

ANEXO C - Esquema de possíveis interpretações rítmicas dos sinais de *rasgueado*

Duple time	Triple time
 = 	 = 
 = 	 = 
 = 	 = 
 = 	 = 
 = 	 = 
 = 	 = 
 = 	 = 
 = 	 = 

Regola del Trillo.

BEnche vi sia diuersità de Trilli, & Repicchi per li molti modi di muouer la mano; Io dirò, che quando il Sonatore si farà essercitato nel portar ben la mano, & haurà buona pratica del manico della Chitara, essendosi impatronito di tutte le Lettere, farà bisogno di variar ancora la mano, con qualche sorte di trillo, & repicco. E circa il modo del trillo è d'auuertire, che col dito police, & medio si farà vna botta. Per esemplo. A: $\frac{1}{1}$ che sarà in giù police, & in sù con l'istesso police; & similmente col medio, & questo modo di percussione trina, si dimanda trillo.

Di più è d'auuertire, che anto il trillo si fa col dito indice partendo la botta in quattro parte, cioè, se sarà vna minima, in quattro crome, la prima in giù, la seconda in sù, la terza in giù, la quarta in sù; ma tutto si dourà fare con velocità per corrispondere al tempo delle sonate.

Picco, & Repicco.

VArie forte de Picchi, & Repicchi si fanno nella Chitara, de quali le ne descriueranno qui tre principali.

Il primo, Sarà volendo sonare, vna botta, cioè per esemplo B: $\frac{1}{1}$ si lascieranno andar dolcemente le due dita, cioè indice, e medio, & in vno istesso tempo registrerà il police, facendo sonare quella botta in tre colpi seguiti, nel medesimo tempo, delle botte, che verranno in sù: si douerà in contrario fare, che il police vadi in sù, seguendo l'indice, & medio.

Secondo modo, Che hauendo sonato il sopradetto, si darà con tutte le quattro dita veloce, e semplice vna botta, e replicando il soggetto sonato,

nato, come sopra: E questo modo si douerà offeruare nelle Sonate grandi, come Toccate, Passi, e mezi, Arie di Firenze, e simili.

Terzo modo, Sarà, che sonando la presente, come per essemplio C:  si douerà col dito medio andar da alto à basso, seguitando il pollice, & subito l'indice faccia il medesimo moto, e al in giù, e al in sù, facendo sentire quelle corde replicare la voce più volte, soggiungendo con il detto indice, & medio, cioè, che l'indice toccherà il moto per andar à basso, & il medio per venir all' in sù; Di modo, che riuscirà vaga all'vdito.

Si deue anco auuertire, che le Sonate, come Corrente, Balletti, e Gagliarde, che vanno nello stile Francese, si deuanò sonare quietamente, solo con darle spirito conueniente, conforme al tempo, che haueranno sopra; E ciò si auisa perche rieschino conforme il loro desiderio.

Finalmente per vltimo si ricorda douersi offeruare tutte le predette Regole, e modi; anzi per maggiormente profittarsi in quelle, e non correr rischio di offuscarsi la mente, e guastarsi la mano: si efforta qual si voglia, che vorrà attender à detta professione, hoggidì tanto usata in tutte le Parti del Mondo, à valersi per qualche tempo di Maestro intelligente, e pratico, col cui mezzo possa imparar à portar ben la mano, toccar ben distinto ogni corda, e tasto, e sonar con gratia, e polizzia; toccando, hor forte, hor piano, conforme la vera maniera Spagnola, e Romana, che così facendo, darà occasione à me di mandar presto in luce (come spero) altre nuove Inventioni, che vado tuttauia fantasti-
cando.

Quando poi gl'Amatori di questa professione mi fauoriranno di sonar più volte queste mie compositioni, come di Core, li supplico, confidone riporteranno Essi quel gusto, che desiderano, ed' Io quell' honore, che ne prettendo.

Riceuino dunque con lieto volto queste mie poche fatiche, di che li priego con ogni maggior' affetto, scusando benignamente quello, che non li potesse piacere, che così mi obliheranno in perpetuo.
Viuiuo felici.

ANEXO F - Explicação do *repicco* em italiano

Vedrai l'esempio dun repicco posto in una ciaccona, doue la nota piu longa significa il polzo, cominciando prima i diti poi con il polzo facendo l'istesso all'in su e osserua che le quatro note legate significano douersi far prima con il secondo dito e poi con il primo appresso, e così all'in su sotto a un tempo piu presto, e poi seguita con i diti et il polzo. nel altra ciaccona d'appresso uedrai un altro repicco messo gin in stampa doue a confusione ho posto il medesimo piu perfectionato così; la doue uedrai sei battute di tempo di crome, ne farai quattro dalla terza in qui e portando la mano farai laltre due battute su laltre due corde prima e seconda senza tocar laltre, dopo mutando il dito sul tasto, farai il medesimo alle altre sei e mutando il dito alle altre quattro d'appresso, batterai la prima battuta forte, e le altre tre, piano così allaltre, in mutar il dito farai il medesimo, sino che cominci le sei prime, onde trouerai un f. che uol dir forte nella prima battuta delle quattro, e così ti riuscirà il repicco piu bello.

ANEXO G - Explicação do *repicco* em francês

Dans une autre Chaconne il y a une autre battue que j'ay desia jait imprimer, et par ce que a le don de plaire, j'ay voulu la mettre icy, ou uous uerrez six coups au temps de Crochues. uous en ferez quatre sur la premiere, seconde, et tierce corde, portant la main en bas, apres uous ferez les deux autres battues sur les deux autres cordes quarte et quinte, en portant la main en haut sans toucher les autres; apres changeant le doigt uous en ferez de mesme aux autres six changeant le doigt aux autres quatre qui suivent uous toucherez la premiere corde un peu fort et les trois autres plus doucement. Vous ferez de mesme aux autres en changeant le doigt jusqu'a ce que uous commenciez les six premieres cest pourquoy uous trouuerez une f. qui marque que uous toucherez un peu fort dans le premier coup des quatre cordes ou est l.f. et de cette maniere la battue sera plus delicate.

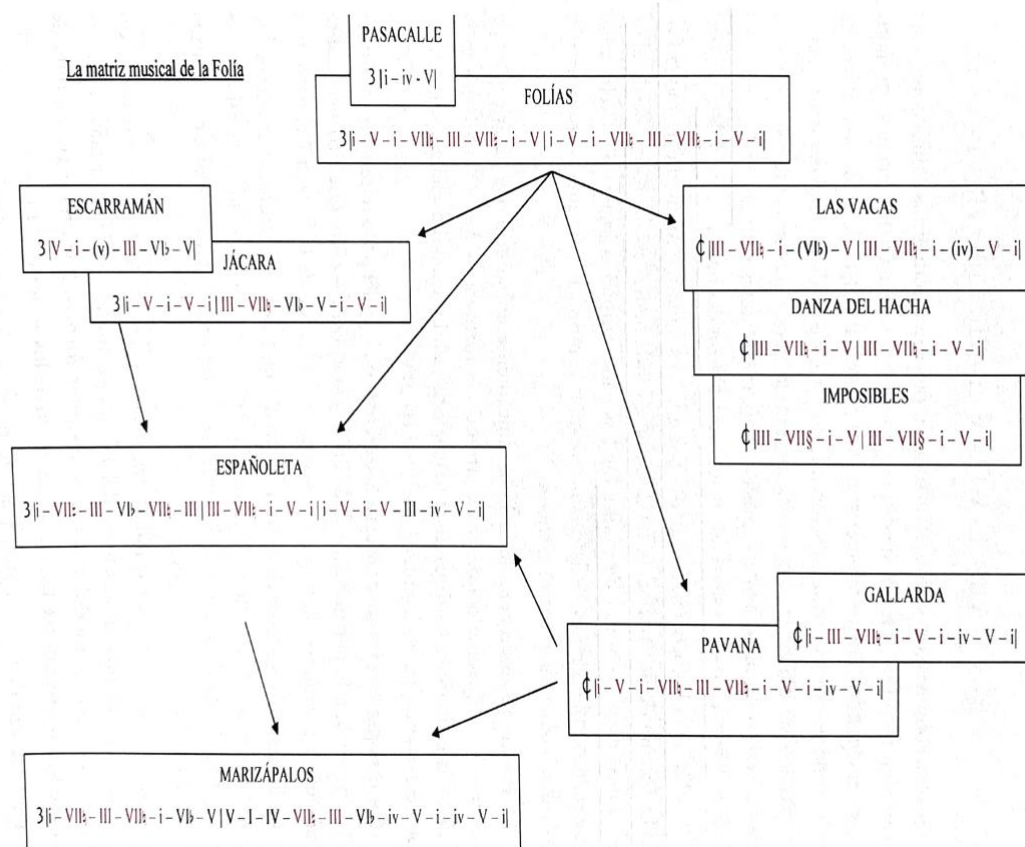
ANEXO H. Transcrição da demonstração das variações da *Passacalles* de Sanz

1)



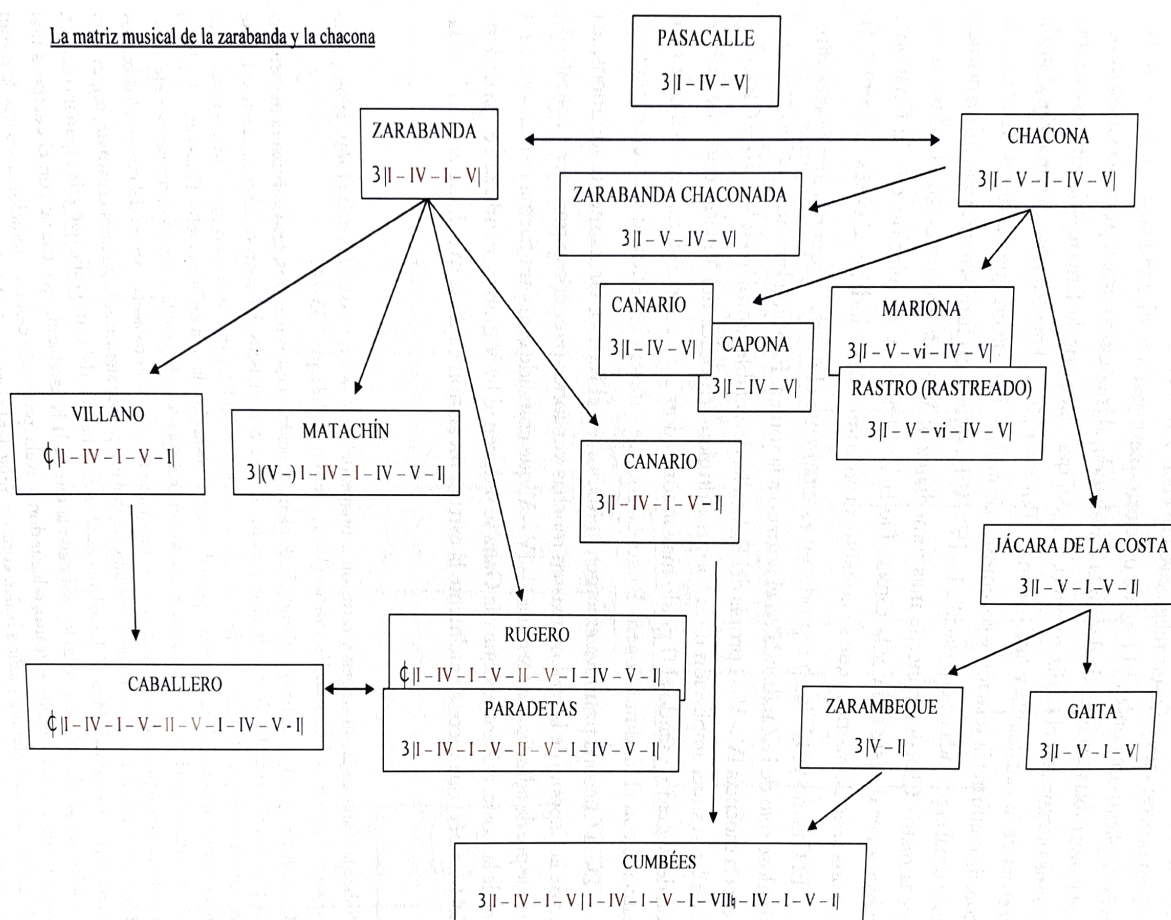
2)



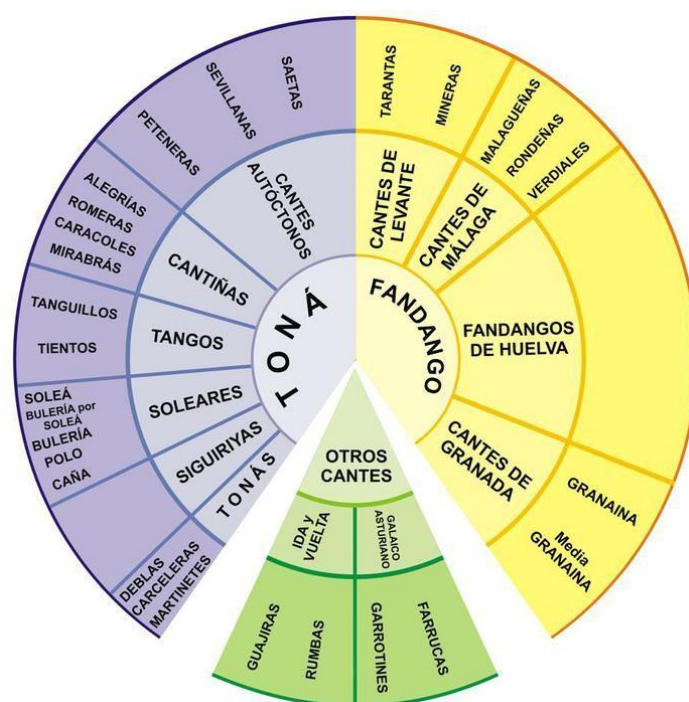
ANEXO I - Matriz musical da *Folías*

Anexo J – Matriz musical da sarabanda

La matriz musical de la zarabanda y la chacona



ANEXO K - Árvore genealógica do estilo flamenco.
<http://www.foroflamenco.com/printable.asp?m=320629&mpage=1>



Anexo L - Fórmulas de *rasgueado* da *soleá*

COMPASES RASGUEADOS

SOLEÁ O. HERRERO

Nº 1

T T p a i p i i i i i i i p a i p T *

3 3

Nº 2

c a m i T T * i * i * i T p T Ras A p

3 3

Nº 3

T p T p T p T i * * * * p T p T p T

3 3 3 3

ANEXO M – Falseta de *soleá*

Falseta 5

Juan Serrano

Am a m i p i m a m i G a m i p i m a m i

3 a m i p i m a m i E a m i p i m a m i

Am G

i m a m i m

3 4 3 1 4 3 1 4 3 1 3 1

11

ANEXO N – Falseta de bulerías

104

Basic Bulerías with Traditional Falseta

Cejilla at 2nd fret

The musical score consists of two systems of guitar notation. Each system has a treble clef staff with a key signature of one flat (Bb) and a 4/4 time signature. The first system contains 12 measures, and the second system contains 12 measures. The lyrics 'ma', 'ma', and 'i' are written below the notes. Fret numbers 1 through 12 are indicated above the notes. The notation includes various guitar techniques such as triplets, slurs, and accents. The second system ends with a double bar line and a repeat sign.

ma ma i ma ma i ma i ma i ma i

ma ma i ma ma i ma i ma i ma

Basic Bulerías with Traditional Falseta. Lesson 4.

La Guitarra Flamenca

ANEXO O – *Rasgueado de bulerías*

106

106

II III

i i i i e a m i i *m i m i*

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12

i i i i e a m i i *i i i e a m i i*

*Basic Bulerías with Traditional Falseta. Lesson 4.**La Guitarra Flamenca*

107

107

i i i i e a m i i *m i m i*

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12

i i i i e a m i i *i i i e a m i i*

*La Guitarra Flamenca**Basic Bulerías with Traditional Falseta. Lesson 4.*

ANEXO P – *Rasgueado de alegrías*

COMPASES RASGUEADOS
- Alegrías -

Oscar Herrero

Nº 1

Nº 2