

UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA “JÚLIO DE MESQUITA FILHO”
INSTITUTO DE ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA

LEANDRO DA CONCEIÇÃO GONÇALVES

O VIOLÃO DO SÉCULO XIX: Identificando parâmetros interpretativos a partir de métodos espanhóis.

SÃO PAULO – SP

2023

UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA “JÚLIO DE MESQUITA FILHO”
INSTITUTO DE ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA

LEANDRO DA CONCEIÇÃO GONÇALVES

O VIOLÃO DO SÉCULO XIX: Identificando parâmetros interpretativos a partir de métodos espanhóis.

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Música do Instituto de Artes da UNESP como requisito parcial para obtenção do título de Mestre. Área de concentração: Música: processos, práticas e teorizações em diálogos. Linha de pesquisa: Criação Musical: Composição e Performance. Orientadora: Prof^a. Dr^a. Gisela Gomes Pupo Nogueira.

SÃO PAULO – SP

2023

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

G635v Gonçalves, Leandro da Conceição, 1998-

O violão do século XIX: identificando parâmetros interpretativos a
partir de métodos espanhóis / Leandro da Conceição Gonçalves. --
São Paulo, 2023.

220 f. : il.

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Gisela Gomes Pupo Nogueira.

Dissertação (Mestrado em Música) – Universidade Estadual
Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Instituto de Artes.

1. Violão - Métodos. 2. Música - Séc. XIX - História e crítica. 3.
Música - Instrução e estudo. I. Nogueira, Gisela Gomes Pupo. II.
Universidade Estadual Paulista, Instituto de Artes. II. Título.

CDD 787.87

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

LEANDRO DA CONCEIÇÃO GONÇALVES

**O VIOLÃO DO SÉCULO XIX: IDENTIFICANDO PARÂMETROS
INTERPRETATIVOS A PARTIR DE MÉTODOS ESPANHÓIS.**

Banca examinadora:

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Gisela Gomes Pupo Nogueira

Instituto de Artes UNESP – São Paulo

2.º Examinador: Prof. Dr. Luciano Cesar Moraes e Silva

Instituto de Artes UNESP – São Paulo

3.º Examinador: Prof. Dr. Luciano Hercílio Alves Souto

Escola Superior de Artes e Turismo – Universidade do Estado do Amazonas - ESAT

São Paulo, 27 de julho de 2023

Dedico este trabalho à Laura Maria Gonçalves
e a Afonso da Conceição Gonçalves.

AGRADECIMENTOS

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001.

Agradeço à minha orientadora profa. Dra. Gisela Nogueira, e aos demais membros da banca, mestres ímpares cujos apontamentos engrandeceram sobremaneira este trabalho.

À família e amigos, por todo companheirismo, motivação e auxílio.

À Nataly Marques por sua terna companhia ao longo desta pesquisa.

RESUMO

Ao encontro da vertente da performance historicamente informada, este trabalho visa identificar parâmetros interpretativos, técnicos e expressivos, da prática performática nas guitarras clássico-românticas do século XIX, de modo a auxiliar decisões interpretativas na execução do repertório oitocentista no violão. Para a identificação desses parâmetros utilizamos da pesquisa documental em métodos, publicações com o intuito de iniciação instrumental, e tratados teóricos de autores espanhóis. Foram expostas as características gerais do instrumento do período, tal como possíveis razões de seu surgimento e estabelecimento, com o intuito da devida contextualização histórica. Verificamos, por fim, a possibilidade da divisão de parâmetros em “do instrumento”, “de afinação”, “de posicionamento do instrumento e da técnica” e “expressivos”, ao qual testamos a possibilidade de aplicação destes à elaborações interpretativas ao realizarmos apontamentos na partitura da obra *Andante Apasionado* de D. José Viñas.

Palavras-chave: Violão; Guitarra clássico-romântica; performance historicamente informada; métodos para guitarra.

ABSTRACT

In the context of historically informed performance, this work aims to identify interpretative, technical and expressive parameters of 19th century classical-romantic guitar performance practice, in order to help interpretative decisions in the performance of 19th century repertoire on the guitar. To identify these parameters, we used documentary research into methods, publications aimed at instrumental initiation, and into theoretical treatises by Spanish authors. We explained the general characteristics of the instrument in the period, as well as possible reasons for its emergence and establishment, with a view to historical contextualization. Finally, we verified the possibility of dividing the parameters into "instrument", "tuning", "positioning of the instrument and technique" and "expressive", to which we tested the possibility of applying them to interpretative elaborations by making notes on the score of the work *Andante Apasionado* by D. José Viñas.

Keywords: Guitar; Romantic Guitar; Historically Informed Performance; Guitar Methods.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 – Representação de notas "picadas" (GIRON, 1863, p. 18).....	33
Figura 2 – Representação de notas em <i>staccato</i> (GIRON, 1863, p. 18).....	34
Figura 3 – Localização de uma mesma nota <i>La</i> produzida pela guitarra e o piano (MARTÍNEZ, 1810, p. 9).....	49
Figura 4 – Exemplo em pautas sobre o modo de afinar a guitarra (MARTÍNEZ, 1810, p. 9). ..	49
Figura 5 – Excerto da escala de <i>Re</i> Maior (MARTÍNEZ, 1810, p. 22).....	50
Figura 6 – Excerto do exemplo n.º 23 de arpejos (MARTÍNEZ, 1810, p. 20).....	50
Figura 7 – Excerto de um exemplo do método de Dionisio Aguado onde se executa um <i>Sol</i> menor (AGUADO, 1849, p. 86).....	51
Figura 8 – Excerto do 12.º exemplo de Arpejo (MARTÍNEZ, 1810, p. 17).	51
Figura 9 – Excerto do 8.º exemplo dos arpejos (MARTÍNEZ, 1810, p. 16).....	52
Figura 10 – Escalas em diferentes posições (MARTÍNEZ, 1810, p. 22).	53
Figura 11 – Apojaturas e forma de executá-las (MARTÍNEZ, 1810, p. 7).....	53
Figura 12 – <i>Staccato</i> Italiano (MARTÍNEZ, 1810, p. 6).	54
Figura 13 – <i>Staccato</i> médio (MARTÍNEZ, 1810, p. 6).....	54
Figura 14 – <i>Staccato</i> “menor” (MARTÍNEZ, 1810, p. 6).....	54
Figura 15 – <i>Legato</i> (MARTÍNEZ, 1810, p. 6).	54
Figura 16 – Exemplo de passagem ligada (MARTÍNEZ, 1810, p. 17).....	55
Figura 17 – Fermatas em notas musicais (MARTÍNEZ, 1810, p. 5).	55
Figura 18 – Fermata usada em uma pausa (MARTÍNEZ, 1810, p. 5).	55
Figura 19 – Mordentes e como são executados (MARTÍNEZ, 1810, p. 7).....	56
Figura 20 – Trinados e como executá-los segundo Martínez (MARTÍNEZ, 1810, p. 7).....	56
Figura 21 – Notação dos sons harmônicos (MARTÍNEZ, 1810, p. 15).....	57
Figura 22 – Abreviações, que, segundo Martínez, servem para evitar a repetição de notas nas composições (MARTÍNEZ, 1810, p. 5).	57
Figura 23 – Símbolo que posto na frente de um acorde indica que este deve ser arpejado ou rasgueado (MARTÍNEZ, 1810, p. 6).....	57
Figura 24 – Figura a ser arpejada ou rasgueada com acréscimo de uma nota (MARTÍNEZ, 1810, p. 6).....	58
Figura 25 – Forma de execução dos acordes do excerto anterior (MARTÍNEZ, 1810, p. 6). ..	58
Figura 26 – Diferentes formas de se arpejar acordes (MARTÍNEZ, 1810, p. 7).	58
Figura 27 – Símbolo do parágrafo na peça “Rondo” de Martínez (1810, p. 23).....	58

Figura 28 – Reprodução da pintura <i>De gitaarspeelster</i> (a tocadora de guitarra) de Johannes Vermeer (c. 1672) (VERMEER, 1672).....	61
Figura 29 – Detalhe da mão direita da figura da guitarrista apoiando o dedo mínimo no tampo do instrumento. Ampliação da reprodução da pintura <i>De gitaarspeelster</i> de Johannes Vermeer (1672)	62
Figura 30 – Detalhe da mão esquerda da figura da guitarrista sustentando a guitarra. Ampliação da reprodução da pintura <i>De gitaarspeelster</i> de Johannes Vermeer (1672)	62
Figura 31 – Representação da guitarra por D. J. M. G. y E., com alterações: números e letras na cor branca (E., 1819, p. 2).	66
Figura 32 – Representação de um Guitarrista (E, 1819, p. 2).	67
Figura 33 – Símbolo de apojetura (E. 1819, p. 16).	69
Figura 34 – Símbolo de oitava alta ou uma oitava acima (E. 1819, p. 17).....	70
Figura 35 – Símbolo de parágrafo (E. 1819, p. 16).	71
Figura 36 – Símbolos de repetição (E. 1819, p. 16).	71
Figura 37 – Outros símbolos de repetição (E. 1819, p. 16).	71
Figura 38 – Símbolos de repetição de parte (E. 1819, p. 16).	71
Figura 39 – Símbolo de abreviação em uma mínima (E., 1819, p. 14).	72
Figura 40 – Símbolo de abreviação em uma semínima (E., 1819, p. 14).....	72
Figura 41 – Símbolos de abreviação em uma semínima (E., 1819, p. 14).	72
Figura 42 – Símbolos de abreviação em uma semínima (E., 1819, p. 14).	72
Figura 43 – Posicionamento da mão esquerda na guitarra (recorte da representação de um guitarrista) (E., 1819, p. 2).....	73
Figura 44 – Posicionamento da mão direita na guitarra (recorte da representação de um guitarrista) (E., 1819, p. 2).....	74
Figura 45 – 1. ^a lição prática (E., 1819, p. 21).....	75
Figura 46 – Passos para afinar a guitarra (BAYLON, 1827, p. 56).	78
Figura 47 – Indicações de apojeturas (BAYLON, 1827, p. 23).	80
Figura 48 – Modo de se cantar diferentes ornamentos (BAYLON, 1827, p. 24).....	80
Figura 49 – Indicações de notas "picadas" segundo Baylon (1827, p. 29).....	80
Figura 50 – Ligados (BAYLON, 1827, p. 24).	81
Figura 51 – Ligado simples (BAYLON, 1827, p. 30).....	81
Figura 52 – Fermatas (BAYLON, 1827, p. 26).....	81
Figura 53 – Mordentes (BAYLON, 1827, p. 23).	82
Figura 54 – Símbolo do trinado (BAYLON, 1827, p. 27).....	82

Figura 55 – Modo de executar o trinado (BAYLON, 1827, p. 27).	82
Figura 56 – Símbolo do <i>trémulo</i> (BAYLON, 1827, p. 28).	82
Figura 57 – Portamento (BAYLON, 1827, p. 24).	83
Figura 58 – Notações do flautado (BAYLON, 1827, p. 35).	83
Figura 59 – Excerto do terceiro prelúdio de Baylon (BAYLON, 1827, p. 130).	84
Figura 60 – Síncopes (BAYLON, 1827, p. 25).	85
Figura 61 – <i>Dal Segno</i> presente no método de Baylon (BAYLON, 1827, p. 26).	85
Figura 62 – Hífen (BAYLON, 1827, p. 26).	85
Figura 63 – Uso do hífen no prelúdio 21 do método de Baylon (BAYLON, 1827, p. 139).	86
Figura 64 – Parágrafo (BAYLON, 1827, p. 28).	86
Figura 65 – Símbolos que substituem os parágrafos (BAYLON, 1827, p. 28).	86
Figura 66 – Indicação de final de qualquer peça musical (BAYLON, 1827, p. 29).	86
Figura 67 – Símbolos de repetição de uma parte do compasso (BAYLON, 1827, p. 30).	87
Figura 68 – Símbolos de repetição da metade do compasso (BAYLON, 1827, p. 30).	87
Figura 69 – Símbolos de repetição de um compasso inteiro (BAYLON, 1827, p. 30).	87
Figura 70 – Símbolo de meio compasso de espera (BAYLON, 1827, p. 31).	87
Figura 71 – Símbolo que indica um compasso de espera (BAYLON, 1827, p. 31).	87
Figura 72 – Símbolo que indica dois compassos de espera (BAYLON, 1827, p. 32).	88
Figura 73 – Símbolo de 3 compassos de espera (BAYLON, 1827, p. 31).	88
Figura 74 – Símbolos de 5, 6 e 7 compassos de espera (BAYLON, 1827, p. 32).	88
Figura 75 – Volata (BAYLON, 1827, p. 34).	88
Figura 76 – Símbolos de crescente e decrescente (BAYLON, 1827, p. 32).	89
Figura 77 – Símbolo de nota natural (figura musical sem alterações) (BAYLON, 1827, p. 36).	89
Figura 78 – Símbolo de transporte de primeira mão (BAYLON, 1827, p. 36).	89
Figura 79 – Símbolo de transporte de segunda mão (BAYLON, 1827, p. 36).	90
Figura 80 – Símbolo de transporte de terceira mão (BAYLON, 1827, p. 36).	90
Figura 81 – Posições de acordes no tom de <i>Do Maior</i> (BAYLON, 1827, p. 99).	90
Figura 82 – excerto do prelúdio em <i>Fa Maior</i> presente no método de Baylon (BAYLON, 1827, p. 132).	92
Figura 83 – Excerto extraído do exemplo n.º 64 do método de Sor, onde se tem uma linha melódica sobre diferentes acompanhamentos e tons (SOR, 1830, s. n.).	95
Figura 84 – representação do corpo da guitarra (SOR, 1830, s. n.).	97
Figura 85 – Posicionamento do instrumento segundo Sor (SOR, 1830, s. n.).	98

Figura 86 – Representação da forma que os italianos e franceses sustentam a guitarra segundo Sor (SOR, 1830, s. n.).....	99
Figura 87 – 50.º exemplo do método de Sor (SOR, 1830, s. n.).	101
Figura 88 – Representação da Mão direita com as linhas AB, EF e CD (SOR, 1830, s. n.)..	103
Figura 89 – Colocação da mão direita na guitarra (SOR, 1830, s. n.).....	104
Figura 90 – Representação da mão direita posicionada na quinta e sexta cordas, porém sem conseguir atingi-las (SOR, 1830, s. n.).....	105
Figura 91 – Representação da mão direita curvada, em condições de atingir a quinta e sexta cordas (SOR, 1830, s. n.).....	106
Figura 92 – Exemplo dado por Fernando Sor em seu método sobre o uso do polegar, indicador e médio (SOR, 1830, s. n.).	106
Figura 93 – representação da pulsação com o dedo em forma de gancho (SOR, 1830, s. n.).	107
Figura 94 – representação da pulsação ideal para Sor (1830, s. n.).....	107
Figura 95 – representação do dedo com a curva AB em sua última falange (SOR, 1830, s. n.).	108
Figura 96 – representação da mão esquerda que segurar o braço da guitarra e gera dificuldades para o indicador (SOR, 1830, s. n.).	109
Figura 97 – figura com compasso indicado por Sor (1830, s. n.).....	110
Figura 98 – Representação da colocação ideal da mão esquerda no braço da guitarra (SOR, 1830, s. n.).	111
Figura 99 – representação da mão esquerda posicionada no braço da guitarra, com AB representando a largura do braço (SOR, 1830, s. n.).....	112
Figura 100 – representação da Mão esquerda fazendo uma pestana (SOR, 1830, s. n.).....	112
Figura 101 – excerto do arranjo para guitarra do acompanhamento do oratório A Criação de Haydn (SOR, 1830, s. n.).	113
Figura 102 – Excerto de exemplo para a explicação da imitação das trompas (SOR, 1830, s. n.).	115
Figura 103 – Outro excerto de exemplo para a explicação da imitação das trompas (SOR, 1830, s. n.).	115
Figura 104 – Último excerto de exemplo para a explicação da imitação das trompas (SOR, 1830, s. n.).	115
Figura 105 – Indicações de alturas de trompete (SOR, 1830, s. n.).	116

Figura 106 – Posicionamento do dedo da mão esquerda na casa para a imitação do trompete (SOR, 1830, s. n.).	116
Figura 107 – Excerto de exemplo para a imitação do trompete na guitarra (SOR, 1830, s. n.).	116
Figura 108 – Exemplo dado por Sor ao explicar a imitação instrumental do oboé (SOR, 1830, s. n.).	117
Figura 109 – Exemplo 11.º do método de Sor (1830, s. n.).	117
Figura 110 – Exemplo 12.º do método de Sor (1830, s. n.).	117
Figura 111 – peça musical no estilo da harpa (SOR, 1830, s. n.).	119
Figura 112 – Exemplo n.º 25 (SOR, 1830, s. n.).	123
Figura 113 – Excerto da 12.ª lição do método de Perez, onde se tem a indicação de uso do polegar da mão esquerda na função de pressionar a <i>sexta</i> (PEREZ, 1843, p. 15).	127
Figura 114 – Símbolo de troca de posição (PEREZ, 1843, p. 7).	127
Figura 115 – Excerto da 2.ª lição do método de Perez: a cada compasso se muda a posição, conforme indicado pelos símbolos (PEREZ, 1843, p. 7).	128
Figura 116 – Recorte do excerto da 2.ª lição do método de Perez, dando ênfase à linha pontuada (PEREZ, 1843, P. 7).	128
Figura 117 – Símbolo que indica que se deve apagar as notas ou formar de novo a mesma postura (PEREZ, 1843, p. 9).	129
Figura 118 – Excerto com o 5.º compasso da 4.ª lição, vê-se a aplicação do símbolo que indica que a nota terá suas vibrações apagadas (PEREZ, 1843, p. 9).	129
Figura 119 – 4.º Compasso da 6.ª lição do método de Perez (1843, p. 10).	129
Figura 120 – Excerto com o 6.º compasso da 4.ª lição (PEREZ, 1843, p. 9).	133
Figura 121 – Diferentes tipos de pestana em um excerto do primeiro andantino da lição 40 do método de Perez (PEREZ, 1843, p. 37).	133
Figura 122 – Excerto do segundo andantino da lição 40 do método de Perez (1843, p. 37).	134
Figura 123 – 1.ª Lição do método de Perez (1843, p. 6).	137
Figura 124 – Representação de uma guitarra no método de Aguado (1849, s. n.).	142
Figura 125 – Representação de uma guitarra com boca ovalada no método de Aguado (1849, s. n.).	142
Figura 126 – Representação de Aguado segurando a guitarra presente no <i>Nuevo Método</i> . (AGUADO, 1849, s. n.).	144
Figura 127 – Representação da trípode (AGUADO, 1849, s. n.).	145

Figura 128 – Recorte da capa do método de Meissonnier com a representação de guitarristas (MEISSONNIER, 1823).....	147
Figura 129 – Excerto de uma lição onde se pode ver o uso dos equíssonos (AGUADO, 1849, p. 28).....	148
Figura 130 – Representações da colocação da mão direita (AGUADO, 1849, s. n.).....	150
Figura 131 – Representação da colocação da mão direita presente no apêndice (AGUADO, 1849, s. n.).	151
Figura 132 – Representações da colocação da mão esquerda (AGUADO, 1849, s. n.).....	153
Figura 133 – Representações da colocação da mão esquerda presente no apêndice (s. n.). ..	153
Figura 134 – Apojaturas ascendentes, excerto de um <i>Andante</i> do método de Aguado (1849, p. 33).....	154
Figura 135 – Excerto do método de Aguado, peça com indicações para que se apague o som (AGUADO, 1849, p. 35).	155
Figura 136 – Excerto do método de Aguado onde se executam diferentes formas de se apagar os sons (AGUADO, 1849, p. 51).....	155
Figura 137 – Exercícios de trinados presente no método de Aguado (1849, p. 57).....	157
Figura 138 – Símbolo do portamento segundo Aguado (1849, p. 39).	158
Figura 139 – Excerto da lição 35 do método de Aguado no qual se nota o símbolo de portamento (AGUADO, 1849, p. 40).	158
Figura 140 – Demonstração de como a guitarra deve ser afinada segundo Damas (1876, p. 8).	165
Figura 141 – Símbolo de primeiro equíssonos segundo Damas (1876, p. 12)	166
Figura 142 – Símbolo de segundo equíssonos segundo Damas (1876, p. 12).....	166
Figura 143 – Símbolo de terceiro equíssonos segundo Damas (1876, p. 12).....	166
Figura 144 – Representação do primeiro equíssonos de <i>Mi</i> e onde executá-lo (DAMAS, 1876, p.12).....	167
Figura 145 – Reconstrução da figura anterior, para facilitar a leitura das indicações originais.	167
Figura 146 – Representação do segundo equíssonos de <i>Mi</i> e onde executá-lo (DAMAS, 1876, p. 12).....	167
Figura 147 – Reconstrução da figura anterior, para facilitar a leitura das indicações originais.	167
Figura 148 – Uma mesma passagem feita em três posturas diferentes por meio dos equíssonos (DAMAS, 1876, p. 14).	168

Figura 149 – Quadro dos equíssonos (segundo Aguado) presente no método de Damas (DAMAS, 1876, p. 13)	169
Figura 150 – Excerto do exemplo sobre sons apagados presente no método de Damas (1876, p. 37).....	171
Figura 151 – Exercício que deve ser executado só com a mão esquerda, presente no método de Damas, extraído do <i>Nuevo método para guitarra</i> de Aguado, e referenciando o autor original (DAMAS, 1876, p. 40).	173
Figura 152 – Sons harmônicos segundo Damas (DAMAS, 1876, p. 41).....	174
Figura 153 – Sons harmônicos que mais habitualmente são feitos na guitarra segundo Damas (DAMAS, 1876, 42).	174
Figura 154 – Indicações de <i>staccato</i> do método de Cimadevilla (CIMADEVILLA, 1893, p. 28).	180
Figura 155 – Peça com indicações de <i>staccato</i> (toque com apoio) no método de Cimadevilla (CIMADEVILLA, 1893, p. 28).....	181
Figura 156 – Excerto da 8. ^a lição do método de Cimadevilla (1893, p. 24).....	181
Figura 157 – Sons "picados" (CIMADEVILLA, 1893, p. 30).	182
Figura 158 – Indicação de portamento no método de Cimadevilla (1893, p. 24).	183
Figura 159 – Sons harmônicos em cada corda (CIMADEVILLA, 1893, p. 25).....	183
Figura 160 – Excerto do exercício para notas repetidas (CIMADEVILLA, 1893, p. 34).	184
Figura 161 – Sons naturais, primeiros equíssonos e segundos equíssonos (CIMADEVILLA, 1893, p. 5).....	185
Figura 162 – Palavras que indicam o gênero expressivo da música segundo Federico Moretti (MORETTI, 1799, p. 6).....	189
Figura 163 – Andamentos derivados dos cinco principais. (MORETTI, 1799, p. 6).....	190
Figura 164 – Partitura original de <i>Andante Apasionado</i> de D. José Viñas.	206
Figura 165 – Partitura de <i>Andante Apasionado</i> , de D. José Viñas, com apontamentos.....	207

LISTA DE TABELAS

Quadros:

Quadro 1 – Sons harmônicos: trastes pressionados e seus sons resultantes (CAMARGO, 2005, p. 93).....	118
Quadro 2 – Indicações e significado das expressões em italiano por Martínez (1810, p. 9... 187	
Quadro 3 – Indicações de andamento em ordem crescente segundo Martínez. (1810, p. 8). 187	
Quadro 4 – Modificadores de significação das indicações de andamento (MARTÍNEZ, 1810, p. 8).....	188
Quadro 5 – indicações para determinar o estilo em que se toca segundo Martínez (1810, p. 8).	189
Quadro 6 – Indicações que explicam o gênero expressivo da música (E., 1819, p. 18)	189
Quadro 7 – Cinco andamentos fundamentais à música. (E., 1819, p. 18).....	190
Quadro 8 – Andamentos derivados dos cinco principais. (E., 1819, p. 18)	190
Quadro 9 – Indicações de dinâmica. (E. 1819, p. 18).....	191
Quadro 10 –indicações de andamento e de expressão musical, e seus significados (BAYLON, 1827, p. 48 – 50).....	193
Quadro 11 – Termos mais usados para manifestar o afeto dominante das composições segundo Romero (1831, p. 39).....	195
Quadro 12 – Andamentos segundo Aguado (1849, p. 69).	196
Quadro 13 – Indicações da expressão e seus significados segundo Aguado (1849, p. 70)....	196

SUMÁRIO

Introdução.....	17
1 As premissas da performance historicamente informada e as perspectivas sobre a música no século XIX.	19
1.1 O uso de instrumentos modernos na performance historicamente informada, obras a serem analisadas e metodologia.	21
1.2 Concepções presentes nos métodos de teoria musical espanhóis do século XIX.	22
1.2.1 Rudimentos de Música (CARRERA, 1805)	22
1.2.2 Juegos Músicos (MADRID, 1826)	24
1.2.3 Escuela de Solfeo (SOBEJANO, 1826).....	24
1.2.4 Principios elementales de la Música. (PRINCÍPIOS, 1827).....	25
1.2.5 Elementos Jenerales de La música (ROMERO, 1831).....	26
1.2.6 Gramática musical. (BISBAL, 1837).....	27
1.2.7 Rudimentos de la Música Teorico-práctica. (SIENRA, 1838)	29
1.2.8 Cartilla de Música (ALIAGA, 1847)	31
1.2.9 Curso Completo de Música teórico-práctica (PRELEZZO, 1851).....	32
1.2.10 Cartilla de Música (GIRON, 1863).....	33
1.2.11 La Clave (CASTRO, 1872).....	34
1.2.12 Elementos de la Teoria del Solfeo (CARAVACA, 1880)	35
1.3 Conclusões obtidas a partir da investigação de conceitos nos livros espanhóis de teoria musical e solfejo do século XIX.	36
2 A Guitarra clássica-romântica e seus métodos.	40
2.1 Características gerais das guitarras clássico-românticas espanholas.	42
2.2 Tópicos expositivos.	44
2.2.1 Método: Para Aprender Á Tocar La Guitarra... (MARTÍNEZ, 1810).....	47
2.2.2 Rudimentos Para Tocar La Guitarra Por Música... (D. J. M. G. y E., 1819)	

2.2.3	Escuela Completa De Guitarra. (BAYLON, 1827)	76
2.2.4	Méthode Complète Pour La Guitare. (SOR, 1830) e (CAMARGO, 2005) 94	
2.2.5	Método De Guitarra. (PEREZ, 1843)	125
2.2.6	Nuevo Método Para Guitarra. (AGUADO, 1849)	139
2.2.7	Método, Ó Nuevos Principios Elementales Para Guitarra. (DAMAS, 1876) 164	
2.2.8	Método de Guitarra... (CIMADEVILLA, 1893).....	178
2.3	Indicações de andamento, dinâmica e expressão e suas significações.	186
3	Conclusões a partir dos tópicos e identificação dos parâmetros interpretativos. .	197
3.1	Parâmetros do instrumento.	197
3.2	Parâmetros de afinação.	198
3.3	Parâmetros de posicionamento do instrumento e da técnica.	199
3.4	Parâmetros expressivos.....	200
3.4.1	Recursos técnico-expressivos: ornamentos e efeitos.	201
3.5	Observando possibilidades interpretativas – apontamentos no <i>Andante Apasionado</i> de D. José Viñas.	204
	Considerações finais.....	210
	Bibliografia.....	212

INTRODUÇÃO

São notáveis as mudanças nos paradigmas da linguagem musical que ocorreram do século XIX ao presente, explicitadas, por exemplo, pelo atual desuso do sistema tonal pelas correntes composicionais vanguardistas. Tais mudanças inevitavelmente atingiriam a performance, pois a formação de novos repertórios fundamentados a partir de diferentes entendimentos sobre a linguagem musical demandaria adequações interpretativas para que estes pudessem ser executados em conformidade com os ideais em voga.

Diante disso, pode emergir ao violonista uma miríade de indagações na elaboração da interpretação do repertório oitocentista que, embora composto originalmente para as guitarras clássico-românticas, permanece nos programas de concerto e no estudo das seis cordas simples; afinal, o que entendemos como parâmetros clássicos de sonoridade, de uso de timbres e de agógica, por exemplo, correspondem de fato a como se dava a prática deste repertório? Entendemos que para responder esta questão, é necessário, *a priori*, conhecer esses parâmetros¹ interpretativos na prática do século XIX; esta é a proposta deste trabalho, e nessa investigação utilizaremos como metodologia a pesquisa e análise documental, aplicando-as em métodos e tratados teóricos².

Os métodos, enquanto gênero textual da área da música, podem ser definidos como publicações com o intuito de iniciação instrumental por meio de procedimentos ordenados, ou, como discorreu Sor, “tratado acerca de princípios estabelecidos, sobre os quais fundamentam-se as regras que devem conduzir as operações” (CAMARGO, 2005, p. 140). Vale expor que o uso desses materiais para fundamentar uma interpretação em ideais estéticos de tempos passados já é uma prática estabelecida na vertente denominada Performance Historicamente Informada.

Alcançamos que esquadrihar estes ideais em todos os guitarristas, compositores e teóricos do século XIX geraria um escopo muito grande a este trabalho, e, tendo em vista a grande quantidade de fontes primárias encontradas em nossa pesquisa bibliográfica, fez-se necessária uma seleção: chamou-nos a atenção que a possibilidade de delimitar a investigação pelo fator nacionalidade poderia trazer certa coesão, pois esta separação já vem sendo utilizada no estudo da musicologia histórica – a divisão do estudo da música barroca em barroco inglês,

¹ Utilizamos aqui o termo parâmetro na seguinte acepção: “aquilo que serve de base ou norma para que se proceda à avaliação de qualidade ou quantidade; medida, padrão” (PARÂMETRO, 2023).

² Consideramos tais métodos como retratos de momentos históricos, onde assuntos de sumo interesse acerca da teoria e iniciação musical ou instrumental são dispostos de acordo com os paradigmas em voga, porém, por não esmiuçarem, em sua maioria, concepções teóricas sobre a música do período, como o próprio conceito de música e de seus elementos constitutivos, entendemos que para uma pesquisa mais acurada seria necessária a utilização de livros de teoria musical.

francês, germânico e italiano por exemplo (KREITNER et al., 2001) – além de trazer uma certa, e entendida como necessária, limitação.

Optamos, a partir da pesquisa bibliográfica, pela investigação nos materiais de origem espanhola, devido à grande influência de figuras como Sor e Aguado, tidos como guitarristas de excelência, e cujas composições são abundantemente presentes nos recitais e salas de aula, com a sorte que redigiram sua técnica por meio de métodos que podem ser, e aqui serão, objetos de investigação. Ademais, os guitarristas mais célebres deste período trafegavam por entre os grandes centros europeus (vide as passagens de Sor por Londres e Paris, e Aguado nesta última capital), influenciando e sendo influenciados por diferentes culturas; sendo assim, hipoteticamente, os parâmetros encontrados poderiam ser suficientes para a execução de obras e arranjos da música de diferentes estilos.

O trabalho será estruturado da seguinte forma: no primeiro capítulo iremos expor as premissas da performance historicamente informada, que vão ao encontro de nossa metodologia e objetivo; nesse mesmo capítulo investigaremos, em livros de teoria espanhóis do século XIX, as concepções sobre a música, visando obter descrições sobre seus elementos principais e ideais estéticos. No segundo capítulo, faremos uma breve exposição sobre a guitarra de seis ordens simples, que surge e se torna proeminente no século XIX, e trataremos de expor o conteúdo dos métodos, que será feito por tópicos expositivos de seu conteúdo. No terceiro capítulo, analisando os dados obtidos nesses tópicos, identificaremos e buscaremos expor quais eram os parâmetros interpretativos da época, culminando em elaborar apontamentos em uma peça musical, o *Andante Apasionado* de D. José Viñas, onde trataremos de ressaltar como pode se dar a elaboração interpretativa no violão levando em consideração tais parâmetros.

1 As premissas da performance historicamente informada e as perspectivas sobre a música no século XIX.

O objetivo desta pesquisa é, sobretudo, identificar os parâmetros da prática performática espanhola nos instrumentos de seis ordens simples do século XIX, que denominaremos neste trabalho como “guitarras clássicas-românticas”³ ou simplesmente “guitarras”, de modo que estes princípios ou conjuntos de características nos auxiliem na elaboração da interpretação deste repertório no violão. Esta investigação vai ao encontro de uma já estabelecida vertente performática denominada performance historicamente informada, e entendemos como impreterível descrevê-la.

John Butt, no início de seu livro *Playing with History* (que pode ser traduzido como “tocando com a história”) dispõe um fragmento de um discurso de Paul Hindemith (1895 - 1963), compositor alemão, na ocasião dos 200 anos de morte de Johann Sebastian Bach: “Podemos ter a certeza de que Bach estava completamente satisfeito com os meios de expressão que possuía nas vozes e instrumentos, e se quisermos executar a sua música de acordo às suas intenções, devemos restabelecer as condições da performance daquele tempo” (HINDEMITH, 1952, p. 16 - 19 apud BUTT, 2004, p. 3, tradução nossa). É justamente nesta busca, do contexto estético de uma obra de um tempo de outrora, que se fundamenta a performance historicamente informada⁴, conceituada por José Bravo como:

uma corrente interpretativa que busca a autenticidade na execução da música antiga, baseando-se em fontes documentais, uso de técnicas antigas, emprego de instrumentos originais (ou cópias fiéis), uso de partituras *Urtext*⁵ ou transcrições musicologicamente corretas e respeito pelas intenções originais dos autores. (BRAVO, 2010, p. 6, tradução nossa)

Segundo Hunter (2014, p. 2), estas práticas se baseiam em fontes documentais para informar decisões interpretativas que concernem também ao ambiente acústico, conceitual, e até mesmo visual (ao se tratar de óperas).

Bravo (2010, p. 7) afirma que escolher um certo tipo de repertório, seja ele renascentista, barroco ou clássico é como se dedicar a um gênero contemporâneo como o rock, jazz ou outros, e implica aceitar – e, adicionamos, conhecer - as regras próprias destas linguagens musicais,

³ Assim como nos trabalhos de Romão (2011) e Diaz (2003) ao tratar deste instrumento.

⁴ No Brasil esta prática é denominada de várias maneiras: o levantamento bibliográfico elaborado por Mendes, Rocha e Barbeitas (2015) dos estudos dessa vertente, do ano 2000 a 2015, revela que se variam os termos “performance, interpretação, execução e realização” e “informada, orientada e fundamentada”, sendo assim referenciada de várias formas, como “‘performance historicamente informada’; ‘performance historicamente orientada’; ‘interpretação historicamente orientada’; ‘interpretação historicamente fundamentada’ entre outros”.

⁵ *Urtext* (palavra alemã que pode ser traduzida como “Texto originário”), é um termo cunhado em editoração musical para se referir à versão mais antiga de uma peça musical notada, ou a edições modernas que não possuam quaisquer alterações no texto original (BOORMAN, 2001).

isto é, as idiossincrasias e o estilo particular da prática de cada gênero; o autor ainda destaca que um dos aspectos mais benéficos aos adeptos desta prática é o fato de que muitos intérpretes têm repensado suas estratégias interpretativas, questionando uma suposta “expressividade natural” de correntes interpretativas convencionais.

Como figura pioneira e proeminente desta vertente destaca-se o regente austríaco Nikolaus Harnoncourt (1929 - 2016), popularizando esta prática, ao menos, desde meados da década de 1950, por meio de seus ensaios e gravações de música do período barroco onde se utilizava instrumentos antigos (BUTT, 2004, p. 3). Este possuía a consciência das limitações de suas recriações: segundo Butt (idem, p. 4) “Harnoncourt foi um dos primeiros a sugerir que as suas reconstruções históricas representavam uma aventura ‘moderna’ e não simplesmente um retorno direto ao passado”. Tal postura vai de encontro a uma antiga visão de “autenticidade” que permeou tal prática, por alguns nomeada como “historicamente autêntica” até meados da década de 90 (HUNTER, 2014, p. 2). Segundo Bravo (2010, p. 15), “Harnoncourt distanciou-se desde o início do termo ‘autenticidade’, pois considerava fraudulenta a autoprocamação de uma correta e genuína execução histórica”, sendo a alcunha “autenticidade”, ter se dado por uma motivação comercial:

O selo de "autenticidade" vende bem em um público desesperado por encontrar algo "original" nesta cultura de cópias e realidades virtuais. Harnoncourt nas suas notas para a gravação das cantatas de Bach [...] aborda o problema desta forma: ‘De modo algum vemos esta nova versão como um regresso a algo passado, mas como uma tentativa de libertar esta música da sua associação histórica com o som clássico sinfónico, através da escolha transparente e característica dos primeiros instrumentos, de modo a encontrar uma interpretação verdadeiramente moderna’. (BRAVO, idem, p. 14)

A autenticidade que hoje se almeja nesta vertente, segundo Bravo, baseia-se na autenticidade da intenção:

Mesmo com as limitações que repetidamente enfrentamos, tais como a impossibilidade de repetir os contextos originais, de conhecer as intenções do autor e de contar com edições que possam ser aperfeiçoadas, a busca responsável procura alcançar a autenticidade da intenção. Amadurecer, ao longo do estudo de um determinado programa, uma concepção própria, de acordo com o gosto, profundidade, contexto e dons do intérprete. O resultado apresentado ao público terá necessariamente o caráter hipotético de uma proposta discutível, de um *Simulacrum* ou de uma emulação de um original desaparecido, mas será também um testemunho irrepetível do presente. Ninguém, no seu perfeito juízo, pode pretender produzir uma versão definitiva e inalterável de obras do passado com o argumento da correção contextual, do estudo das fontes, do uso de instrumentos adequados ou do respeito pela vontade dos autores desaparecidos. Oferecerá, no máximo, a sua própria leitura, condicionado pelos contextos que o rodeiam como um reflexo das circunstâncias que cada um enfrenta, em solidão, ao apresentar o seu programa ao público. Fundamentalmente, a única coisa autêntica e original será a nossa proposta atual; como realizamos essa efêmera execução no marco vital que é o nosso. A intenção do artista historicista é a de procurar elementos contextuais que o ajudem a analisar,

questionar e validar musicalmente as decisões contidas num programa ao executá-lo publicamente. O nosso gosto pessoal, competências técnicas, cultura musical e julgamento seletivo funcionam como editores. (BRAVO, 2010, p. 6)

1.1 O uso de instrumentos modernos na performance historicamente informada, obras a serem analisadas e metodologia.

Bravo, considera como uma possibilidade, dentro desta vertente, a utilização de “instrumentos contextuais à música”, o que abrange a interpretação de um repertório em instrumentos modernos que possuam características análogas aos instrumentos aos quais se dedicaram as partituras originais. A partir disso, surge a possibilidade de considerar como historicamente informada, por exemplo, uma interpretação de uma obra do século XIX, elaborada originalmente para a guitarra clássico-romântica, no violão. Sobre esta questão, o autor afirma, ao tratar da interpretação de instrumentos de teclas, que:

É irrealista assumir que para cada compositor ou período podemos fazer uso de um determinado instrumento; isso é por vezes o caso, mas não regularmente. A música deve ser vista como tendo o valor principal e devemos tentar utilizá-la da melhor forma no instrumento. O elemento de adaptabilidade, tão prevalecente no passado, é uma chave que nos convida a fazer o melhor uso dos elementos em questão. Por outras palavras, temos de nos preparar para os compromissos e ajustamentos que nos são impostos pela realidade atual do nosso país [no caso do autor, México]. Embora a música seja o elemento primário do valor de uma atuação, deve ser adaptada às condições particulares do instrumento em que será tocada; as limitações do teclado, oitava curta, registros ou falta de certos dispositivos, podem condicionar alterações mínimas, alterações de tessitura ou adaptação sonora, a fim de fazer o melhor uso do instrumento ao serviço da obra musical (BRAVO, 2010, p. 9).

Provando-se esta abordagem possível, interessa-nos saber pontos de fundamentação desta prática. Segundo Bravo, ainda tratando da performance no órgão:

Uma performance historicamente informada baseia-se essencialmente em dois pressupostos: o critério de autenticidade (partituras devidamente transcritas, uso adequado de instrumentos, aplicação de critérios de performance contextuais, etc.) e o conceito de respeito pelas intenções originais dos autores antigos, expressas mais ou menos claramente nos tratados e manuscritos que contêm esta música e que nos permitem abordar as linguagens estilísticas utilizadas por cada autor ao longo da sua vida criativa. O paradigma pode ser reduzido ao conceito de que é possível executar um programa adequado do ponto de vista musicológico – em termos de estilo, ornamentação, fraseologia, tempo, carácter, etc. – em órgãos históricos ou cravos no nosso país, trabalhados com critérios adequados de restauração e manutenção (BRAVO, 2010, p. 8).

A partir de tais premissas, do critério de autenticidade e do respeito pelas intenções originais do autor, e visando investigar os paradigmas da prática do repertório do século XIX, decidimos utilizar da pesquisa e análise documental, baseando-se nos livros de teoria musical para perquirir a conceitos da época sobre a música, seus elementos constitutivos e sua significação, além do que viria a ser tido como expressão e expressividade; e dos métodos para

perscrutar os objetivos técnicos dos guitarristas e o resultado sonoro almejado, pois, “as características fônicas destes instrumentos, assim como o conhecimento das técnicas construtivas que condicionam a sua execução [...], oferecem uma base imbatível para iniciar uma execução informada” (BRAVO, 2010, p. 8).

A investigação nos livros de teoria se dará no subcapítulo seguinte, já os métodos serão objeto de estudo nos capítulos 2.2 e 3, onde trataremos de organizar em tópicos o conteúdo presente nestes, de forma a primeiro expor as ideias dos autores, e posteriormente traçar conclusões e identificar os parâmetros a partir de tais.

1.2 Concepções presentes nos métodos de teoria musical espanhóis do século XIX.

Como se verá no capítulo 2.2, nos tópicos expositivos dos métodos de guitarra, temos que quase a totalidade dos autores de métodos espanhóis do século XIX, quando recomendam livros de iniciação teórica, indicam os métodos de solfejo⁶. Isto, *per se*, é um forte indício de que a prática do canto se fazia presente desde os primórdios aprendizagem musical (e também na instrumental), pois o solfejo pode ser definido como “treinamento para ler e entoar a notação musical” (SOLFEO, 2023), logo, podemos presumir, desde já, sua suma valorização.

Buscaremos nestas obras as concepções sobre a música, seus elementos constituintes e a expressividade. Para a fácil localização de cada obra tratada no trabalho, as dividiremos em pequenos subcapítulos. Utilizamos das obras disponíveis no catálogo da Biblioteca digital hispânica, e estas abrangem diferentes momentos do século XIX. De maneira similar ao que se fará com os métodos, primeiro iremos expor citações integrais dos conceitos almejados, todos traduzidos por nós, e em seguida discutiremos e traçaremos conclusões sobre os dados obtidos.

1.2.1 Rudimentos de Música (CARRERA, 1805)

Rudimentos de música divididos en cinco instrucciones que facilitan la más pronta inteligencia para el uso de los caballeros seminaristas del Real seminario de nobles, (que pode ser traduzido como “Rudimentos da música, divididos em cinco instruções que facilitam a mais pronta inteligência para o uso dos cavalheiros seminaristas do Real seminário de nobres”), é um livro publicado em 1805, em Madrid, de autoria de M. R. P. M. Fr. Pedro Carrera (descrito,

⁶ Alguns notáveis exemplos são os de Aguado, que omite as explicações básicas contidas em seu *Nuevo Método*, e em seu prefácio discorre: “aquele que se dedica a um instrumento com ânimo de avançar nele, deve ter aprendido antes o *solfejo*, por essa razão omito a parte dos elementos da música aplicados à guitarra, que formava o princípio de minha citada *Escuela*” (AGUADO, 1849, s.n.) e Tomás Damas, que aponta, no prefácio de seu último método, a necessidade do conhecimento básico dos elementos musicais, e recomenda, para isso, um método de solfejo: “contando, antes, que o discípulo tenha noções de música e saiba como conhecer e medir com exatidão o valor das suas figuras, pois caso contrário o trabalho seria ímprobo e pouco proveitoso; para cujo objetivo recomendo o Solfejo de D. MATÍAS ALIAGA Organista e Mestre de Capela [...], sob o título de “*MAS BARATO DE LOS SOLFEOS*” [MAIS BARATO DOS SOLFEJOS] (DAMAS, 1876).

na capa da obra, como “Carmelita Calçado, pregador geral, e primeiro organista no convento real desta corte”).

No prefácio, são dispostas várias definições do que é a música segundo alguns santos da igreja católica, segundo São Bernardo, se trataria de “uma arte humana, admirável e doce, que sonoramente concerta suas variações no céu e na terra” (CARRERA, 1805, s. n.), segundo Santo Isidoro, “uma sabedoria da modulação, que consiste no canto e no som” (idem) e segundo Santo Agostinho “ciência do bem medir” (idem). Nesta seção, o próprio autor define a música como “uma combinação e medida do tempo e do som, como o canta o celebrado poema de Iriarte⁷”, e complementa:

Eu diria, sem me afastar ou discordar do comum sentir dos Santos Padres, que a Música é uma arte humana, sumamente expressiva, cuja doce harmonia eleva as nossas ideias até as divinizar: eu diria, que é uma ciência encantadora que com os seus concertos harmoniosos e divinizados expressam os afetos da alma: diria, que é a linguagem única e universal, seja no Céu executada pelos Anjos e Querubins, manifestando por este meio seus angelicais conceitos para prestar a devida adoração ao Deus das Potestades; seja na Terra pelos homens, para expressar os sentimentos da sua alma a todos o ser vivente, desde a nação mais culta até à mais estólida, e sem poupar os pássaros e os brutos: e numa palavra (se me é permitido) direi, que ela é a absoluta e déspota Senhora dos afetos do ânimo: Diria, sem fim ou término, pois não os têm os elogios que lhe têm sido feitos justamente por um grande número de escritores antigos e modernos em todos os idiomas (CARRERA, 1805, s. n., grifo nosso).

A partir desse excerto, temos que o autor considera a música como uma arte sumamente expressiva, cujo fundamento se daria em sua capacidade de expressar os sentimentos ou afetos da alma.

A obra se apresenta em forma dialógica, com perguntas e respostas a fim de conceituar os temas dispostos. A primeira questão, “o que é música?”, é respondida, de forma diferente à concepção do prefácio, com “uma reunião de símbolos ou caracteres com diferentes nomes e ofícios, que por regras certas e infalíveis ensinam a cantar, ou orientar a saber tocar algum instrumento” (CARRERA, 1805, p. 3).

O autor discorreu também sobre símbolos de ornamento, como se verá a seguir:

Há na música, porém, outros vários símbolos, que ainda que não sejam essencialmente necessários, se olham uns como complemento e perfeição, e outros de ornamento e beleza. Os primeiros são as vírgulas e hífenes; e os segundos as apojaturas, ligados, fermatas, trinados, mordentes e repetições (CARRERA, 1805, p. 25).

As vírgulas referidas são as próprias divisões do compasso, os hífenes (tradução do termo *Guiones*) exerciam a função de indicar que um compasso não havia terminado, denotando

⁷Se referindo a Tomás de Iriarte (1750 - 1791), poeta espanhol.

a primeira nota da pauta seguinte, usado geralmente por falta de espaço na notação. Os demais símbolos, seriam tidos como os de ornamentação (ou embelezamento) da melodia.

1.2.2 Juegos Músicos (MADRID, 1826)

Juegos músicos. Ó método de enseñanza mutua para aprender la ciencia música en la parte teórica. Dividida en dos partes. (Jogos musicais, ou método de ensino mútuo para aprender a ciência musical na parte teórica) é um livro publicado em 1826, em Cádiz, por Don Joaquin Sanchez de Madrid.

Desenvolve-se dispondo uma série de jogos para o conhecimento e exploração de melodias (a harmonia seria tratada em uma obra posterior, em uma segunda parte), e as explicações sobre os conceitos musicais possuíam uma forma dialógica, às quais se destacam os seguintes trechos:

Pergunta: O que quer dizer a palavra música?
 Resposta. Ciência Físico-Matemática
 P. Em quantas classes se divide?
 R. Em três: especulativa, teórica e prática.
 P. O que é a música especulativa?
 R. Aquela que ensina a parte física e matemática da música.
 P. O que é a música teórica?
 R. Aquela que ensina as regras de utilização dos sons:
 P. O que é a música prática?
 R. Aquela que ensina como se devem praticar os sons, seja cantando ou tocando os vários instrumentos, e por essa razão é a única que agrada ao ouvido, e as outras duas ao entendimento
 [...] P. Qual é a linguagem da música?
 R. Os sons, e seu alfabeto são os símbolos e vozes [notas].
 [...] P. Quantos objetos principais têm a música?
 Resposta. Dois.
 P. Quais são eles?
 R. Melodia e harmonia.
 P. Ao que chamaremos melodia?
 R. A diversos sons formados por uma só voz ou instrumento musical.
 P. Qual é a melodia fundamental que a natureza nos dá como modelo?
 A. A que se chama escala diatônica natural.
 P. Porque se chama escala?
 R. Porque nela a voz ou som sobe (se é ascendente) ou desce (se é descendente) na ordem estabelecida, como se fosse por passos (MADRID, 1826, p. 9 - 24).

Aqui temos que os dois elementos tidos como principais da música são a melodia e harmonia, e se nota um caráter menos metafísico do que o observado no tratado anterior.

1.2.3 Escuela de Solfeo (SOBEJANO, 1826)

Escuela de Solfeo: Segun el Estilo Moderno, dedicada a la Juventud Española (Escola de Solfejo: Segundo o Estilo Moderno, dedicada à juventude espanhola), é um livro publicado em 1826, em Madrid, por José de Sobejano, descrito como professor do Real Seminário dos nobres.

A parte conceitual do livro segue a forma dialógica, e a música é conceituada da seguinte forma:

P. O que é Música?
 R. A Música é a arte de combinar sons (a ciência dos sons, segundo vários filósofos).
 [...] P. Quais são as partes principais da música?
 R. A Harmonia e a melodia.
 P. O que é harmonia?
 R. Três ou mais sons combinados executados a um tempo.
 P. O que é melodia?
 R. Chamam melodia aos períodos musicais cantáveis, tanto nas vozes como nos instrumentos (SOBEJANO, 1826, p. 1).

Novamente são indicadas a melodia e a harmonia como seus dois elementos principais. Ademais, são descritos como “símbolos de expressão” as apojaturas, mordentes, trinados, a fermata, os ligados e as indicações de andamento notadas (SOBEJANO, 1826, p. 12 - 13).

1.2.4 Principios elementales de la Música. (PRINCÍPIOS, 1827)

Principios elementales de la Música (principios elementares da música), publicado em Madrid no ano de 1827. O exemplar é identificado como “propriedade do autor”, porém seu nome não está contido na capa, apenas a informação que foi impresso pela “imprensa que foi de García”. Desenvolvendo-se em forma dialogal, destacamos o trecho que trata da conceituação da música:

P. O que vós entendeis por música?
 R. A Música é a arte de combinar os diferentes sons da voz ou de um instrumento, de uma forma agradável ao ouvido, através de um movimento uniforme, e com a ajuda de determinadas figuras dispostas de infinitas maneiras, e escritas no pentagrama, ou pauta (PRINCÍPIOS, 1827, p. 5).

Sobre a constituição da frase musical:

P. Qual é a importante consequência que resulta dos vários sons da música, combinados com o valor de suas figuras?
 R. Que se conseguiu interpor uns sons com outros de uma forma agradável ao ouvido, o que constitui a melodia. E ao sujeitar estes sons à duração uniforme do compasso e das suas partes, resultou um composto de um certo número de compassos, que, ao formar um sentido completo e concluído, é chamado de frase musical.
 P. Os sons e a sua duração uniforme – regulados pelo andamento – são suficientes para formar uma boa frase musical?
 R. Não senhor: duas coisas foram necessárias: 1.º calar não só alguns sons, mas também uma ou mais partes do compasso, e mesmo compassos inteiros, representando-os com certas figuras respectivas, em relação ao valor dos sons suprimidos. 2.º Inventar certos caracteres de ornamento, expressão, prolongamento, economia e clareza, tanto nos sons como na escrita da Música: tudo com o objetivo de evitar o efeito de uma monotonia fastidiosa e desagradável ao ouvido (PRINCÍPIOS, 1827, p. 20).

E sobre as figuras que o autor denomina como de ornamento, expressão, prolongamento, economia e clareza:

- P. Quais são as figuras de ornamento?
 R. O mordente ou *quiebro*, que serve para quebrar o som; e o trinado que serve para batê-lo, apoiado sobre a penúltima nota de uma frase musical. [...]
- P. Quais são as figuras de expressão?
 R. As apojaturas, que servem para apoiar o som; os acentos, que servem para picá-lo e o ligado, que serve para ligar vários sons, e se chama ligado expressivo
- P. O que resulta do ligado de duas notas uníssonas?
 R. O sincopado que forma uma contraposição nas partes do compasso, chamado contratempo.
- P. Quais são as outras figuras de expressão?
 R. O regulador, que serve para aumentar o som ou o diminuir, ou para o aumentá-lo e diminuí-lo progressivamente; e o vibrato, que serve para trepidar o som.
- P. Qual é a figura de prolongamento?
 R. A Fermata, que serve para prolongar indeterminadamente a nota em que foi colocado, ou para suspender da mesma forma a pausa, ou aspiração, onde foi colocado.
- P. Quais são as figuras de economia?
 R. Parágrafos, que servem para repetir a música; e figuras, que servem para substituir as notas e evitar a sua repetição na escrita, [...]
- P. Quais são as figuras de clareza?
 R. A linha vertical que, como dissemos noutro lugar, serve para dividir os compassos; e o hífen que é colocado no final da pauta, prevenindo sobre a primeira nota da pauta seguinte (PRINCÍPIOS, 1827, p. 21 - 22).

1.2.5 Elementos Jenerales de La música (ROMERO, 1831)

Elementos Jenerales de la Música (Elementos gerais da música), publicado em 1831, em Madrid, por A. Martinez del Romero.

O autor conceitua a música do seguinte modo:

A Música é a bela arte de comunicar à alma impressões de alegria ou tristeza, de ternura, compaixão, veneração e valor; ou para aumentar a força e a energia destes afetos através de sons diversamente combinados. As partes principais da música são duas, Melodia e Harmonia. A Melodia é a série, mais ou menos agradável, de sons de diferentes graus que se sucedem um após o outro, como por exemplo, o canto da voz humana, o som de uma flauta, de um clarinete e outros semelhantes. A melodia é também chamada de canto ou *cantilena*; e assim se diz indiferentemente uma bela melodia ou um belo canto, ainda que seja executada por um instrumento e não por voz humana; e se chama harmonia à união mais ou menos agradável de vozes ou sons de diferentes graus de elevação, que se faz sentir simultaneamente, como sucede com o som de quatro teclas de um piano tocadas ao mesmo tempo; dois ou mais cantores que executam com vozes de diferentes graus, etc. A união simultânea de vários sons é também chamada de acorde (ROMERO, 1831, p. 1).

E do seguinte modo os ornamentos:

Empregam-se frequentemente várias figuras que não formam, digamos assim, uma parte essencial da música, mas são consideradas ornamentos das notas principais; ou, de outro modo, são ornamentos que são acrescentados a um pensamento escrito, que sem eles pareceria nu, mas que poderiam ser suprimidos sem alterar sensivelmente a frase musical. Estes ornamentos podem ser apresentados em sete formas principais, e

são: a apoiatura, o mordente, o grupo (*grupetto*), grupo médio⁸, trinado, vibrato, postura arpejada (ROMERO, 1831, p. 25).

O autor ainda considera como ornamentos e símbolos de expressão o *crescendo* e *diminuendo* (cuja indicação se faz pelos símbolos reguladores), os portamentos, ligados e os *staccatos* e picados (variações de diferentes graus sobre os *staccatos*). Sobre estes dois últimos, define:

Quando há uma ligadura colocada acima ou abaixo de duas, três, quatro ou mais notas com nomes diferentes, indica que um som está ligado a outro, de modo que a primeira das notas ligadas é apoiada e mais sentida que as outras. Um pequeno traço ou ponto prolongado acima das notas indica que estas são tocadas com um som vibrado e seco, de modo a haver uma curta pausa entre um som e outro. Esta forma de tocar é chamada de *staccato* italiano ou *note staccate*, e nós diremos destacado.

Quando vemos algumas notas com um ponto acima delas, que chamaremos Picado, indica que a execução destas notas é uma gradação de *staccato*; porque lhes é dado um som menos seco e vibrado, separando-as com pausas menores do que no *staccato*. Encontram-se, por vezes, notas pontuadas e ligadas ao mesmo tempo; o que indica que são tocadas dando-lhes um som docemente marcado, e separando-as com pausas de duração quase insensível: esta forma de tocar é uma gradação do *staccato*. Igualmente se encontra, por vezes, a palavra *sciolte* posta sobre algumas notas, o qual indica que estas notas não devem ser ligadas, e que devem ser tocadas de forma marcadas, mas sem a distância de pausas; enquanto que nem as notas ligadas nem pontuadas podem ser unidas ou ligadas (ROMERO, 1831, p. 28).

Há também um capítulo dedicado a discorrer sobre os termos que indicam o afeto dominante à composição:

Tal como na fala, os acentos são mais fortes e vigorosos quando exprimem sentimentos fortes e nobres, do que quando exprimem sentimentos doces, moderados e suaves; assim também na música, os acentos devem ser mais marcados e vigorosos em frases ou peças inteiras, que exprimem sentimentos vivos, veementes, calmos, doces e cheios de ternura. Portanto, o estado de espírito dominante da composição significa aquele carácter, ou melhor, aquele estilo que deve ser utilizado na execução de uma peça.

Os meios mais comuns de marcar esta diversidade de estilo nas frases musicais são o maior ou menor grau no forte e no piano, a maior ou menor força nas apoiaturas e nas notas ligadas, a rapidez do que nestes elementos entendemos por mordente, o mais ou menos *staccato*, o crescer ou diminuir com maior ou menor vigor, o mais ou menos acelerado ou vibrado no grupo, meio grupo, ou trinado; o marcar mais ou menos os tempos fortes do compasso; a maior ou menor exatidão no valor das notas; enfim, tudo o que serve para dar a verdadeira expressão desejada e indicada pelo compositor (ROMERO, 1831, p. 29)

1.2.6 Gramática musical. (BISBAL, 1837)

Gramática musical, dividida en catorce lecciones. Obra utilísima para los que quieran aprender la Música, Resumen para los que saben, e introducción para todos los métodos (Gramática musical, dividida em catorze lições. Obra utilíssima para os que queiram aprender

⁸ Formado por duas notas, é caracterizado como um fragmento do trinado, mas nunca como um mordente (ROMERO, 1831, p. 26).

a música, resumo para os que sabem, e introdução para todos os métodos), publicado em 1837, em Barcelona, por Don Juan Bautista Roca y Bisbal.

Livro que impressiona por sua completude teórica, inicia-se com um prefácio que esboça um resumo da história da música, em seguida disserta sobre o que vem a ser a gramática musical e os elementos básicos da música, e, por fim, dispõe um dicionário com diversos verbetes.

Bisbal define a música do seguinte modo:

A música é a arte de expressar sentimentos determinados por meio de sons arranjados [...]. De fato, a música é uma arte sujeita a regras; é a linguagem sagrada do sentimento: por isso que é tão análoga à poesia, e em particular à poesia lírica. O som musical é um ruído sonoro e relativo, modificado pelo tom, duração, vibração e timbre ou cor [...]. O tom é baixo ou alto. A duração é viva ou lenta. A vibração forte ou piano. E o timbre é áspero ou doce. Melodia é a sucessão de vários sons combinados entre si [...]. A harmonia é a união de vários sons simultâneos (BISBAL, 1837, p. 33).

Já na parte concernente ao dicionário, discorre sobre a frase musical:

Toda a beleza das peças musicais consiste na feliz invenção das frases, e em uma conveniente disposição e articulação, acompanhada de todas aquelas proporções que contribuem a fazê-las claras e distintas, indicando oportunamente o justo término de cada uma, e prevenindo assim, em qualquer caso, sua defeituosa confusão. Existem dois tipos de frases musicais: melódica e harmônica. A primeira vem de uma sucessão de sons, dispostos em relação ao tom e ao movimento, que formam um canto bem unido; o segundo, daquela combinação de harmonia composta por um número maior de acordes que formam uma cadência (BISBAL, 1837, p. 114).

Por conseguinte, define “frasear”, como “apresentar o período musical com nobreza e elegância, adornando-o com todas aquelas graças das quais é suscetível, e que, inspirados e prescritos, emanam do bom gosto e de uma boa escola” (BISBAL, 1837, p. 115).

Embora existam dois tipos de frases, melódica e harmônica, o autor ressalta a maior importância da melodia:

Sob o nome de melodia, no sentido mais completo da palavra, se entende uma união sucessiva de sons em proporção rítmica [...]. No sentido mais limitado denota aquela sucessão de sons, com a qual o compositor representa o seu ideal, e expressa um sentimento tal que nas composições de muitas vozes é chamada de melodia principal, ou voz principal. Resulta do que foi dito que a melodia constitui a parte essencial de toda composição musical, e que a harmonia, por mais vantagens e excelências que tenha, está, no entanto, sempre subordinada a ela [...]. Toda parte tem a sua melodia, seu canto e seu discurso separados, e que, segundo os seus meios, contribuem para o efeito do discurso principal, que é o canto. A Melodia contribui com a harmonia para todos os efeitos da Música, e a reunião destas duas potências musicais formam o objeto da composição. As sucessões melódicas dos sons diferem 1.º Relativamente à sua agudeza e gravidade, 2.º Relativamente aos intervalos aproximados ou extensos, tanto por grau como por salto, 3.º Relativamente ao tom, 4.º Relativamente à entoação forte ou fraca, e 5.º Relativamente ao ligado ou picado dos sons sucessivos, etc. A alegria e a felicidade são expressas mais com sons agudos do que com graves, e tristeza e aflição, pelo contrário, com sons graves do que com agudos; os primeiros requerem mais o modo maior, os segundos o modo menor; os primeiros movem-se em intervalos com saltos, os segundos andam pouco a pouco com em graus; os

primeiros são expressos com uma voz forte e feliz, os segundos com uma voz fraca e frouxa, etc. (BISBAL, 1837, p. 126 - 129).

Sobre a expressão:

A expressão na música é uma qualidade com a qual o artista sente vividamente e apresenta com energia todas as ideias que tem de apresentar e todos os sentimentos que tem de expressar. Há uma expressão de composição e uma expressão de execução: quando ambas são combinadas, resulta o efeito mais agradável. A expressão musical só poderá ser chamada perfeita quando a poesia a ajudar. A música aguça os dardos que o poeta dirige ao coração, e estas duas artes unem-se para formar uma linguagem divina; a fim de obter tal acordo, o compositor deve ler o livro do poeta com grande atenção, e entrar com toda a força da poesia nos momentos da ação. Quando sucede que os afetos e as paixões têm pequenas e imperceptíveis gradações, é muito fácil equivocar-se em sua expressão. A alegria de uma rainha não é a de uma vilã, a cólera de um herói exige outros acentos que a de um simples soldado, etc. Por outro lado, o compositor deve ter cuidado, seguindo o caráter do seu poema, e evitando toda discordância entre a expressão musical e o sentido da letra, sem se perder neste último; não é aconselhável, em geral, confundir a expressão subjetiva com a imitação objetiva. A fúria dos ciúmes, o remorso de um grande crime, a dor, a alegria, os hinos religiosos, as danças campestres, os cânticos de guerra, em suma, tudo o que tem um caráter fortemente pronunciado tem uma expressão real; por esta razão o compositor não pode desviar-se sem o risco de ser censurado. Não é assim nos sentimentos tranquilos e nas doces afeições da alma: a expressão aqui pode ser verdadeira, mas indeterminada, e, neste caso, depende muito do ator apresentar uma imagem significativa semelhante à expressão do canto, ou seja, na forma de o executar, dando à melodia um caráter decisivo. Além disso, tal como na pintura a perfeição depende do desenho, da cor e da expressão, assim também na música a excelência da composição depende da melodia (desenho), da harmonia (coloração) e da expressão que nasce da combinação das outras qualidades (BISBAL, 1837, p. 110-112).

Embora tenha tratado no excerto anterior sobretudo do gênero vocal, a expressividade, segundo Bisbal, também é terreno da melodia instrumental:

Considerando como arte o objeto do canto da voz humana, se há de expressar aquela melodia e aquele afeto que correspondem ao sentimento da composição musical e das palavras. O mesmo objeto tem o canto disposto em qualquer instrumento, com exceção das palavras. Disto resulta a divisão do canto em vocal e instrumental. Assim como a voz humana se adapta melhor que qualquer instrumento musical para expressar os afetos através dos sons, também pode funcionar no nosso ânimo com seu dialeto, e apoiar, por assim dizer, os sentimentos com uma imagem e ideia, se compreenderá facilmente que a união da música com a poesia não tem outro objetivo senão o de fazer sobressair mais o objeto da sua representação comum, e dar-lhe aquele grau de encanto que lhe faltaria sem esta união. O mesmo canto promove diferentes caracteres no recitativo falado e instrumental (BISBAL, 1837, p. 92).

1.2.7 Rudimentos de la Música Teórico-práctica. (SIENRA, 1838)

Rudimentos de la Música Teórico-práctica, Melodia y Armonía. Para el uso de las señoritas del colégio de la calle de la salud, à quienes lo dedica su autor (Rudimentos da música teórico-prática, Melodia e Harmonia. Para uso das senhoritas do colégio da *calle de la salud*, a quem o autor o dedica), é um livro publicado em 1838, em Madrid, de autoria de Don Ramón de la Sienra.

Em forma dialógica, este autor define música do seguinte modo:

M. O que é música?

D. A arte de combinar os sons de um modo deleitável.

M. De quantas maneiras pode ser a música?

D. De duas, sucessivas e simultâneas, sendo a sucessiva aquela que consiste numa única voz chamada Melodia, e simultânea aquela que resulta de dois, três ou mais sons entoados ao mesmo tempo, que também é chamada Harmonia (SIENRA, 1838, p. 1).

Sobre a melodia, o autor discorre:

M. O que é a melodia?

D. Chama-se melodia, toda combinação feita para uma única voz, para que possa ser entoada por um único indivíduo com a sua voz natural, com uma flauta, clarinete ou qualquer outro instrumento, desde que não seja um instrumento de acordes.

M. E que condições deve a melodia ter para ser boa e agradável?

D. Deve ser formada de acordo com as leis estabelecidas na composição que lidam com a melodia. Esta é a parte principal da música, já que expressa, na medida do possível, os sentimentos da alma, por isso deve ser bem adaptada ao assunto que trata, excitando o espírito, ou movendo nos ouvintes, uma paixão de tristeza, fúria, ou alegria, de acordo com o que o autor propôs, ou o que a letra ou o verso que deve ser unido à melodia expressa.

M. De acordo com isto, a melodia é uma espécie de linguagem, com a qual se tenta mover as paixões ou convencer o ânimo e incliná-lo para um ponto, como se poderia conseguir com um discurso?

D. Certamente, e por esta razão deve ser dividido em pequenas frases ou membros semelhantes entre si e colocados de tal forma que se sucedam simetricamente e separados por repousos mais ou menos fortes segundo a extensão ou grandeza destas frases: semelhante ao que na fala chamamos sílabas, palavras e sentenças. Para a separação destes na fala, e para lhe dar o seu verdadeiro significado, é necessário utilizar a vírgula, ponto e vírgula, dois pontos e o ponto final, equivalentes, na melodia, aos descansos conhecidos com os nomes cadência, semi-cadência, e cadência perfeita ou final (SIENRA, 1838, p. 30 - 34).

Destacamos também sua definição de harmonia:

M. O que é harmonia?

D. A reunião de duas, três ou mais melodias; ou, por outras palavras, a reunião de vários sons entoados ao mesmo tempo.

M. Qual é o principal objetivo da harmonia?

D. Acompanhar a melodia, vesti-la e adorná-la. A harmonia pura nada pode dizer, razão pela qual a sua importância, embora grande, é inferior à melodia, que por si só e sem a necessidade desta expressa, de alguma forma, os sentimentos do coração (SIENRA, 1838, p. 45).

Por fim, merece destaque os trechos de sua obra que dissertam sobre o papel fundamental do intérprete como responsável por empregar a expressão na obra. A primeira, a seguir, denota os limites da música instrumental, e os afetos possíveis que poderiam ser transmitidos, onde haveria uma exigência corporal na execução:

D. Indubitavelmente, a música sem expressão é um corpo sem alma, é o que pode ser o mais belo discurso proferido sem qualquer eloquência, ou como que por um autômato. De nada serve tocar um instrumento com muita prática e fluência se o que se toca é executado sem gosto. Este consiste essencialmente na graduação dos sons e na adopção dos ornamentos que o tornam belo, tendo o cuidado de não abusar deles, pois isso seria vicioso, enquanto o outro é belo. As mais belas obras, as mais felizes

composições, longe de nos agradarem, fastidiar-nos-iam e seria impertinente ouvi-las enquanto não fossem acompanhadas dessa doce expressão que nos faz sentir uma emoção agradável. De que serve cantar a mais terna e expressiva cavatina? De que serve o mais lamentável e lastimoso dueto, se quem o executa o faz com a maior frieza, sem se possuir nem compreender o que canta? Todo o seu mérito se perde na melhor composição assim executada, e nenhum dos ouvintes sente aquele prazer que nos eleva e arrebatava, aquela inclinação sensível e decidida, para o objeto que a música e o verso propõem e que se consegue ouvindo uma peça executada com uma voz doce, bem graduada, e com uma expressão viva. Com a música e o verso se explicam e representam cenas de toda a espécie, quer tristes, quer patéticas, de exasperação, de fúria, de cólera, de indignação, de coragem, de orgulho, de arrogância, de choro, de amor, de aflição e, enfim, de todos os afetos de que são susceptíveis as nossas paixões; assim como no jocoso ou no *bufo* se representam cenas de escárnio, de riso e de contentamento. Tudo isto exige expressões diferentes, que não podem ser dadas com toda a propriedade no instrumento, mas podem ser dadas na canção, onde até no semblante do intérprete se deve ver retratada a paixão que o deve dominar nesse momento. Se uma peça musical exprime e tenta imitar a dor de um pai que chora a perda dos seus filhos, ou a do seu querido pai; se uma esposa bondosa lamenta a desgraça do seu amado marido; se um amante faz gemer acorrentado o objeto da sua afeição, e, finalmente, se uma mãe carinhosa vê arrancados dos seus braços amorosos, com impiedade, os filhos do seu ventre, pelos quais ela respira e cuja existência lhe é mais cara do que a sua própria, para executar qualquer peça desta natureza, não basta prestar atenção apenas à voz, é preciso ler no semblante a aflição, a amargura e o sentimento que abala o coração e lhe transpassa. (SIENRA, 1838, p. 25 - 28)

O autor também discorre sobre a universalização da expressividade, e estabelece uma correlação entre a capacidade de expressar os sentimentos com a sensibilidade:

M. E todas as pessoas são igualmente aptas a dar ao que executam essa sublime expressão?

D. Não senhor, isso é proporcional à maior ou menor sensibilidade das pessoas; o mestre pode fazer muito, sobretudo se os seus conhecimentos não se limitarem apenas à música, mas quem for de natureza fria e indiferente, dificilmente conseguirá dar uma expressão viva, enquanto que outros de natureza mais sensível e os seus próprios sentimentos lhes ditam a mais bela expressão. (SIENRA, 1838, p. 28 - 29)

Por fim, retornando à questão das exigências corporais na execução, aprofunda que a postura do intérprete deve estar de acordo com a música, devendo-se buscar a elegância.

D. Por enquanto, só posso avisar que, quando se executa, seja no canto ou no instrumento, se deve ter o cuidado de observar uma postura e maneiras nobres, evitando fazer contorções feias com o corpo, gestos ou olhares impróprios, tais como torcer a boca, abri-la desproporcionalmente, levantar e encolher os ombros quando se entoa algum som alto, e, finalmente, evitar todos os movimentos viciosos e tudo o que seja ridículo e contrário à beleza da música e à elegância do executante. (SIENRA, 1838, p. 29 - 30)

1.2.8 Cartilla de Música (ALIAGA, 1847)

Cartilla de música, ó sea, la música en el Bolsillo (Cartilha de música, ou seja, a música no bolso), publicado em 1847, em Madrid, por D. Matías Aliaga. Esta edição é idêntica ao livro “*Lo más barato de los solfeos*” (o mais barato dos solfejos), de 1856, recomendado por D. Tomás Damas em seu último método.

A música, na medida em que estabelece sobre princípios as combinações de tempo e som, é uma ciência que pode ser chamada matemática; na medida em que expressa essas combinações com distintas denominações e símbolos aquelas combinações, é uma verdadeira linguagem; e na medida em que ensina as regras para multiplicar, variar e valorizar essas combinações e os seus símbolos, é uma das artes mais encantadoras, cuja progressão manifesta a da civilização dos povos. Considerando-a pela segunda forma, darei nesta Cartilha uma breve, compacta e útil instrução em termos teóricos e práticos, desejosos de satisfazer as esperanças dos meus leitores (ALIAGA, 1847, p. 15).

Aliaga se refere como “símbolos de modificação para a expressão e colorido do canto” ao trinado, fermata, reguladores (de dinâmica), pontos de diminuição (para picados), ligados de muitas notas, apojaturas, crescendo, diminuendo e a técnica de adornar uma linha melódica por meio de adição de notas, ao qual denomina “redução” (ALIAGA, 1847, p. 54 - 55).

1.2.9 Curso Completo de Música teórico-práctica (PRELEZZO, 1851)

Curso Completo de Música teórico-práctica, por un método sencillo y claro, en estilo familiar y en forma de Dialogo, con el que se facilita y abrevia la enseñanza desde los primeros rudimentos hasta la composición inclusive, y se pone ésta delicadísima ciencia á el alcance de todas las capacidades y aun al de aquellas clases que se ven privadas del auxilio de un maestro (Curso completo de música teórico-prática, por um método simples e claro, em estilo familiar e em forma de Diálogo, com o qual se facilita e abrevia o ensino desde os primeiros rudimentos até a composições, e se coloca esta delicadíssima ciência ao alcance de todas as capacidades e ainda daquelas classes que se veem privadas do auxílio de um professor), publicado em Madrid, no ano de 1851, por Don Mariano de Prellezo.

Definindo a música, aponta a capacidade expressiva da música instrumental:

P. O que se entende por Música?

R. A arte de expressar sentimentos determinados, comovendo o ânimo por meio da combinação de sons.

P. A música puramente instrumental é apta por si só para expressar sentimentos determinados?

R. Certamente que é; pois o primeiro objetivo da Música, como o da fala, é expressar os sentimentos e afetos do ânimo; e pelo natural encadeamento de afetos e das ideias, a Música supre as palavras, especialmente nos objetos que nos causam uma impressão viva. É assim que um concerto de instrumentos representa para nós uma tempestade, um terremoto, um combate, uma paixão de amor ou de ira; e com a mesma veemência que um orador eloquente poderia fazer, nos entenece, anima, enfurece, contrista e alegra (PRELEZZO, 1851, p. 16).

Sobre as indicações da dinâmica:

P. Existem quaisquer outras vozes ou símbolos indicativos da expressão do canto para dar a conhecer aos músicos executantes os diversos graus de força ou de suavidade dos sons?

R. Existem vários tipos: uns destinam-se a indicar os sons que devem ser ligados, picados ou soltos; outros têm relação com a força e a doçura dos sons; e outros significam ligeiras variações no movimento que contribuam para aumentar o efeito da música. Os primeiros são representados com uma linha curva para os ligados, e uns

pontos acentuados para os picados: os segundos pela palavra *Piano* ou *p* que significa cantar ou tocar com doçura; *Pianissimo* ou *pp*: com mais doçura; *Forte* ou *f*: forte; *Fortissimo* ou *ff*: muito forte; *Crescendo*, ou *cresc.*: a passagem gradual do piano ao forte; *Decrescendo*, *Diminuendo*, *Smorzando*, e as suas abreviações: a passagem gradual do forte ao piano; *pf*: um som de piano seguido de um forte; e inversamente *fp*; *Rinforzando* ou *Rf*: um certo número de sons mais alto que outros; [...] o aumento da força instantânea, é indicado assim <; e a diminuição assim, >. As variações ou alterações do movimento como meio de expressão são indicadas pelas seguintes palavras: *con fuoco* ou *con moto*, com mais fogo, celeridade ou vivacidade; e *Ritardando*, quando é necessário diminuí-lo (PRELEZZO, 1851, p. 35 - 36).

Assim como os demais tratados, este destina uma parte para discorrer sobre os símbolos de expressão e ornamento, sendo eles, aqui, a ligadura, o mordente, as apojaturas, o trinado, o grupetto, a fermata, volatas, síncopas e as tercinas.

1.2.10 Cartilla de Música (GIRON, 1863)

Cartilla de Música (Cartilha de música), livro publicado em 1863, em Madrid, por D. Miguel Cáceres y Giron.

Já no início de sua obra, denota o que é expressão, ao definir o que deve ser estudado: “Em todo som agradável ao ouvido, que é o que se chama música, três coisas devem ser estudadas: a sua duração, a sua entoação e a forma como é executada, que é a expressão” (GIRON, 1863, p. 2).

A expressividade recebe uma grande ênfase nesta obra:

Não basta saber ler afinadamente o que está escrito, é necessário fazê-lo com graça, é necessário expressar bem: não se pode fazer de menos, nem demasiadamente: sobretudo é uma calamidade abusar dos recursos de expressão, ou adquirir o hábito de fazer este ou aquele ornamento todas as vezes possíveis, mesmo que não seja apropriado. Os ornamentos da música devem ser executados com habilidade e paixão; hoje em dia, todos aqueles que devem ser feitos e como devem ser feitos são indicados; não se deve, portanto, ir além do que é indicado, porque é certo que não se fará melhor do que isso, exceto no que diz respeito às especialidades artísticas. Mesmo que isto seja feito, a expressão caracteriza a diferença entre um bom músico e um vulgar, porque muito é deixado à parte artística de cada instrumento ou voz. Constituem a expressão: o *Forte* [...], *Piano*[...], Gradações de *forte* para *piano*, de *piano* para *forte*, de *piano* para *forte* e depois de novo *piano*, *Crescendo* [...]. *Diminuendo*, [...], *Morendo*, apagando o som até este se tornar quase insensível. [...] [notas] ligadas, picadas, *staccato*, apojaturas [...] *Grupettos* [...], Mordentes [...], Trinados, [...] vibrato [...](GIRON, 1863, p. 18).

Figura 1 – Representação de notas "picadas"



Fonte: Giron (1863, p. 18)

Figura 2 – Representação de notas em *staccato*



Fonte: Giron (1863, p. 18).

Sobre os ornamentos, afirma que existem outros que não foram descritos, pois muitos são particulares aos instrumentos e que devem ser estudados em seus métodos (GIRON, 1863, p. 19).

1.2.11 La Clave (CASTRO, 1872)

La Clave. Principios teóricos-elementales de Música (*La Clave. Princípios teóricos-elementares da música*), livro publicado em Santa Cruz de Tenerife, em 1872, por D. G. Dominguez de Castro.

Conceitua a harmonia e a melodia a partir da descrição do elemento mais básico, o som:

O que é o som?

A sensação particular que fere o nosso órgão auditivo pelo movimento vibratório de um corpo sonoro, na sua colisão com outro; de som também se chama a ação do ar fortemente agitado sobre o referido órgão, que produz sensações diferentes no seu movimento rápido, quer através da voz, quer por meio de algum instrumento. O choque ou comoção dos corpos pode ferir agradavelmente o ouvido?

Sim, senhor, e é através da harmonia e da melodia.

O que é harmonia?

A reunião e correspondência simultânea de vários sons que produzem um bom efeito. A harmonia é a ciência dos acordes, ou seja, aquela que ensina a estrutura do acompanhamento; é, na linguagem musical, o que a sintaxe está na linguagem comum. O que é a melodia:

A sucessão de sons rimados e ritmados; ou seja, uma série de fragmentos musicais, cujo doce conjunto agrada ao ouvido.

Ao que pertence a melodia:

À inspiração, que é um dom comunicado por Deus. A melodia é uma ilustração sobrenatural, um reflexo da alma que expressa o pensamento que essa lhe participa (CASTRO, 1872, p. 16).

E, posteriormente, a música:

O que é a Música?

A ciência que trata da relação dos sons harmoniosos, e a arte de os combinar sob o ponto de vista dos sentimentos e paixões que excitam o coração humano; e de acordo com a definição de um escritor célebre, a música é uma sucessão de sons que chamam uns aos outros.

De onde vem a palavra música?

De Musa, pelo fato de às Musas, fabulosas deidades da antiguidade, ter sido atribuída a invenção ou o cultivo dessa arte (CASTRO, 1872, p. 19).

Os ornamentos são definidos como “pequenas notas que se escrevem sempre ao lado daquelas que formam o canto” (CASTRO, 1872, p. 41), sendo eles quatro: a apojatura, o mordente, o trinado e o *grupetto*.

O autor também define “palavras de expressão”, e assim as expõe:

O que são vozes ou palavras de expressão?

As que indicam a doçura, força e acentuação que deve ser dada às notas e frases musicais, sem as quais não seria possível dar-lhes a sua verdadeira cor. Não está à vontade do intérprete dar à música o nuance que lhe apetece? Não é permitido; porque sendo estas vozes, ou palavras, a parte prosódica da música, o autor marca-as sempre para representar as sensações que deseja fazer experimentar na sua obra. Estas sensações podem ser interpretadas pelo artista mais ou menos corretamente, porque isso depende principalmente da organização ou da forma de sentir de cada indivíduo: alguns autores, quando encontram um artista de verdadeiro génio, toleram a execução das suas obras sem estarem sujeitos aos símbolos de expressão que nelas se encontram.

O que são estas vozes e onde estão escritas?

São várias palavras italianas que, abreviadas ou não, estão escritas acima ou abaixo da passagem musical, cuja coloração deve ser acentuada de uma forma bem definida (CASTRO, 1872, p. 55).

1.2.12 Elementos de la Teoria del Solfeo (CARAVACA, 1880)

Elementos de la Teoria del Solfeo (elementos da teoria do solfejo), livro publicado em 1880, em Madrid, de autoria de Isabel Muñoz Caravaca (identificada na capa da obra como professora de instrução primária).

Esta obra possui um texto preliminar informativo sobre a música e seu estudo, equiparando o estudo teórico da música com a própria redução do sentimento às teorias:

A música é a combinação de som e tempo. É uma das artes do ouvido: a este cabe apreciar os sons produzidos na Natureza e as diferenças que os distinguem uns dos outros, e cabe à arte organizá-los, combiná-los, distribuí-los em espaços de tempo convenientes, obedecendo assim ao sentimento que existe na mente do compositor. A música precisa, acima de tudo, do génio do compositor e do talento do intérprete para se expressar e impor: mas esse génio e esse talento por si só não podem fazer tudo: precisam de uma base, de preceitos; pôr-se de acordo quando um é o intérprete e o outro foi o compositor, e as regras devem vir em seu auxílio. Calculemos, então, quão importante é o estudo destas regras.

Reduzir o sentimento às teorias é de fato uma coisa difícil; converter a inspiração em fórmulas é uma tarefa impossível: é por isso que o estudo dos rudimentos da arte musical apresenta, na aparência, maior aridez do que qualquer outro estudo teórico nos primeiros passos dados na ciência estudada: na música, os primeiros elementos dos primeiros resultados aparecem à primeira vista, a uma enorme distância, embora o estudo venha logo a mostrar que essa distância não é tão grande. Por outro lado, os mestres que lidaram com a música fizeram-no mais para a cultivar como arte do que para a definir como ciência; e a música presta-se, sim, a definições científicas; acontece que se tem muitas, algumas delas de rigorosa exatidão, mas noutras existem grandes deficiências (CARAVACA, 1880, p. 9 - 10).

Em outro momento, Caravaca discorre sobre o indeterminado na partitura, ressaltando que algumas decisões do performer serão subjetivas, intuitivas, e contribuirão para a expressão:

Muito pode ser indicado por escrito no que diz respeito à música; já estamos vendo isto, por mais que em determinadas ocasiões também vejamos que tudo é impotente, exceto a intuição natural do intérprete. A articulação dos sons que acabamos de estudar, a acentuação das notas que estudamos anteriormente [...], são formas de expressão da Música. Em ambos os estudos encontramos deficiências, faltam-nos termos para nos compreendermos, como necessariamente haveria de suceder, pois lidamos com um assunto complexo e um assunto essencialmente artístico, como é a tradução do sentimento interior do músico (CARAVACA, 1880, p. 82).

Destacamos também o excerto que a autora define o que são notas ornamentais, e sua contribuição para a expressividade:

Entre as notas comuns que formam as combinações musicais sujeitas às regras de compasso e a condições invariáveis, são normalmente introduzidas outras notas que são chamadas notas ornamentais. Estes são belos acessórios da composição, que podem ser eliminados sem alterar as condições métricas e musicais, embora, deste modo, seu brilho e elegância diminuam [...]. As notas ornamentais são classificadas sob os nomes de apojaturas, mordentes, trinados e fermatas (CARAVACA, 1880, p. 84 - 85).

Sobre a articulação, Caravaca discorreu sobre os “picados”:

O picado é indicado colocando um ponto sobre cada uma das notas que hão de soar picadas [...] o valor diminuído pelo picado é muito variável; as vezes o efeito é muito e sensível e a figura perde mais de metade do seu valor; às vezes muito pouco sensível, e a perda não atinge um quarto; compreendo que em uma boa execução o valor perdido pelo picado nunca deve ser uma parte exata da figura; e não sendo assim, atenuando ou exagerando o efeito, de acordo com as circunstâncias, há de se encontrar a verdadeira beleza desta articulação. Picado-ligado é o caso da execução que emprega tanto a pontuação como o ligado; este duplo uso é extremamente variado nos seus efeitos; como cada um tem seu próprio modo de o entender: é indefinível (CARAVACA, 1880, p. 79 - 80).

Por último, dispomos um excerto que discorre sobre indicações para a execução, ao qual a autora opta por não detalhar a tradução e os significados de cada uma das palavras dispostas em italiano, pois haveria uma semelhança dessas palavras entre os idiomas, e a clareza no significado destas palavras dispensaria explicações:

Há uma outra porção de palavras e locuções italianas: *delicato, marziale, con amore, con dolore*, etc. A semelhança destas palavras com as palavras correspondentes em espanhol torna inútil a tradução, tal como a clareza do seu significado torna desnecessária qualquer explicação pormenorizada (CARAVACA, 1880, p. 126).

1.3 Conclusões obtidas a partir da investigação de conceitos nos livros espanhóis de teoria musical e solfejo do século XIX.

Nota-se uma grande coesão sobre os conceitos de música nos livros de teoria musical do século XIX expostos. Como visto, predomina a ideia de que ela seria composta de uma combinação de tempo e som, como observado em Carrera (1805) e Caravaca (1880), ou uma arte de combinar os sons, como em Sobejano (1826), Principios (1827), Romero (1831), Bisbal (1837), Sienra (1838), Aliaga (1847), Prelezso (1851) e Castro (1872).

Nota-se, também, que a maioria dos autores⁹ dispôs que tal combinação comunica afetos à alma ou expressa sentimentos determinados. Tais afetos encontrar-se-iam no que havia se caracterizado como os dois elementos principais da música – segundo dispuseram Madrid (1826), Sobejano (1826), Romero (1831), Bisbal (1837), Sienra (1838), e Castro (1872) -: a melodia e a harmonia. Porém, o elemento melódico assume um lugar de suma valorização, pois sobretudo nas melodias se encontraria o maior potencial expressivo do discurso musical, visto que por meio dela o intérprete moveria os afetos dos ouvintes; segundo as diretrizes dispostas por Bisbal (1837), a melodia deveria ser executada de forma clara e correspondente ao estilo da obra, à intenção do compositor, ao local onde é executada, etc. A função da harmonia seria o suporte à melodia, estando sempre subordinada a ela.

Observando os conceitos de expressão e expressividade, notamos que poucos autores dispuseram definições diretas: Bisbal (1837, p. 10) descreve a expressão como “qualidade com a qual o artista sente vividamente e apresenta com energia todas as ideias que tem de apresentar e todos os sentimentos que tem de expressar”, Giron (1863), como a entoação da música e a forma como é executada. Bisbal também destaca a existência de dois tipos de expressão, uma da composição e outra da execução, que idealmente estariam de acordo para proporcionar o mais agradável efeito, a partir do qual podemos compreender que neste momento histórico havia uma ideia de que cada obra musical possuía sentimentos inatos, cabendo ao performer comunicar de forma correta tais sentimentos.

Neste sentido, os ornamentos à melodia e palavras de expressão serviriam de auxílio para a expressividade, ou seja, para que o intérprete caracterizasse adequadamente os afetos ou ideias musicais, para assim, como descreve Castro (1872), dar às notas e as frases musicais sua verdadeira cor. Romero (1831, p. 25), conceitua os ornamentos como “acréscimos a um pensamento escrito, que sem eles pareceria nu, mas que poderiam ser suprimidos sem alterar sensivelmente a frase musical”, e estes apareceriam sobretudo na forma da apojatura, do mordente, do *grupetto*, do trinado e do vibrato¹⁰; Alguns autores consideram como ornamento até mesmo as indicações para alterações na dinâmica, de andamento e mudanças na articulação¹¹.

⁹ Em quatro das doze obras não se explicitou tal posicionamento, nas de Madrid, Sobejano, Aliaga e Giron.

¹⁰ Tal era a variedade nas concepções, que Romero chega a incluir a postura arpejada de uma harmonia como um tipo de ornamento.

¹¹ Além disso, podemos observar uma variedade nos tipos de *staccato* utilizados: Romero (1831), Giron (1836) e Caravaca (1880) discorreram sobre ao menos dois tipos diferentes de *staccato* (sejam eles “picados” ou “destacados”), e, esta presença em três métodos em diferentes momentos temporais nos permite conjecturar um uso de diferentes articulações ao longo de todo o século. Da mesma forma, se verá que alguns autores de métodos de guitarra também apontam para esta diversidade.

Em Romero (1831), encontramos algumas disposições sobre o significado das expressões que manifestam os afetos dominantes das composições, como o *Affetuoso* marcar uma expressão doce e melancólica, e o *Vivace* um “andamento alegre, rápido e animado, adequado para uma execução ousada e ardente”; em Bisbal (1837), observamos uma breve descrição do alegre e feliz como retratados usualmente com sons agudos, em modo maior, em intervalos com saltos e voz forte, enquanto a tristeza e aflição demandariam o uso de alturas graves, o modo menor, o movimento melódico em graus conjuntos e uma voz fraca e frouxa, porém, não observamos um alto grau de detalhamento sobre como executar cada tipo de afeto de modo que nos oferecesse diretrizes que nos permitiriam uma reprodução exata da prática da época.

Mesmo que hoje exista uma variedade de conceitos sobre a música e esta não seja mais regida pelo sistema tonal e ter como finalidade mover os afetos dos ouvintes, entendemos que se faz importante ao performer da vertente da música historicamente informada compreender que assim a concebiam, e buscar entender como cada indicação se traduz musicalmente, como o que o “doce e melancólico” do *affettuoso* poderia significar em termos agógicos, dinâmicos e timbrísticos na prática interpretativa daquele repertório.

Sintetizando os dados obtidos a partir desta investigação, advindos dos conceitos presentes nos livros de teoria, podemos traçar as seguintes conclusões sobre as concepções da música espanhola, seus elementos e a expressividade no decorrer do século XIX, respectivamente:

1. Era definida sobretudo como uma arte proveniente da combinação dos sons, cujas obras, afirmava um grande número de autores, possuiriam sentimentos ou afetos inatos, e cujo objetivo principal do intérprete era comunicar tais sentimentos ou afetos para o ouvinte.
2. Era constituída por dois elementos, sendo que a melodia era tida como o principal, pois sobretudo nela se localizaria o potencial expressivo, devendo o performer a executar de forma clara e segundo sua expressão inata, além de a deixar sobressair sobre o plano harmônico, segundo elemento, que contribuiria para a expressão, mas em segundo plano.
3. A expressão poderia ser resumida, enquanto qualidade do intérprete, na capacidade de comunicar os afetos, sentimentos ou ideias musicais¹² aos ouvintes; sendo que os

¹² A necessidade de incluir “ideias musicais” surge para abarcar os autores que não explicitaram a música como capaz de expressar afetos.

ornamentos, andamentos, articulações e a dinâmica eram tidos como recursos expressivos, tanto na composição da obra, quanto em sua interpretação.

Verificaremos se tais conclusões vão ao encontro dos conceitos presentes nos métodos e nos parâmetros interpretativos que procuraremos identificar, porém, antes, faz-se necessária uma introdução sobre a guitarra clássica-romântica e seu estabelecimento no século XIX, o que se fará no capítulo seguinte.

2 A Guitarra clássica-romântica e seus métodos.

No período de transição do século XVIII para o século XIX, as guitarras obtiveram destaque nas demandas socioculturais dos centros europeus: em Paris, por exemplo, era muito apreciada pelas classes burguesas e o alto fluxo de guitarristas nesta capital gerou o fenômeno conhecido como *guitaromanie*. Segundo Alves:

A vida musical ativa da capital francesa durante o início de 1800 atraiu muitos músicos de várias nacionalidades, que mudaram de país em busca de uma carreira artística. O fluxo de compositores-guitarristas gerou um fenômeno conhecido como *la guitaromanie* [a mania da guitarra]. A guitarra tornou-se moda na metrópole, e a burguesia parisiense considerava o estudo do instrumento uma atividade adequada para pessoas bem-educadas (ALVES, 2015, Tradução nossa).

Tal apreço pelas guitarras gerou uma demanda pelo seu ensino, o que, por sua vez, corroborou para a elaboração de métodos: no ano de 1799, pode-se citar quatro publicações em Madrid: o *Escuela Para Tocar con Perfeccion la Guitarra de Cinco y Seis Ordenes* (Escola Para Tocar com Perfeição a Guitarra de Cinco e Seis Ordens) de Antonio Abreu (1750–1820), o *Arte de Tocar la Guitarra Española por Música* (Arte de Tocar a Guitarra Espanhola por Música) de Fernando Fernandiere (ca. 1740–ca. 1816), *Principios para Tocar la Guitarra de Seis Órdenes* (Princípios para tocar a guitarra de seis ordens) de Federico Moretti (1769–1839) e *Arte, Reglas y Escalas Armónicas para Aprender a Templar y Puntear la Guitarra Española de Seis Órdenes, Según el Estilo Moderno* (Arte, Regras e Escalas Harmônicas para Aprender a Afinar e Pontear a Guitarra Espanhola de Seis Ordens, Segundo o Estilo Moderno), de Juan Manuel García Rubio (s.d. – ca. 1799), destinados ao uso das guitarras de ordens duplas.

Havia, porém, uma grande variedade na construção desses instrumentos, sobretudo relacionada à quantidade de ordens: alguns guitarristas já optavam pelo uso das ordens simples, outros pelo uso das ordens duplas, e, ademais, a guitarra poderia apresentar cinco, seis ou mais ordens, tal como relata o compositor francês Charles Doisy (s.d.-ca. 1807) em seu método denominado *Principes Généreaux de la Guitare à Cinq et à Six Cordes et de la Lyre* (Princípios Gerais da Guitarra de Cinco e de Seis cordas e da Lira), publicado em 1801, em Paris. Segundo Doisy, o número de ordens

[...] é arbitrário. Alguns preferem cordas duplas, outros cordas simples. Seja qual for o caso, geralmente há apenas cinco, que são chamados: *La, Re, Sol, Si, Mi*, que são sempre afinados por intervalos de terças e quartas, [...] *La* e *Re* são chamados de Bordões. Algumas pessoas colocam duas *La's* e duas *Re's*; uma delas é feita de seda, a outra de tripa, e afinam-nas em oitava; as *Sol's* e *Si's*, em uníssono; e a *Mi* deixam sozinha [simples]. Alguns outros, duas *La's* e duas *Re's* em seda, afinadas em uníssono, duas *Sol's* e duas *Si's*, igualmente em uníssono, e a *Mi* sozinha. Estas duas formas são boas. Quanto a mim, adoto as cordas simples de mais boa vontade, à medida que os sons saem mais puramente, as cordas mais finas são extremamente difíceis de afinar e leva muito menos tempo a afiná-las. Não aposto naquelas que usam

6, 7, 8 e por vezes 9 cordas. Estes são apenas caprichos que conseqüentemente não constituem uma regra (DOISY, 1801, tradução nossa).

O método de Doisy, que hoje nos serve como fonte musicológico-histórica primária, é um dos primeiros a discorrer e refletir sobre o uso das ordens simples na guitarra, precedendo o uso generalizado que culminaria no estabelecimento da denominada guitarra clássico-romântica, composta, geralmente, por seis ordens simples.

De afinação semelhante ao violão moderno, as guitarras clássico-românticas são tidas como precursoras diretas do mesmo, vivendo uma onda de popularidade nas primeiras décadas do século XIX, cuja prática é consolidada pela publicação de métodos relevantes destinados à iniciação instrumental (BARROS, 2008). Entre os métodos mais antigos para este instrumento, destaca-se o *Metodo Completo per Chitarra* (Método Completo para Guitarra) do compositor italiano Ferdinando Carulli (1770-1841) publicado em 1810 (WADE, 2001, p. 76) em Milão e em Paris (onde foi traduzido para o idioma francês e alcunhado de *Méthode Complette pour Guitare*); e, com o tempo, surgiram diversos outros métodos onde objetivava-se uma racionalização e sistematização¹³ da prática: Dionisio Aguado (1784-1849) no prefácio da *Escuela de Guitarra* (Escola de Guitarra), publicado em 1825, relata que sua motivação ao conceber tal obra foi a necessidade de “uma obra que insinuasse um caminho para a compreensão da música moderna da guitarra, e ao mesmo tempo, que desse razão a ela” (AGUADO, 1825, s. n.).

Tal racionalização e sistematização da prática nos revela também a influência direta dos pensamentos filosóficos oriundos do iluminismo do século anterior, segundo Barceló (2009):

Paulatinamente, e no transcurso de um século, vai-se desenvolvendo uma nova forma de conceber o mundo que marca a sua presença em todos os campos do saber, dando lugar ao típico pensamento racionalista da Ilustração [do iluminismo] que se reflete na filosofia, nas ciências, na economia, nas letras e nas artes em geral. Em relação à linguagem, adota-se um discurso mais sóbrio e funcional, onde a palavra deixa menos margem para os equívocos.

No caso dos métodos do século XIX, nota-se, sobretudo pela sua razão de ser naquele período, uma influência iluminista advinda dos ideais do movimento enciclopédista: a *Encyclopédie, ou dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers* (Enciclopédia, ou dicionário razoado das ciências, das artes e dos ofícios) foi uma obra editada por Denis Diderot (1713-1784) e Jean D’Alembert (1717-1783), cujos volumes, publicados de 1751 a 1772,

¹³ Esta necessidade é descrita pelo musicólogo Brian Jeffery no prólogo de sua tradução deste tratado ao inglês: “o estilo de tocar guitarra havia mudado muito no passado recente e era necessário um tratado para lidar com o estilo moderno. Além disso, é claro, o próprio instrumento havia mudado recentemente, da guitarra barroca do final do século XVIII com cinco ordens duplas para a guitarra basicamente moderna do início do século XIX com seis ordens simples”. (JEFFERY, 1981, tradução nossa).

buscavam incluir, detalhar e elucidar, inclusive por meio de ilustrações, todo o conhecimento humano, objetivando a difusão do saber (SILVA, 2018). Em obras como o *Méthode pour la Guitare* (Método para a Guitarra) de Fernando Sor (1778-1839), por exemplo, se faz notória a influência enciclopedista derivada de seu alto grau de detalhamento dos procedimentos técnicos, da postura ideal, do posicionamento das mãos e de outros conceitos fundamentais da prática instrumental, utilizando-se de ilustrações, que auxiliam o entendimento dos conceitos práticos apresentados. O *Nuevo Método de Guitarra*, último método de Dionisio Aguado, publicado em 1843, desenvolve-se de forma semelhante, discorrendo detalhadamente sobre as condições requeridas de um bom instrumento, do uso das variedades de timbres, do uso das unhas pela mão direita e o modo de dar sentido à frase musical, buscando indicar as questões estilísticas do repertório do período.

Barros (2008, p. 39), indica que o conteúdo destas obras é ainda utilizado:

Determinados conteúdos encontrados em métodos produzidos no período ainda são utilizados no presente. Um exemplo: os “Cento e Vinte Arpejos para a Mão Direita”, de Mauro Giuliani, estudados por uma fração expressiva dos praticantes atuais do violão clássico, e que são também reproduzidos em importantes métodos publicados nas décadas de 1980 e 1990.

Por tal detalhamento, faz-se possível a compreensão de aspectos da prática interpretativa dos autores, de modo que podem informar a performance musical contemporânea, auxiliando em construções interpretativas que busquem se aproximar aos ideais musicais do período, e, como objetiva nosso trabalho, a identificação de parâmetros interpretativos.

2.1 Características gerais das guitarras clássico-românticas espanholas.

Como dito, as guitarras clássico-românticas podem ser consideradas como predecessoras do violão moderno, porém, essas tiveram como antecessoras instrumentos hoje denominados como guitarras barrocas. Geralmente de cinco ordens duplas¹⁴, estas surgem a partir do acréscimo de uma ordem nas guitarras renascentistas, compartilhando com ela algumas características como “ausência de leque de varetas coladas no interior do tampo, ou a presença de um leque muito simples e primitivo, bem como a escala do instrumento ao mesmo nível do tampo, roseta de pergaminho na boca e trastes móveis de tripa à volta do braço” (BARCELÓ, 2009, p. 28).

Barceló (idem) aponta que na execução da guitarra renascentista e nos primórdios do uso da guitarra barroca, em finais do século XVI, tem-se um uso generalizado do rasgueado - técnica de golpear várias cordas da guitarra para cima ou para baixo com o polegar ou outros

¹⁴ Por ordens duplas, entenda-se conjuntos de duas cordas adjacentes, afinadas em oitava ou uníssono.

dedos da mão direita (STRIZICH, 2001) - privilegiando a música homofônica de grande tradição na Espanha¹⁵.

Barceló (idem) destaca que um novo modo de tocar este instrumento surgiu no início do século XVII na Itália: de autoria de Giovanni Paolo Foscari, (guitarrista, alaudista e compositor), este estilo misturava o rasgueado com o *punteado*¹⁶ tradicional do alaúde, tornando-se, com o passar dos anos, a característica principal das guitarras barrocas, e “aparecendo em dezenas de livros no estilo misto especialmente em Itália, França e Espanha até o século XVIII, quando se acrescenta à guitarra mais uma ordem de cordas” (idem, p. 31 - 32). O estabelecimento da guitarra clássica-romântica, e consequente desuso da guitarra barroca no século XIX é justificada pela adequação dos guitarristas às novas ideias e estilos musicais daquele momento:

O declínio da guitarra barroca começou com a transição do estilo barroco para os estilos pré-clássico e clássico. Com a adoção da tonalidade e de uma nova visão da música primordialmente vertical, deviam ficar bem definidas as sequências de acordes de Tônica, Subdominante e Dominante, assim como as modulações, para o que era importante contar com baixos que assegurassem a estrutura harmônica. Progressivamente, revelou-se a tendência para usar encordoamentos com bordões como forma de obter mais sons graves. Até esse momento, evitava-se frequentemente o uso de bordões na guitarra - ao contrário do que acontecia na família dos alaúdes, que contavam sempre com muitos sons baixos - como meio de facilitar a ornamentação e conseguir uma forma de expressão característica. Devido à mudança de gostos musicais, a técnica do rasgueado ficou então confinada às barbearias e como prática de alguns músicos populares, quando a guitarra passou a ter, paulatinamente, um rol mais importante como instrumento solista (BARCELÓ, 2009, p. 34).

Uma das maiores diferenças que se encontrará na guitarra clássica-romântica se dá no uso das ordens simples. Entre os motivos, conjectura-se que alguns acreditavam que a clareza nas passagens melódicas era superior nas ordens simples e que a afinação se fazia de forma mais fácil e célere, além da dificuldade de se encontrar duas cordas iguais para serem afinadas em uníssono (idem, p. 35). O relato do guitarrista italiano Giacomo Merchi no ano de 1777, presente no artigo de Turnbull e Sparks (2001, p. 16), corrobora a alguns desses argumentos, e nos ajuda a compreender as razões dessa prevalência:

Em Paris, o guitarrista italiano Giacomo Merchi ainda recomendava a tradicional cinco ordens dupla no *Le guide des écoliers de guitarre* (c. 1761), mas em 1777 (no seu *Traité des agréments de la musique exécutés sur le guitarre*) defendia: [...] ‘As cordas simples são mais fáceis de afinar, e de pulsar claramente; além disso, produzem

¹⁵ Barceló (2009, p. 30) indica que esta música era também conhecida, pelos músicos com formação teórica, como “música golpeada (ou seja, não contrapontística) ou acompanhamento com consonâncias”.

¹⁶ A técnica de pulsar as cordas, individualmente, com as pontas dos dedos ou unhas da mão direita (TYLER, 2001).

sons puros, fortes e suaves, aproximando-se dos da harpa; sobretudo se se usar cordas ligeiramente mais espessas¹⁷.

Outras mudanças significativas foram a adoção de mais um bordão a sexta corda, que produzia o *Mi*, adicionando notas graves que podiam cumprir a função de baixos em várias tonalidades (BARCELÓ, 2009, p. 35), e a adoção do leque harmônico, varetas de madeira coladas na parte interior do tampo, a fim de tornar este mais resistente, sem travar suas vibrações, permitindo uma espessura mais fina, de maior tamanho e mais resistência à tensão das cordas, e, conseqüentemente, em um maior volume sonoro ao que se tinha nas guitarras antigas¹⁸ (idem). Adotaram-se, também, trastes fixos de madeira, metal ou marfim, e o sobrepono (do original *sobrepunto*), uma madeira que eleva os trastes por cima do tampo, para que assim se facilitasse as digitações na região mais aguda do instrumento (idem)

Notam-se características análogas ao violão moderno: necessariamente a guitarra clássica-romântica possuirá um tampo, um fundo, laterais, boca, ponte, trastes fixos, pestana e a mão (ou cabeça), embora estas partes possuíssem características variáveis de acordo com o luthier que as construía. Alves (2015, p. 73) destacou que elas são menores que o violão moderno: geralmente a caixa destas media aproximadamente 44 cm, e o comprimento das suas cordas em torno de 62 a 64 cm. Pode-se afirmar que uma boa guitarra clássica-romântica da época alcança menor volume sonoro que os violões tidos como ideais para a prática da música erudita dos tempos atuais, cuja construção visa a projeção dos sons e sua audibilidade em auditórios e teatros¹⁹. Descrever seu timbre, porém, exige certa subjetividade, ao qual iremos recorrer às descrições do ideal sonoro presente nos métodos.

2.2 Tópicos expositivos.

De modo semelhante à investigação nos tratados teóricos, optamos, ao centrar nos métodos instrumentais, a elaborar uma exposição organizada dos conceitos neles presentes, o qual conjecturamos que seria proveitoso fazer o uso de tópicos, e em seguida analisá-los e identificar quais seriam os parâmetros da prática do período. Deste modo, elaboramos os seguintes 19 tópicos, com a primeira parte destes com o intuito da devida identificação e categorização: I. Obra (Título), II. Ano de publicação, III. Autor, IV. Local de publicação e editoração, V. Número de Páginas, VI. Instrumento para qual o método foi elaborado²⁰, VII.

¹⁷ Vale ressaltar que Doisy utilizou de um argumento parecido em seu método para justificar o uso das ordens simples: “os sons saem mais puramente, as cordas mais finas são extremamente difíceis de afinar e leva muito menos tempo a afiná-las”.

¹⁸ Barceló (2009, p. 35-36) destaca que este sistema se restringiu, em certo período, às guitarras construídas na Espanha, sendo alcunhado “estilo espanhol de construção”

¹⁹ Aguado chega a afirmar em seu *Nuevo método para Guitarra* que a guitarra nunca chegará a brilhar em um teatro devido sua baixa projeção comparada ao piano e à harpa (AGUADO, 1849).

²⁰ Caso nos deparássemos com métodos para a guitarra e a lira, por exemplo

Possui dedicatória? VIII. Forma de reprodução do texto e da música (impresso, manuscrito), IX. Forma da escrita musical: (Partitura, Tablatura, Cifras *et cetera*) e “X. Parte dedicada ao ensino da escrita musical?”,

Visando extrair informações conceituais sobre a música e a expressividade: “XI. Parte dedicada a conceituar o que é música e/ou seus elementos constituintes e/ou expressivos? (Música, Harmonia, Melodia *et cetera*)”.

Para verificarmos as descrições da época sobre o instrumento, se havia algo descrito como imprescindível nas guitarras e que tenha entrado em desuso nos violões, elaboramos o tópico “XII. Parte dedicada à guitarra em aspectos conceituais ou morfológicos?”; para posteriormente compreendermos as diretrizes para a mão direita e esquerda, sobretudo sua colocação e uso no instrumento, tal como alguma especificidade na forma de segurar a guitarra totalmente característico à prática, elaboramos os tópicos “XIII. Possui imagem representativa de um/a guitarrista?” e “XIV. Posicionamento do instrumento”. O tópico “XV. Modo de afinar a guitarra”, foi elaborado para que observássemos se haviam indicações sobre a afinação que poderiam acusar a necessidade de mudanças no modo de afinação atual.

Sobre as diretrizes técnicas e os principais ornamentos vistos nos livros de teoria musical, elaboramos o tópico e subtópicos: “XVI. Conceitos técnicos”, “XVI.i. Sistema de digitação das mãos²¹”, “XVI.ii. Uso de unhas”, “XVI.iii. Posição e indicações para a mão direita”, “XVI.iv. Posição e indicações para a mão esquerda”, “XVI.v. Apojatura”, “XVI.vi. Articulações”, “XVI.vii. Fermata”, “XVI.viii. Mordente”, “XVI.ix. Trinado”, “XVI.x. Portamento”, e se demonstrou necessário no período de análise o tópico “XVI.xi. Execução de efeitos e imitação instrumental”.

O tópico “XVII. Outros conceitos presentes”, serve para expor informações que porventura não foram abarcadas nos demais, ou especificidades de um método que sejam dignos de nota, no penúltimo, “XVIII. Comentários analíticos sobre o método”, faremos breves apontamentos sobre as informações contidas nas obras, e o último, “XIX. Catálogo de peças musicais presentes” listaremos o repertório presente nestes materiais, para que o leitor tome ciência e possa ir ao seu encontro, caso tenha interesse, se fazendo muito útil para entendermos o tipo de repertório almejado segundo as diretrizes indicadas.

Entendemos que primeiro expor as obras e depois traçar as conclusões seja mais eficiente à nossa pesquisa do que ambas tarefas ao mesmo tempo, pois assim o leitor possuirá um contato direto com o conjunto de ideias dos autores, cuja maioria ainda não foi tratada no

²¹ Este tópico tratará sobretudo do sistema de notação utilizado por cada autor, para que possamos compreender excertos musicais ou descrições que os leve em consideração.

âmbito acadêmico de nosso país, também possibilita lançar comentários individuais sobre cada obra, e observarmos como a prática na guitarra se transformou ao longo daquele período. As obras foram selecionadas a partir do catálogo de métodos presentes na *Biblioteca Digital Hispánica* e na Biblioteca digital francesa (*Gallica*), de modo a abranger períodos distintos do século XIX. Indicamos aqui que todas as citações advindas dos métodos se encontrarão traduzidas em português pelo autor deste trabalho.

2.2.1 Método: Para Aprender Á Tocar La Guitarra... (MARTÍNEZ, 1810)

I. Obra.

Método: Para aprender á tocar la guitarra, que contiene los rudimentos de la Música, El Modo De Tener Y Acordar Este Instrumento, ampliamente explicado, y las escalas en todos los Tonos Mayores y Menores. Con varias lecciones y ayres agradables.

II. Ano de publicação.

Aproximadamente 1810, segundo os dados da Biblioteca Nacional da Espanha.

III. Autor.

Antonio Martínez.

IV. Local de Publicação e editoração.

Londres. Impresso e publicado pelos Senhores Clementi e C^a.

V. Número de Páginas.

25.

VI. Instrumento para qual o método foi elaborado.

Guitarra de 6 cordas simples.

VII. Possui dedicatória?

Sim, a Sixto Perez, pianista espanhol.

VIII. Forma de reprodução do texto e da música (impresso, manuscrito).

Completamente impresso.

IX. Forma da escrita musical: (Partitura, Tablatura, Cifras, et cetera).

Partituras.

X. Parte dedicada ao ensino da escrita musical?

Sim. Em ordem: linhas e espaços da partitura; claves (*Fa* na quarta linha, *Do* na quarta linha, *Do* na terceira linha, *Do* na primeira linha e *Sol* na segunda linha, esta utilizada nas peças e exemplos musicais deste método), localização das notas na guitarra (com exercício²²); figuras

²² Nesse exercício, há uma série de 39 notas (diferentes em altura, todas semínimas) distribuídas em uma pauta, com a instrução: o discípulo deverá familiarizar-se *primeiramente* com as notas nomeando-as *prontamente*, e procurar encontrá-las com facilidade no instrumento. (MARTÍNEZ, 1810, p. 1)

musicais, suas durações e valores relativos (e suas respectivas pausas); pontos de aumento (simples e duplo), ligadura, compasso, tempos de um compasso (denominados por ele como *comuns* os compassos binários simples ou compostos, ou *triplos* os compassos ternários simples ou compostos); tercinas e sextinas, acidentes musicais e sua ordem, armaduras de clave, a fermata, o *dal Segno*, a barra dupla de um compasso, os símbolos de repetição sinalizados pelos pontos ao fim ou começo de um compasso, abreviações de notas, três tipos de *staccato* (italiano, médio e um sem nomenclatura, com efeito menor), *Legato*, símbolos de arpejo ou rasgueado, dinâmicas e indicações de expressão (ver Quadro 2²³), apojaturas, grupetos (designado por ele originalmente como mordentes), trinados, os 12 tons maiores e seus respectivos tons menores, ordem dos andamentos musicais (Quadro 3), indicações que modificam o andamento (Quadro 4), indicações de estilo (Quadro 5), sons harmônicos.

XI. Parte dedicada a conceituar o que é música e/ou seus elementos constituintes e/ou expressivos?

Não possui.

XII. Parte dedicada à guitarra em aspectos conceituais ou morfológicos?

Não possui.

XIII. Possui imagem representativa de um/a guitarrista?

Não possui.

XIV. Posicionamento do instrumento.

Este instrumento deve descansar numa posição reclinada sobre a coxa direita, a cabeça do braço [da guitarra] levantada para a altura do ombro esquerdo e apoiando aquele na terceira articulação do segundo dedo²⁴ da mão esquerda um pouco abaixo da primeira casa. O polegar deve ser colocado exatamente atrás da primeira casa e os quatro dedos restantes devem estar nas cordas um pouco curvados de modo que possam ter total domínio sobre o braço [da guitarra]. A mão direita deve formar um semicírculo, a ponta do dedo mínimo descansar sobre o tampo, entre o buraco circular, ou boca, e a ponte. A 6.^a, 5.^a e 4.^a cordas devem ser tocadas com o polegar da mão direita; já foi advertido que o dedo mínimo desta mão deve repousar no tampo e o segundo, terceiro e quarto dedos devem tocar a 3.^a, 2.^a e 1.^a cordas. A cabeça do discípulo deverá estar reta e o corpo um pouco curvado graciosamente para a frente. Em alguns lugares, uma faixa é presa às duas pontas da guitarra para ser passada sobre

²³ Encontramos nas obras de alguns autores, descrições concernentes à significação de indicações de expressão e andamento, ao qual dispomos em quadros no subcapítulo 2.3.

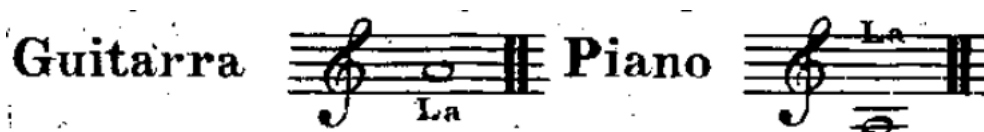
²⁴ É suposto que o sistema de numeração da mão esquerda utilizada por Martínez neste método segue de 1 a 5, contando com o polegar como dedo 1 e o mínimo da mão esquerda o dedo 5. Logo, quando Martínez discorre sobre apoiar o braço na terceira articulação do “segundo dedo”, se refere ao dedo indicador. Ademais, tal terceira articulação possivelmente se refere àquela mais próxima da palma da mão.

o ombro esquerdo, mas não a usamos, exceto os cegos que vão cantando pelas ruas (MARTÍNEZ, 1810, p. 9).

XV. Modo de afinar a guitarra.

O verdadeiro som deste instrumento é, por sua natureza, uma oitava mais baixa que o ‘tom de capela’, consequentemente, se se quer produzir o uníssono de La (entre a segunda e a terceira linha da pauta) entre a Guitarra e o Piano, se devera tocar assim: (MARTÍNEZ, 1810, p. 9).

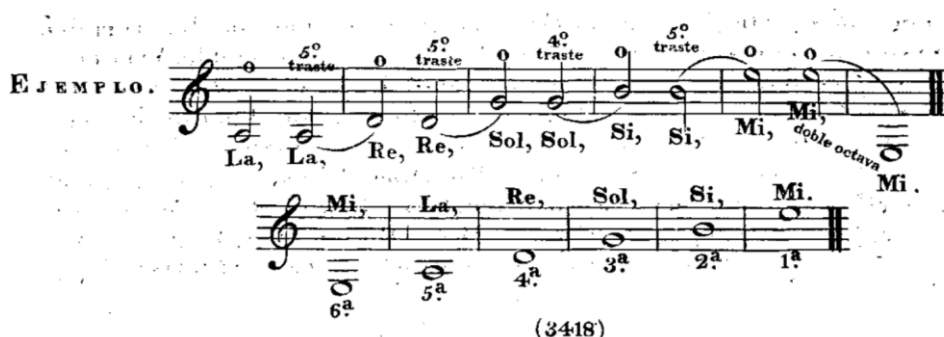
Figura 3 – Localização de uma mesma nota *La* produzida pela guitarra e o piano



Fonte: Martínez (1810, p. 9).

A primeira corda que geralmente se tempera é a 5ª corda, depois se toca o *Re* da 5.ª casa da mesma e se afina a 4.ª em uníssono; em seguida se toca o *Sol* da 5.ª casa da 4.ª corda e se tempera com a 3.ª em uníssono. Depois se toca o *Si* da quarta casa da terceira e se afina a 2.ª em uníssono, logo se toca o *Mi* da quinta casa da segunda temperando a 1.ª em uníssono, e finalmente se afina a 6.ª *Mi* duas oitavas abaixo da 1.ª (MARTÍNEZ, 1810, p. 9).

Figura 4 – Exemplo em pautas sobre o modo de afinar a guitarra



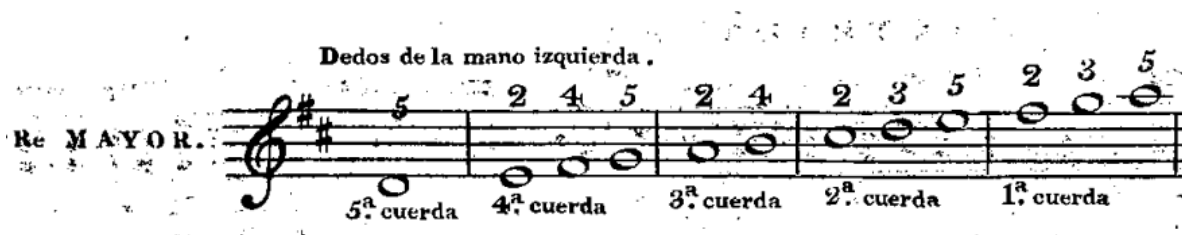
Fonte: Martínez (1810, p. 9).

XVI. Conceitos técnicos.

XVI.i. Sistema de digitação das mãos.

O autor não discorre sobre o sistema de digitação das mãos neste método. Porém, observa-se o uso de números de 2 a 5 para a mão esquerda nos excertos musicais. Por exemplo:

Figura 5 – Excerto da escala de Re Maior

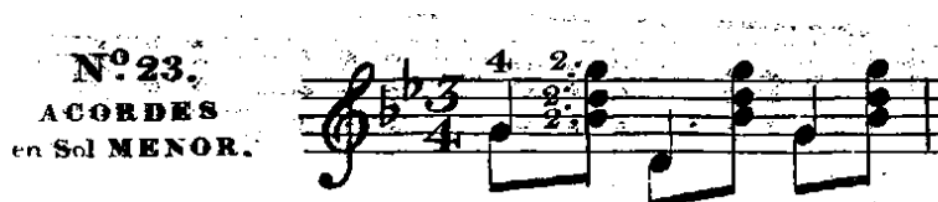


Fonte: Martínez (1810, p. 22).

De acordo com tal disposição, podemos conjecturar que o dedo 5 é o dedo mínimo, que deve pressionar a 5.^a corda na 5.^a casa, e, considerando o dedo 2 como o indicador, os demais dedos poderiam pressionar as cordas em suas casas respectivas, sem que fosse necessário subir ou descer a mão em direção à pestana ou à ponte. Desta forma, têm-se o dedo 1 como o polegar, o 2 como o indicador, o 3 como o médio, o 4 como o anular e o 5 como o mínimo.

Além disso, na execução do acorde de *Sol* menor, é solicitado ao dedo 2 pressionar 3 notas distintas:

Figura 6 – Excerto do exemplo n.º 23 de arpejos



Fonte: Martínez (1810, p. 20).

Ao que tudo indica, o dedo 2 deve fazer uso da pestana, e o dedo 4, anular, se posiciona comodamente na quinta casa da *quarta*. O mesmo modo de executar o acorde, embora sem a presença da nota mais grave, está presente no *Nuevo método para guitarra* de Dionisio Aguado, conforme a digitação à esquerda do acorde indica, por uma pestana formada pelo indicador (considerada por Aguado o dedo 1):

Figura 7 – Excerto de um exemplo do método de Dionisio Aguado onde se executa um *Sol* menor



Fonte: Aguado (1849, p. 86).

Insolitamente, o autor solicita, em um dos seus exemplos de arpejos dispostos no método, que se pressione 3 notas com o 4.º dedo:

Figura 8 – Excerto do 12.º exemplo de Arpejos



Fonte: Martínez (1810, p. 17).

Esta exigência, embora incomum, se adequa ao conjecturado até aqui sobre seu sistema de digitação: o primeiro e segundo grupos de 4 notas, onde se deve fazer uma meia pestana com o indicador, são facilmente e costumeiramente executados na guitarra e no violão moderno com o uso do indicador, médio e anular, tal como indicado com suas digitações; da mesma forma o terceiro e quarto grupos do mesmo compasso onde se tem o dedo 5, que seria o mínimo; No segundo compasso, o dedo 2 (indicador) deve permanecer em *Sol*, enquanto se executa uma pestana com o anular.

Curiosamente, apesar do 1 ser logicamente a indicação do dedo polegar da mão esquerda, o símbolo utilizado por Martínez para denotar o ato de pressionar com o polegar é uma cruz, tal qual se verá em outros autores.

Figura 9 – Excerto do 8.º exemplo dos arpejos



Fonte: Martínez (1810, p. 16).

O fato de a digitação ser elaborada de 2 a 5 pode ser motivada por uma série de vários fatores, sendo um deles a não padronização, no período de publicação, de um sistema de digitação para o instrumento que estava se estabelecendo, e até mesmo a influência de alguns companheiros: a editora que publicou este método é do proeminente pianista Muzio Clementi, e a obra é dedicada a Sixto Perez, também pianista: instrumento no qual os polegares são tidos como o dedo 1, e os mínimos como 5.

XVI.ii. Uso de unhas.

Não possui.

XVI.iii. Posição e indicações para a mão direita.

As indicações para a mão direita são limitadas ao já exposto no tópico correspondente ao posicionamento do instrumento:

A mão direita deve formar um semicírculo, a ponta do dedo mínimo descansar sobre o tampo, entre o buraco circular, ou boca, e a ponte. A 6.^a, 5.^a e 4.^a cordas devem ser tocadas com o polegar da mão direita; já foi advertido que o dedo mínimo desta mão deve repousar no tampo e o segundo, terceiro e quarto dedos devem tocar a 3.^a, 2.^a e 1.^a cordas (MARTÍNEZ, 1810, p. 9).

XVI.iv. Posição e indicações para a mão esquerda.

Como também visto no tópico correspondente ao Posicionamento do instrumento, temos que o “polegar deve ser colocado exatamente atrás da primeira casa e os quatro dedos restantes devem estar nas cordas um pouco curvados de modo que possam ter total domínio sobre o braço [da guitarra]” (MARTÍNEZ, 1810, p. 9).

Ademais, sobre o uso desta mão, Martínez destaca que se deve conhecer bem as posições da guitarra, praticando escalas durante todo o braço do instrumento:

Há tantas posições na guitarra como casas que nela se encontram, com as quais o discípulo deve estar bem familiarizado. As escalas seguintes (Figura 10) em diferentes

tons demonstram as várias posições, e não posso recomendar o suficiente ao discípulo o quanto é essencial um conhecimento exato das mesmas (MARTÍNEZ, 1810, p. 22).

Figura 10 – Escalas em diferentes posições²⁵



Fonte: Martínez (1810, p. 22).

XVI.v. Apojatura.

Não há descrições textuais sobre a apojatura, apenas a figura que segue:

Figura 11 – Apojaturas e forma de executá-las



Fonte: Martínez (1810, p. 7).

XVI.vi. Articulações.

O autor se refere a três formas de se fazer *staccato*, com símbolos diferentes para os denotar: o *staccato* Italiano, que denota clareza e brevidade (ver Figura 12), o *staccato* médio, ou menos estacado²⁶ (ver Figura 13) e um *staccato* “ainda menor”, ou seja, de forma a deixar a nota menos curta (soando mais) que os demais utilizados (ver Figura 14).

²⁵ A legenda pode ser traduzida como: “e assim, em sucessão, descendo a mão diatonicamente, se toca em todos os tons”.

²⁶ Uma das definições de Estacar, segundo o dicionário Michaelis de Língua Portuguesa, é “fazer parar ou parar” (ESTACAR, 2022).

Figura 12 – Staccato Italiano



Fonte: Martínez (1810, p. 6).

Figura 13 – Staccato médio



Fonte: Martínez (1810, p. 6).

Figura 14 – Staccato “menor”



Fonte: Martínez (1810, p. 6).

O legato também é citado pelo autor, com uma notável observação sobre o estilo almejado pelo intérprete clássico.

As notas marcadas assim chamadas em Italiano, *Legato*, devem ser tocadas de forma unificada e doce, evitando ao máximo a interrupção dos sons: quando o compositor deixa o *Legato* e o *Staccato* ao gosto do tocador, a melhor regra a ser observada é aderir ao *Legato*; reservando o *Staccato* para dar vida ocasional a certas passagens e para ornamentar as belezas superiores do *Legato*. (MARTÍNEZ, 1810, p. 6).

Figura 15 – *Legato*

Fonte: Martínez (1810, p. 6).

Posteriormente, o autor conceitua o que denomina como passagens ligadas (*pasos ligados*): “em uma sucessão rápida de escala, se ligam algumas notas tocando com a mão direita uma corda solta e apertando com o dedo da esquerda para a nota que segue” (MARTÍNEZ, 1810, p. 17).

Figura 16 – Exemplo de passagem ligada

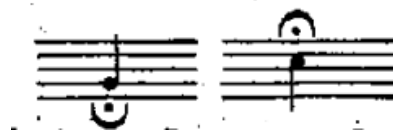


Fonte: Martínez (1810, p. 17).

XVI.vii. Fermata.

“A fermata (Figura 17) indica que a nota deve ter mais duração: e em certas ocasiões o tocador pode usar alguns ornamentos à sua vontade: mas a fermata usada durante uma pausa (Figura 18) nada mais faz do que aumentar o silêncio *ad libitum*”. (MARTÍNEZ, 1810, p. 5)

Figura 17 – Fermatas em notas musicais



Fonte: Martínez (1810, p. 5).

Figura 18 – Fermata usada em uma pausa

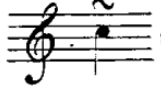


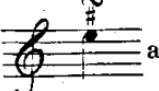
Fonte: Martínez (1810, p. 5).

XVI.viii. Mordente.

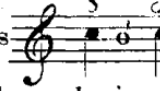
Tanto o símbolo quanto a forma de executar isto que Martínez denomina mordente, correspondem ao entendido hoje como *Grupetto*. Na explicação, o autor ilustra diretamente como deve ser executado, sem conceituá-lo, tal como aconteceu nas apojeturas.

Figura 19 – Mordentes e como são executados

Mordentes  se toca asi  algunas veces se eribe asi 

 asi  asi  asi 

Mordente entre dos notas  se toca asi 

Mordentes inversos  se toca asi  asi 

De la nota inferior à la que le sigue en toda clase de Mordentes no debe haber mas que un semitono.

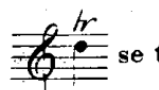
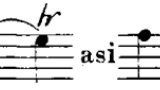
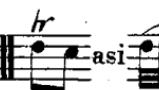
Mordente en notas dobles  se toca asi  asi  asi 

Fonte: Martínez (1810, p. 7).

XVI.ix. Trinado.

Há uma demonstração diretamente em notação musical do que é o trinado.

Figura 20 – Trinados e como executá-los segundo Martínez

Trino  se toca asi  asi  asi 

Trinos de paso  se toca asi 

Trino ligado con la nota presente  asi 

Fonte: Martínez (1810, p. 7).

XVI.x. Portamento.

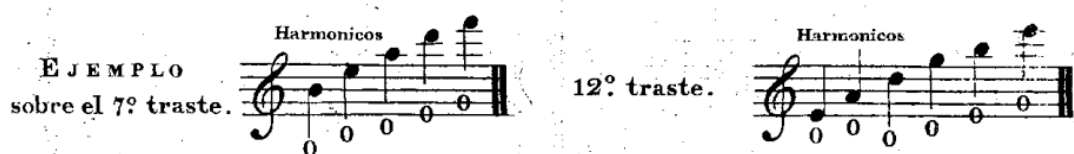
Não possui.

XVI.xi. Execução de efeitos e imitação instrumental.

Há uma descrição do uso dos sons harmônicos.

Os sons harmônicos são produzidos colocando a mão esquerda suavemente sobre os trastes das cordas sem as apertar e ferindo-as com o polegar da mão direita. Os harmônicos podem ser produzidos nos 3.º, 5.º, 7.º, 12.º e 19.º trastes, mas os do 7.º e 12.º trastes são preferíveis devido à superioridade dos sons (MARTÍNEZ, 1810, p. 15).

Figura 21– Notação dos sons harmônicos



Fonte: (Martínez, 1810, p. 15).

XVII. Outros conceitos presentes.

Há também uma ilustração da execução das abreviações na partitura:

Figura 22 – Abreviações, que, segundo Martínez, servem para evitar a repetição de notas nas composições



Fonte: Martínez (1810, p. 5).

Encontra-se o símbolo de arpejo ou rasgueio.

Figura 23 – Símbolo que posto na frente de um acorde indica que este deve ser arpejado ou rasgueado



Fonte: Martínez (1810, p. 6).

Além do símbolo tradicional de arpejo, há também o seguinte, com linhas oblíquas. Estes, indicam que além do acorde ser arpejado, uma nota deve ser acrescentada, indicada pela posição da linha. (MARTÍNEZ, 1810, p. 6)

Figura 24 – Figura a ser arpejada ou rasgueada com acréscimo de uma nota



Fonte: Martínez (1810, p. 6).

Figura 25 – Forma de execução dos acordes do excerto anterior



Fonte: Martínez (1810, p. 6).

Ademais, diferentes formas de se arpejar são recomendadas.

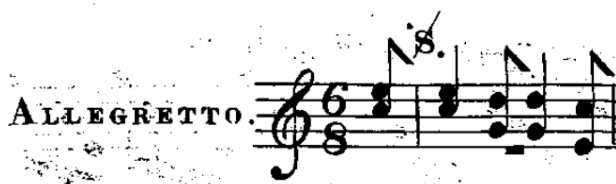
Figura 26 – Diferentes formas de se arpejar acordes



Fonte: Martínez (1810, p. 7).

O autor também discorre sobre o símbolo do parágrafo (grafando-o como na figura a seguir), cuja função é o retrocesso a uma parte anterior da peça musical que contenha o mesmo símbolo: às vezes se grafa *Al Segno* ou *Dal Segno* no lugar de escrever “segundo parágrafo”. (MARTÍNEZ, 1810, p. 5)

Figura 27 – Símbolo do parágrafo na peça “Rondo” de Martínez



Fonte: Martínez (1810, p. 23).

É explicitado que as indicações “*Ottava, All’ 8.^a ou 8.^a Alta*, colocadas sobre alguma passagem denotam que esta deve ser executada uma oitava acima, e que quando se escreve *LOCO*, que as notas devem ser tocadas como estão escritas. (MARTÍNEZ, 1810, p. 7)

São também dispostas neste método as escalas dos tons Maiores e seus tons relativos menores (excetuando-se *Fa#* menor, *Do#* menor, *Sol#* menor e seus enarmônicos) além de escalas maiores sobre cada uma das cordas, duas escalas cromáticas (uma ascendendo a partir do *Mi* subgrave e outra descendendo a partir do *La* superagudo), uma escala ascendente em terças e uma em sextas; há uma série de 30 exemplos, denominadas “exemplos sobre várias classes de arpejos para acompanhar a voz”.

XVIII. Comentários analíticos sobre o método.

Segundo dados da *Biblioteca digital hispánica* da *Biblioteca Nacional de España* a publicação deste método deu-se aproximadamente em 1810, sendo assim, este provavelmente é um dos primeiros métodos espanhóis para a guitarra de seis ordem simples do século XIX. Inicia-se com informações importantes para a compreensão dos objetivos da obra, na primeira parte da introdução o autor relata que:

Embora vários métodos de instrução para a guitarra tenham sido publicados em várias línguas, contendo muitas regras úteis, o autor deste tem ouvido frequentemente muitos mestres e amadores lamentarem a falta de uma obra metódica e instrutiva como a presente, em espanhol, em que cada exercício prepara progressivamente o discípulo para o próximo, e incita-o pela facilidade de aquisição a prosseguir até ao fim (MARTÍNEZ, 1810, p. 1).

Referindo-se aos métodos de instrução para a guitarra publicados em várias línguas até então, Martínez pode estar se referindo a obras como a de Charles Doisy (17?? - 1807), o *Principes Généraux de la Guitare á cinq et á six cordes et de la Lyre* (Princípios gerais para a guitarra à cinco e a seis cordas e da lira) publicado em 1801, em francês, ou o método op. 27 de Carulli, publicado também em francês, com edições em italiano e outras línguas, cuja data de publicação é incerta, porém, dá-se no início do século XIX, e, segundo Wade (WADE, 2001, p. 76), aproximadamente em 1810 ou 1811.

Em seguida, o autor conclui sua introdução da seguinte forma: “Uma vez alcançado este objetivo [a completude dos exercícios progressivos], não haverá a menor dificuldade na execução dos acompanhamentos das composições vocais, e ele encontrará o seu caminho aplanado, de modo a poder executar as peças mais difíceis” (MARTÍNEZ, 1810, p. 1), a partir desta afirmação, pode-se observar que Martínez dá à guitarra uma importância fundamental a seu uso como instrumento acompanhador, equiparando à utilização deste como um instrumento

solista. Ademais, os exercícios progressivos dispostos na obra são uma sessão de 30 arpejos para acompanhamento vocal (que ocupam 8 das 25 páginas do método, aproximadamente 1/3 deste), e das 3 peças localizadas ao fim do método, uma possui uma parte vocal. Desta forma, os exercícios se demonstram não apenas uma maneira de se alcançar a proficiência técnica para a execução de peças solistas, mas uma prática de um dos modos de execução do instrumento.

Embora não exista um detalhamento nas diretrizes técnicas, esta obra oferece informações importantes para as etapas mais primárias da iniciação instrumental e musical, partindo dos elementos de escrita e teoria mais básicos, como as linhas e espaços de uma pauta. A técnica descrita para a mão direita ainda possui características advindas de cordofones predecessores: “A mão direita deve formar um semicírculo, a ponta do dedo mínimo descansar sobre o tampo, entre o buraco circular, ou boca, e a ponte” (MARTÍNEZ, 1810, p. 9), segundo Barros (2008), a colocação do dedo mínimo no tampo do instrumento foi utilizado para estabilização da mão direita, e advém da prática dos alaudistas de meados do século XV, que utilizavam de um plectro, permanecendo como herança nos séculos posteriores:

o repouso do dedo mínimo na tampa instrumental é igualmente uma herança da prática anterior com plectro. É raramente mencionado nas fontes antigas, sendo, no entanto, quase sempre retratado nas iconografias contemporâneas [...]. Em fontes posteriores do século XVI, o ponto de apoio do mínimo é deslocado em direção ao cavalete [...] (BARROS, 2008, p. 13).

Enquanto isso, na mão esquerda, o polegar deve ser colocado atrás da primeira casa e os dedos restantes devem estar curvados (MARTÍNEZ, 1810, p. 9), porém, esta mão teria a mobilidade reduzida por ser encarregada de sustentar o instrumento ao apoiar o braço do instrumento na “terceira articulação do segundo dedo” (idem).

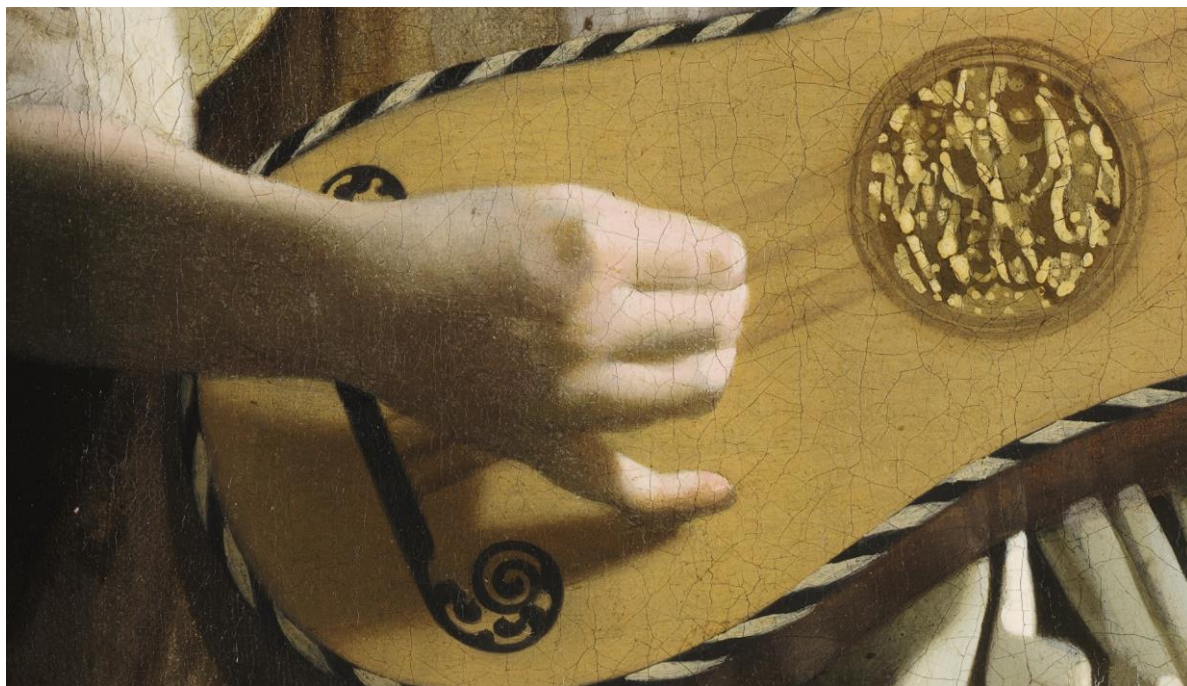
A descrição do posicionamento das mãos, junto ao fato de que foi descrito que se deve sustentar a guitarra reclinada sobre a coxa direita, remete a uma postura tradicionalmente utilizada para se tocar a guitarra barroca, instrumento predecessor às guitarras clássico-românticas. A representação da obra *De gitaarspeelster*, do ilustre pintor do século XVIII Johannes Vermeer (1632 - 1675), permite-nos observar estas características posicionais quase em sua totalidade:

Figura 28 – Reprodução da pintura De gitaarspeelster (a tocadora de guitarra) de Johannes Vermeer (c. 1672)



Fonte: Vermeer (1672).

Figura 29 – Detalhe da mão direita da guitarrista apoiando o dedo mínimo no tampo do instrumento. Ampliação da reprodução da pintura *De gitaarspeelster* de Johannes Vermeer



Fonte: Vermeer (1672)

Figura 30 – Detalhe da mão esquerda da guitarrista sustentando a guitarra. Ampliação da reprodução da pintura *De gitaarspeelster* de Johannes Vermeer



Fonte: Vermeer (1672)

Esse uso técnico de elementos da guitarra barroca é característico dos guitarristas do início do século XIX, como pode ser observado no seguinte apontamento de Alves (2015, p. 73 - 74):

Todas as mudanças significativas mencionadas exigiriam também, dos guitarristas do período, uma nova metodologia para o estudo da técnica da guitarra. No entanto, as melhorias nesta área apareceriam mais tarde. Muitos guitarristas do período continuaram a confiar em práticas anteriores, tais como apoiar o dedo mínimo da mão direita sobre o tampo enquanto tocavam. O toque com apoio era raramente, se é que foi alguma vez, utilizado. O estabelecimento da guitarra de seis cordas como o tipo de guitarra dominante abriu um novo conjunto de possibilidades e questões relacionadas com a técnica do instrumento. Assim, a procura de uma abordagem mais apropriada à técnica da guitarra tornou-se uma questão importante durante o século XIX. Os intérpretes tiveram de repensar a sua abordagem a partir de aspectos idiomáticos como o uso de figuras de arpejo e acordes para dispositivos expressivos como o vibrato e a exploração do registro superior.

Dessarte, concluímos afirmando que o método de Martínez é uma obra localizada na transição entre instrumentos, sendo elaborada para a guitarra de seis ordens simples, mas possuindo ainda diretrizes técnicas advindas das guitarras barrocas.

XIX. Catálogo de peças musicais presentes.

30 exercícios progressivos: exemplos sobre vários tipos de arpejos para acompanhar a voz.

Rondo. – Allegreto

Contradanza. – Allegro

El Caballo. – Allegreto – (para voz e guitarra)

2.2.2 Rudimentos Para Tocar La Guitarra Por Música... (D. J. M. G. y E., 1819)

I. Obra.

Rudimentos para Tocar la Guitarra por Música.

II. Ano de publicação.

1819.

III. Autor.

D. J. M. G. y E.

IV. Local de Publicação e editoração.

Madrid: Imprenta de Alvarez.

V. Número de Páginas.

24.

VI. Instrumento para qual o método foi elaborado.

Guitarra de 6 ordens simples e Vihuela de 6 ordens simples²⁷.

VII. Possui dedicatória?

Não.

VIII. Forma de reprodução do texto e da música (impresso, manuscrito).

Completamente impresso.

IX. Forma da escrita e leitura musical? (Partitura, Tablatura, Cifras, *et cetera*).

Partituras.

X. Parte dedicada ao ensino da escrita musical?

Sim: notas musicais e sua posição na guitarra e vihuela de seis ordens simples; acidentes, figuras musicais e sua relação de valores (partindo das breves, embora se advirta que não estão em uso, assim como as semifusas), clave de sol, fórmulas de compasso: *Compasillo* (compasso marcado por um C maiúsculo), *Compas mayor* (Compasso marcado

²⁷ O autor usa os termos “guitarra” e “vihuela” como sinônimos, mesclando-as durante todo o texto, porém, tem-se a preocupação de lecionar os rudimentos técnicos para o instrumento de seis ordens simples: “É preciso observar principalmente que existem seis ordens de cordas, e distinguir qual é a prima, qual a segunda, qual a terceira, qual a quarta, qual a quinta, e qual a sexta. A Vihuela se configura com seis cordas simples; isto é, uma prima, uma segunda, etc., cujo uso é preferível ao uso de cordas duplas” (E., 1819, p. 3). Importante ressaltar que a forma como encordoar e afinar em ordens duplas não é discorrido.

por um C com uma linha vertical no centro), 2 por 4, 6 por 8, 3 por 4, 3 por 8 e suas subdivisões; símbolos de acidentes musicais, pausas, abreviações, tercinas e sextinas, pontos de aumento, símbolos de repetição, símbolos de parágrafo, ligadura, apojatura, mordentes, fermata, oitava alta, *da capo*, símbolos de dinâmica, andamentos e indicações de expressão.

XI. Parte dedicada a conceituar o que é música e/ou seus elementos constituintes e/ou expressivos?

Não possui.

XII. Parte dedicada à guitarra em aspectos conceituais ou morfológicos?

C. é a cabeça [utilizada originalmente a denominação *Clavijero*] que é a peça superior da guitarra e alcança a que é designada entre as letras B e F. Esta cabeça contém oito cravelhas, três de um lado, três do outro e duas do meio: as primeiras seis envolvem as seis cordas, a da letra (a) corresponde à *prima*, a da letra (b) à *segunda*, a da letra (c) à *terceira*, a da letra (d) à *sexta*, a da letra (e) à *quinta*, e a da letra (f) à *quarta*. As duas cravelhas do meio só existem para compensar a falta de qualquer uma das outras. A peça que vai de B a F chama-se pestana, e é onde as cordas descansam: a partir da pestana as casas começam a ser contadas, e é a primeira divisão das mesmas. Os números 1, 2, 3, 4, 5, etc. até 17. são as 17 casas. Casa é o espaço entre uma divisão e outra. A peça que vai de A a B chama-se braço²⁸ da Guitarra, e é a que contém as casas. E é o buraco ou boca da Guitarra. D é a Ponte da mesma, e onde se prendem as cordas marcadas com os números 1.^a, 2.^a, 3.^a, 4.^a, 5.^a, 6.^a. Os números 1.^o, 2.^o, 3.^o, 4.^o, 5.^o denotam respectivamente os cinco dedos da mão direita, e os números 2.^o 3.^o 4.^o 5.^o os dedos da mão esquerda, omitindo a expressão do polegar, que deve ser o 1.^o, pois está escondido atrás do pescoço da guitarra, como exigido pela naturalidade da postura (E, 1819, p. 2).

²⁸ O autor utiliza-se de três denominações para esta parte, equalizando-os como sinônimos, são elas *Diapasón*, *Mástil* ou *Mango* da Guitarra.

Figura 31 – Representação da guitarra por D. J. M. G. y E., com alterações: números e letras na cor branca²⁹



Fonte: Autor.

O autor também discorre que será muito conveniente subdividir os trastes, de cinco em cinco, com algum símbolo (E, 1819, p. 4). Estes símbolos podem ser observados nos trastes superiores da representação (Figura 31 e Figura 32), onde esta começa a 4 trastes da pestana (pode também o autor ter considerado a pestana do braço do instrumento como um primeiro traste).

²⁹ As letras e números originais foram sobrepostas às mesmas letras e números, porém na cor branca e com maior resolução, para que assim se facilite a leitura dos mesmos na leitura acompanhada da citação anterior. A representação original se encontra na Figura 32.

XIII. Possui imagem representativa de um/a guitarrista?

Figura 32 – Representação de um Guitarrista



Fonte: E. (1819, p. 2).

XIV. Posicionamento do instrumento.

O Posicionamento do instrumento, segundo este autor, é tal qual foi representada na figura do tópico anterior (Figura 32), com o acréscimo destas indicações:

As pernas não se colocarão uma sobre a outra, devendo a Guitarra estar apoiada na parte interior da coxa direita, e numa direção diagonal; cuja atitude, ainda que um tanto incômoda para o braço esquerdo, que está no ar sem descansar na lateral do corpo, se faz indispensável por causa da dupla vantagem que dá; a saber, de que a Guitarra é fixada e mantida sem perigo de correr em qualquer mutação violenta da mão esquerda, expondo-se a erros; e que a mão esquerda fica livre para qualquer execução, podendo correr sem constrangimento ao longo de todo o braço da Guitarra.

Observar-se-á também que o tocador está sentado numa cadeira baixa, circunstância que é digna de imitação (E, 1819, p. 3).

XV. Modo de afinar a guitarra.

Chama-se temperar a guitarra, colocar as cordas de tal forma que ela possa ser tocada de maneira regrada. Seis são as cordas da Vihuela, como já foi dito: a *prima*, a *segunda* e a *terceira* são cordas de tripa; a *prima* é mais fina que a *segunda*, e a *segunda* mais fina que a *terceira*; a *quarta*, a *quinta* e a *sexta* são revestidas³⁰; a *quarta* é a mais fina, e a *quinta* um pouco menos grossa que a *sexta*. É claro que, quanto mais tensa se põe a corda, mais alta será sua voz; e, inversamente, será a voz tanto mais baixa, quanto mais frouxa estiver a corda. A *terceira* não deve ser muito apertada nem muito frouxa, o que é feito por meio da cravelha em que está envolvida: em caso de dúvida, é melhor que esteja um tanto frouxa, para evitar que se quebrem as outras cordas. Tendo assim disposta a *terceira*, a *quinta* é temperada por ela, pressionando a *terceira* com o dedo 3 na 2.^a casa, tocando-a com o 3.^o dedo, e juntamente tocando a *quinta* solta com o 1.^o dedo, o qual se subirá ou baixará até que as duas vozes fiquem perfeitamente uníssonas. Temperadas do modo mencionado a *terceira* e a *quinta*, a *segunda* será temperada por esta, sendo a *quinta* tocada com o 3.^o dedo na 2.^a casa, tocando-a com o 1.^o dedo; e juntamente tocando com o 4.^o dedo a *segunda* solta, a qual se subirá ou baixará até que as duas vozes produzam um mesmo som. Em seguida se passa a temperar a *quarta* pela segunda desta forma: Se pressionará a *segunda* com o 4.^o dedo na terceira casa, tocando-a com o 3.^o dedo; e ao mesmo tempo, a *quarta* solta é tocada com o 1.^o dedo, subindo-a ou baixando-a até que as duas vozes estejam perfeitamente acordadas. Logo se passa a temperar a *prima* pela *quarta*, pressionando esta com o 3.^o dedo na segunda casa, e tocando-a com o 1.^o dedo; e juntamente se toca a *prima* solta com o 4.^o dedo, levantando-a ou baixando-a até que esteja em uníssono com a *quarta*. Finalmente, se temperará a *sexta* com a primeira, tocando ambas soltas; a *prima* com o 5.^o dedo e a *sexta* com o 1.^o dedo, que será levantada ou abaixada até que esteja uníssona com a *prima* (E. 1819, p. 5 - 6).

XVI. Conceitos técnicos.

XVI.i. Sistema de digitação das mãos.

O autor expõe que, para ambas as mãos, o polegar será denominado dedo 1, o indicador dedo 2, o médio dedo 3, o anular dedo 4 e o mínimo dedo 5 (E, 1819, p. 3).

XVI.ii. Uso de unhas.

O autor declina o uso de unhas:

As cordas devem ser tocadas no espaço médio entre a ponte e a boca, ferindo-as com a polpa dos dedos e não com as unhas; pois embora estas últimas façam uma vibração mais forte, tocar com as polpas resulta numa voz mais doce; além do fato de que se evita o inconveniente de roçar as cordas e o incômodo próprio e alheio ao se usar unhas compridas (E, 1819, p. 4).

XVI.iii. Posição e indicações para a mão direita.

³⁰ A palavra originalmente usada “Entorchados” foi traduzida como revestidas. Segundo o dicionário da Real Academia Española, entorchar é “Cobrir um fio ou corda, enroscando-lhe outro de metal” (*Cubrir un hilo o cuerda enroscándole otro de metal*). (ENTORCHAR, 2022)

Para tocar, não há de se aprofundar e enterrar o dedo, de modo que ao pulsar a corda ela se levante retamente para cima, mas se há de a ferir com a cabeça da polpa do dedo, e com direção à corda imediata (E, 1819, p. 4).

XVI.iv. Posição e indicações para a mão esquerda.

Têm-se várias indicações, destacadas a seguir:

“Se oprimirá bem a corda ao pressioná-la, para que a voz soe clara” (E. 1819, p. 3).

“Os dedos não devem se desprender das cordas que pressionam imediatamente após estas terem sido tocadas, mas devem permanecer na mesma posição até que seja necessário mudá-los para pressionar outra corda, ou outra casa” (E. 1819, p. 4).

“Não se desprenderão os dedos das cordas que pressionam logo após serem tocadas; senão que deverão permanecer na mesma posição até que seja necessário removê-los para pressionar em outra corda, ou em outra casa” (E., 1819, p. 4).

“Tanto no pressionar como no tocar, os dedos não devem ser levantados mais do que o necessário para que o som soe claramente; duas vantagens resultam desta diligência: uma, a regularidade dos próprios dedos, que parecem melhores aos olhos; e outra, a prontidão da execução” (E. 1819, p. 17).

XVI.v. Apojatura.

A apojatura se demonstra assim [ver Figura 33]. Para compreender sua execução, suponhamos que a apojatura se fará no *Ré* agudo, e que a figura seguinte é *Ut*³¹, em tal caso, se tocará a *segunda* na primeira casa, e, sem tocar novamente, se pressionará a mesma segunda na terceira casa, que é o ponto indicado na apojatura, voltando a descansar a voz na primeira casa (E. 1819, p. 16).

Figura 33 – Símbolo de apojatura



Fonte: E. (1819, p. 16).

XVI.vi. Articulações.

Há referência apenas aos ligados:

Se chama ligadura a um semicírculo que abraça dois, três, quatro ou mais figuras, e serve para manifestar que todos aqueles pontos compreendidos abaixo do semicírculo hão de ser executados tocando somente o primeiro ponto, e os demais devem ser pressionados sem tocá-los, ou soltando a corda [com a mão esquerda] (E. 1819, p. 16).

³¹ O mesmo que *Do*.

XVI.vii. Fermata.

Se chama fermata a um semicírculo com um ponto no meio, e significa a liberdade de executar ali, a seu arbítrio, uma cadência análoga ao que foi tocado (E. 1819, p. 17).

XVI.viii. Mordente.

Chamam-se mordentes as figuras que se expressam com pontos pequenos à maneira da apojatura, e que não sendo essenciais à música, senão ornamentos, o mesmo que a apojatura, podem se omitir; mas sendo executados, se praticam da mesma maneira que qualquer outra figura; advertindo que os mordentes, com o símbolo que os sucede, hão de equivaler à figura deste. Por exemplo, há três mordentes, e a nota que segue é uma semínima, deverão ser tocados aqueles e está como se fossem quatro colcheias (E. 1819, p. 17).

XVI.ix. Trinado.

Não possui.

XVI.x. Portamento.

Não possui

XVI.xi. Execução de efeitos e imitação instrumental.

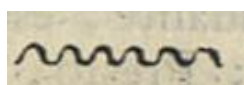
Não possui.

XVII. Outros conceitos presentes.

Nas considerações para ambas as mãos o autor discorre que: “deve-se cuidar com esmero da reta disposição dos dedos de ambas as mãos, evitando apresentar figuras ridículas, e da compostura do semblante, abstendo-se de fazer caretas” (E. 1819, p. 17) e também que “se fixará a vista no papel da música, e não na guitarra, a menos que haja uma mutação notável da mão esquerda, passando de umas casas para outras muito distantes” (E. 1819, p. 17).

É disposto um símbolo para a oitava alta: “vendo sobre algumas figuras uma linha serpentina (ver Figura 34), deve-se entender que aquelas figuras devem ser executadas por oitava alta, isto é, que se estão anotados na classe de agudos, hão de ser tocados na de superagudos” (E. 1819, p. 17).

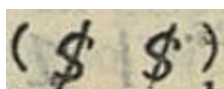
Figura 34 – Símbolo de oitava alta ou uma oitava acima



Fonte: E. (1819, p. 17).

Também são dispostos os símbolos de Parágrafos: “se chamam dois ‘S’ atravessados por uma linha perpendicular [ver Figura 35] das quais uma se coloca no princípio de um compasso, e a segunda ao arremate de outro; e denotam que acabados de que, ao tocar os compassos intermediários de tais, devem ser repetidos” (E. 1819, p. 16).

Figura 35 – Símbolo de parágrafo

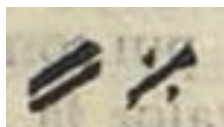


Fonte: E. (1819, p. 16).

Ademais, outros símbolos de repetição são apresentados neste método:

Este símbolo ou este outro posto em um compasso sem haver nele nenhum outro símbolo, quer dar a entender que se deve repetir o compasso anterior mais próximo. Se qualquer de tais símbolos estivesse no compasso depois de algum símbolo, indica que se repete o símbolo, ou símbolos, que o precedem dentro daquele compasso (E. 1819, p. 16).

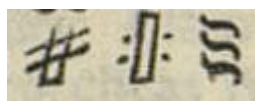
Figura 36 – Símbolos de repetição



Fonte: E. (1819, p. 16).

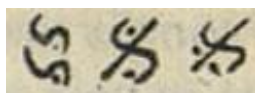
“Indicam que se há de repetir tudo quanto se tocou até ali, os seguintes símbolos (Figura 37. Estes outros (Figura 38), chamam a parte que se há de repetir (E. 1819, p. 16).

Figura 37 – Outros símbolos de repetição



Fonte: E. (1819, p. 16).

Figura 38 – Símbolos de repetição de parte



Fonte: E. (1819, p. 16).

Sobre as indicações D. C., explica que “são equivalentes à Da Capo, que costumam estar ao fim de uma parte, ou depois de duas, ou de toda a peça. Enunciam repetição” (E. 1819, p. 16).

O autor também discorre sobre as abreviações:

Para evitar o trabalho de anotar muitos símbolos consecutivos de uma mesma espécie, costuma-se usar do próprio símbolo, mas de outra figura, que equivalha às que quer que se expresse, no qual vem atravessadas à haste uma, duas, três ou quatro linhas, com o fim de denotar que são colcheias, semicolcheias, fusas ou semifusas (E. 1819, p. 13 - 14).

Segundo o autor, uma linha denota a abreviação em colcheias, portanto, a Figura 39, indica o uso de quatro colcheias, e a Figura 40, de duas.

Figura 39 – Símbolo de abreviação em uma mínima



Fonte: E. (1819, p. 14).

Figura 40 – Símbolo de abreviação em uma semínima



Fonte: E. (1819, p. 14).

Duas linhas denotam a abreviação em semicolcheias, portanto, a figura seguinte equivale ao uso de 4 semicolcheias (E., 1819, p. 14).

Figura 41 – Símbolos de abreviação em uma semínima



Fonte: E. (1819, p. 14).

Por fim, as três linhas indicam a abreviação em fusas, sendo assim, a figura seguinte denota o uso de oito fusas:

Figura 42 – Símbolos de abreviação em uma semínima



Fonte: E. (1819, p. 14).

XVIII. Comentários analíticos sobre o método.

Não se sabe a identidade de quem escreveu este método, que assina apenas como “D. J. M. G. y E.³²”, e possui descrições que, embora poucas, já denotam características que se distanciam da herdada diretamente pelas guitarras barrocas.

O método se inicia com uma ilustração da posição ideal de um guitarrista e com uma descrição morfológica da guitarra. Na posição descrita, não há a indicação da sustentação da guitarra pela terceira falange do dedo indicador, como pode ser observado a partir da ilustração:

Figura 43 – Posicionamento da mão esquerda na guitarra (recorte da representação de um guitarrista)



Fonte: E. (1819, p. 2).

Não é explicitado se a sustentação da guitarra se dará por um pressionar forte do antebraço direito na guitarra em direção ao corpo do instrumentista ou contará com o apoio da mão esquerda, com a base do polegar. De toda forma, foi tida como vantajosa pelo autor, que ressalta dois motivos: “a Guitarra é fixada e mantida sem perigo de correr em qualquer mutação violenta da mão esquerda, expondo-se a erros, e de que a mão esquerda fica livre para qualquer execução, podendo correr sem constrangimento ao longo de todo o braço da Guitarra”. (E, 1819, p. 3), supõe-se que utilizar desta alternativa é ao menos mais vantajosa do que utilizar a terceira articulação do dedo indicador para sujeitar a guitarra, pois deste modo se faria uso de um dedo muito requisitado para pressionar as cordas, forçando-o a uma dupla função que geraria muito movimento no braço da guitarra, pois além de fazer o movimento diagonal de subir e descer o braço do instrumento da pestana em direção à ponte, teria que fazer o movimento quase-vertical de subir e descer da primeira à sexta corda e vice-versa.

³² Por estar escrito “Su autor D. J. M. G. y E” (seu autor D. J. M. G. y E) no frontispício do livro, provavelmente, homem, e, provavelmente, devido ao “y” que conecta seu sobrenome, ademais do próprio idioma da obra, espanhol.

Não há indicações para a mão direita apoiar seu dedo mínimo no tampo, o que gera mais soltura para esta, na ilustração pode-se observar a posição ideal segundo o autor:

Figura 44 – Posicionamento da mão direita na guitarra (recorte da representação de um guitarrista)



Fonte: E. (1819, p. 2).

A forma como deve-se pulsar as cordas é também explicitada: “Para tocar, não há de aprofundar e enterrar o dedo, de modo que ao pulsar a corda ela se levante retamente para cima, mas se há de a ferir com a cabeça da polpa do dedo, e com direção à corda imediata” (E, 1819, p. 4). Este “levantar retamente para cima” parece se referir ao ato de puxar a corda em direção contrária ao corpo do instrumento, e o toque indicado pelo autor evita que a mão e os dedos se desloquem continuamente para fora.

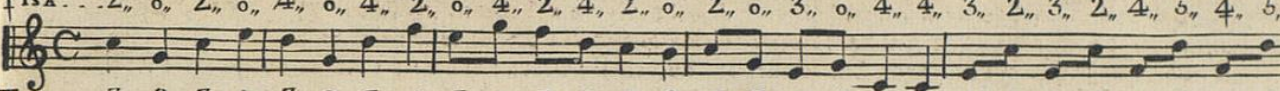
Além disso, o toque indicado é no espaço médio entre a ponte e a boca, e o uso das unhas é preterido pois “embora estas últimas façam uma vibração mais forte, tocar com as polpas resulta numa voz mais doce; além do fato de que se evita o inconveniente de roçar as cordas e o incômodo próprio e alheio ao se usar unhas compridas” (E, 1819, p. 4). Interessante notar que o som “doce” da guitarra é usado como ideal estético, mesmo em detrimento de um possível maior volume produzido devido a “vibração mais forte” ao se utilizar unhas; e curiosa a preocupação do incômodo geral ao uso das unhas compridas, indo ao encontro das ideias do autor sobre a imagem, ou elegância, do guitarrista, notável no método sobretudo a partir da seguinte afirmação: “deve se cuidar com esmero da correta disposição dos dedos de ambas as mãos, evitando apresentar figuras ridículas, e da compostura do semblante, abstendo-se de fazer caretas” (E., 1819, p. 4).

Fato notável também é que em suas 6 lições práticas é detalhado cada corda e casa onde se deve executar, cada dedo da mão esquerda que deve pressionar e cada dedo da mão direita que deve pulsar.

Figura 45 – 1.^a lição prática

LECCION 1.^A

CUERDAS	2,, 3,, 2,, 1,, 2,, 3,, 2,, 1,, 1,, 1,, 2,, 2,, 2,, 2,, 3,, 4,, 3,, 5,, 5,, 4,, 2,, 4,, 2,, 4,, 2,, 4,, 2,,
TRASTES	1,, o,, 1,, o,, 3,, o,, 3,, 1,, o,, 3,, 1,, 3,, 1,, o,, 1,, o,, 2,, o,, 3,, 3,, 2,, 1,, 2,, 1,, 3,, 3,, 3,, 3,,
PISA	2,, o,, 2,, o,, 4,, o,, 4,, 2,, o,, 4,, 2,, 4,, 2,, o,, 2,, o,, 3,, o,, 4,, 4,, 3,, 2,, 3,, 2,, 4,, 5,, 4,, 5,,



Toca	3,, 2,, 3,, 4,, 3,, 2,, 3,, 4,, 3,, 4,, 3,, 2,, 3,, 2,, 3,, 2,, 1,, 2,, 1,, 1,, 1,, 3,, 1,, 3,, 1,, 3,, 1,, 3,,
------	---

CUERDAS	4,, 2,, 4,, 2,, 4,, 2,, 1,, 2,, 4,, 2,, 4,, 2,, 4,, 2,, 4,, 2,, 4,, 1,, 2,, 2,, 2,, 5,,
TRASTES	o,, o,, o,, o,, 2,, 1,, o,, 1,, 2,, 1,, 2,, 1,, 3,, 3,, 3,, 3,, o,, 1,, 3,, o,, 1,, 3,,
PISA	o,, o,, o,, o,, 3,, 2,, o,, 2,, 3,, 2,, 3,, 2,, 4,, 5,, 4,, 5,, o,, 2,, 4,, o,, 2,, 4,,



Toca	1,, 3,, 1,, 3,, 1,, 3,, 4,, 3,, 1,, 3,, 1,, 3,, 1,, 3,, 1,, 3,, 1,, 4,, 3,, 2,, 3,, 1,,
------	---

Fonte: E. (1819, p. 21).

Apesar de curto, apenas 24 páginas, este método traz diretrizes sobre a técnica da guitarra de seis ordens simples e um resumo conciso e útil para que o discípulo, com o auxílio de um mestre, se inteirasse da escrita e teoria musicais.

XIX. Catálogo de peças musicais presentes.

6 lições práticas.

2.2.3 Escuela Completa De Guitarra. (BAYLON, 1827)

I. Obra.

Escuela completa de Guitarra, donde se enseñan todos los rudimentos de la Música aplicados con toda perfección a dicho Instrumento, y su completo conocimiento por reglas claras y fijas.

II. Ano de publicação.

1827.

III. Autor.

Angel Baylon.

IV. Local de Publicação e editoração.

Madrid: manuscrito pelo autor.

V. Número de Páginas.

141.

VI. Instrumento para qual o método foi elaborado.

Guitarra de seis ordens simples.

VII. Possui dedicatória?

Sim, a Don Francisco de Paula, Infante da Espanha no período.

Em dedicação, o autor redigiu:

Sereníssimo Senhor.

Quando é que uma obra teve mais mérito do que quando foi colocada sob a proteção ou abrigo de um coração nobre e de um talento consumado? É precisamente isto que a presente obra procura; pois, remontando seu voo, tal qual a pomba triste e solitária em busca de abrigo, teve a felicidade de subir ao Palácio Real, e de se colocar nas mãos de quem? Do mais caridoso, mais generoso, e mais perfeito no conhecimento e gosto da Música, que é Vossa Alteza; sabendo que, não parando para olhar para a pequenez da obra, mas para o afeto e humildade de quem a dedica, Vossa Alteza não recusaria aceitá-la: assim foi; chegou a Vossa Alteza e foi colocada nas vossas mãos, e então pôde dizer: agora descanso e descansa em mim o meu Autor, pois conseguiu tudo o que podia desejar.

Sereníssimo Senhor: o Professor é Moderno³³, a obra é pequena; mas o desejo de agradar, de ensinar, e de dar com ela um conhecimento exato de tudo o pertencente ao Instrumento da Guitarra, tanto quanto esteja escrito no presente volume, ou tratado, vê-se: só espera aquele que tão voluntariamente o escreve e o dedica, que Vossa Alteza se digne a admiti-la, e registrando folha por folha e pauta por pauta, faça dela o apreço que mais seja de seu digníssimo agrado.

Madrid, 3 de julho de 1827 (BAYLON, 1827, s. n.).

³³ Uma das acepções da língua-espanhola acerca do termo “moderno”, e que nos parece ser o sentido original, é um adjetivo “dado a uma pessoa que está a pouco tempo exercendo uma profissão” (*Dicho de una persona: Que lleva poco tiempo ejerciendo un empleo*) (MODERNO, 2023).

VIII. Forma de reprodução do texto e da música (impresso, manuscrito).

Completamente manuscrito.

IX. Forma da escrita musical: (Partitura, Tablatura, Cifras, et cetera).

Partituras

X. Parte dedicada ao ensino da escrita musical e/ou seus elementos?

Sim: pauta musical, notas musicais e sua posição na guitarra, figuras musicais e suas relações de valores, pausas, compassos e fórmulas de compasso, acidentes musicais (e ordem de aparição destes na armadura de clave), pontos de aumento, apojaturas, mordentes, portamentos, ligados, síncope, *Dal Segno*, fermata, outros símbolos de repetição, trinado, significado das linhas divisórias de um compasso, sons picados, compassos de espera, símbolos de crescendo e decrescendo, tercina e sextina, sons harmônicos (por ele chamados de “flauteados”), símbolos para a localização das notas na mão esquerda, claves (de *Sol* na 2.^a linha, de *Do* na 1.^a, 2.^a, 3.^a e 4.^a linhas, de *Fa* na 3.^a e 4.^a linhas), intervalos simples e compostos (e suas inversões), indicações de andamentos e de expressão musical (Quadro 10, no capítulo 2.3), escala diatônica e escala cromática (geral e a partir de cada uma das 6 cordas), tons Maiores e seus relativos menores, a modulação na guitarra.

XI. Parte dedicada a conceituar o que é música e/ou seus elementos constituintes e/ou expressivos?

Segundo Baylon:

A música é uma união de sons concertantes, os quais formam entre si uma certa consonância, que é o que se chama Harmonia: esta união de sons é feita por meio de uma série de pontos, cada um com uma posição e som diferentes, que ao os unir, como corresponde em cada tipo de peça ou tocata, formam uma melodia agradável. Para que esta seja boa, é preciso primeiro atingir o ouvido e logo o coração; mas isto não pode ser feito a menos que esta união de vozes ou sons seja feita com todas as suas regras verdadeiras e fixas, para as quais é necessário aprender com método e Escola, algo que, embora custe algum trabalho no início, logo é dado por bem empregado quando seu progresso pode ser visto e o intento é alcançado: Foi o que propus no presente trabalho, pois quem quer que o siga com um pouco de aplicação, não tenho dúvida de que ficará satisfeito, com o prazer de ter aprendido a tocar a guitarra como se deve aprender (BAYLON, 1827, p. 1).

XII. Parte dedicada à guitarra em aspectos conceituais ou morfológicos?

Não possui.

XIII. Possui imagem representativa de um/a guitarrista?

Não possui.

XIV. Posicionamento do instrumento.

Para que a Guitarra fique disposta de modo que se possa ser tocada com facilidade, o arco inferior da parte anterior esquerda deve repousar sobre as duas coxas, e o braço [da guitarra], sobre a base do polegar³⁴ e o polegar da mão esquerda (BAYLON, 1827, p. 57).

XV. Modo de afinar a guitarra.

Se afinam as *terceiras* soltas em um tom regular, e logo, a *segunda* solta com a *terceira* [pressionada] na quarta casa. *Prima* na 3.^a casa, com a *terceira* solta, *Quarta* na 2.^a casa, com a *prima* solta, *segunda* na 3.^a casa com a *quarta* solta, *quinta* na 2.^a casa com a *segunda* solta, *terceira* na 2.^a casa, com a *quinta* solta, *sexta* na 3.^a casa, com a *terceira* solta, *quarta* na 2.^a casa com a *sexta* solta, *sexta* e *prima* soltas. Exemplo: [Figura 46].

Também se prova e une as vozes deste modo: a *segunda* é pressionada na 5.^a casa com a *prima* solta: a *terceira* é pressionada na 4.^a casa com a *segunda* solta: as outras na 5.^a casa, como a *segundo* e a *prima*. O mesmo na 7.^a casa, tocando a inferior, e tocando a superior solta, exceto a *segunda*, que é tocada na 8.^a casa para dar com a *terceira* solta: as Escalas Cromáticas são muito úteis para isso (BAYLON, 1827, p. 55-56).

Figura 46 – Passos para se afinar a guitarra



Fonte: Baylon (1827, p. 56).

XVI. Conceitos técnicos.

XVI.i. Sistema de digitação das mãos.

O autor não faz menção ou nota as digitações em seu método.

XVI.ii. Uso de unhas.

Baylon sugere o uso de unhas na mão direita “um pouco crescidas e com boa forma” (BAYLON, 1827, p. 59).

XVI.iii. Posição e indicações para a mão esquerda³⁵.

³⁴ A palavra originalmente usada, *pulpejo*, se refere à “*parte de la palma de la mano de la que sale el dedo pulgar*” (parte da palma da mão que sai o dedo polegar), traduzida aqui como base do polegar (PULPEJO, 2022).

³⁵ O texto referente à mão direita é disposto originalmente após a da mão esquerda, e faz referência a um trecho citado nas diretrizes desta. Por este motivo, nos tópicos deste método a ordem “Mão direita” e “Mão esquerda” foi invertida.

Os outros quatro dedos da mesma mão [mão esquerda] devem pressionar ou pulsar³⁶ as cordas com as pontas das polpas, procurando não as colocar em outro lugar que não sejam as cordas que tocam. Devem pressionar com limpeza e firmeza, sem pôr mais dedos do que forçosamente seja necessário; e estes, logo que tenham feito seu trabalho, devem ser retirados imediatamente, mas sem que fiquem muito longe das cordas, para que, quando tiverem que pressionar novamente, caiam rapidamente e não atrasem sua execução (BAYLON, 1827, p. 57 - 58).

XVI.iv. Posição e indicações para a mão direita.

Para que a pulsação seja mais limpa, os dedos se encurvarão bastante; e para isso é necessário trazer a mão para frente, porque assim os dedos podem ser colocados de forma a não impedir o tom, ou som, de cada corda. A mão direita deve ser colocada na parte mais baixa da roseta ou buraco da guitarra, quase acima dele; a mão deve ser colocada no ar, sem sustentar nenhum dos dedos nas cordas, nem no tampo, para o propósito já explicado na mão esquerda [isto é, para que haja prontidão na execução do movimento]: as cordas devem ser feridas com os quatro primeiros dedos, o gordo, ou polegar, servirá apenas aos baixos, que são, em todos os compassos, as notas ou vozes mais baixas, e, conseqüentemente, as [cordas] mais espessas (como será dito mais adiante). Os outros três dedos devem atingir as outras cordas, que são os Tenores, as vozes medianas e os sopranos. Eles devem golpear limpa e docemente, embora fortes em uma proporção, e as vozes devem sair claras; para isto, hão de se ter as unhas da mão direita um pouco crescidas e com boa forma. Não darão mais golpes do que o necessário, tirando o dedo logo após o toque, e alternando estes, sem dar dois golpes consecutivos. O mesmo na esquerda como na direita, os dedos mais altos devem ser usados para as cordas acima e os mais baixos para as cordas abaixo; procurando pôr uma postura, ou figura de mãos, o mais bonita possível. Algumas vezes é necessário transpor as posturas, para isto se usa a pestana, que é estender o dedo indicador da mão esquerda onde é necessário fazê-lo (BAYLON, 1827, p. 58 – 60, grifo nosso).

A parte sublinhada da citação anterior diz respeito às posturas e “transportes”. Posturas são as posições da mão esquerda no braço da guitarra, já os transportes, são um conceito deste autor sobre os diferentes modos de se fazer uma nota no braço do instrumento (seu uso será detalhado como último tema do tópico XVIII – outros conceitos presentes).

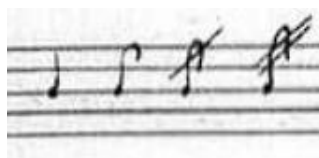
XVI.v. Apojatura.

O autor discorre sobre este tópico da seguinte forma:

As Apojaturas (Figura 47) ou Mordentes (Figura 53) são usadas para ligar duas ou mais notas: ou seja, a primeira é dada [por dada, entenda-se pulsada], e as outras são feitas sem ferir a corda, ou, se se está cantando, sem pronunciá-las, para o qual a primeira nota da Apojatura é cantada ou tocada com o nome ou tom da primeira nota que está depois delas, deixando a voz cair para esta nota cantável, e o mesmo nos mordentes, para os quais a voz será arrastada ou levada por todas as suas notas, até chegar à nota cantável, onde eles concluem; mas sempre com a voz ou o nome desta nota, como é demonstrado (Figura 48), e sendo tocadas, se dá a primeira nota da apojatura ou mordente e se segue, até a nota cantável, sem ferir a corda novamente (BAYLON, 1827, p. 23 - 24).

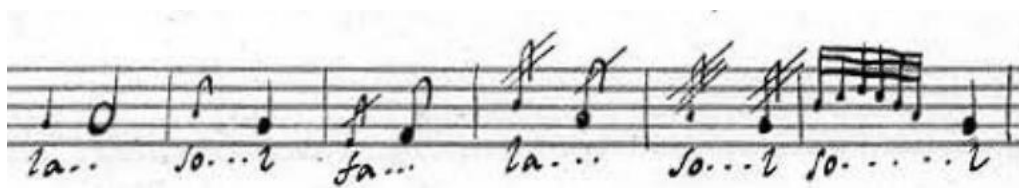
³⁶ O papel de pulsar é da mão direita, o autor se antecipa e dita uma diretriz técnica para esta mesmo tratando da mão esquerda.

Figura 47 – Indicações de apojeturas



Fonte: Baylon (1827, p. 23).

Figura 48 – Modo de se cantar diferentes ornamentos

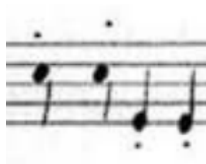


Fonte: Baylon (1827, p. 24).

XVI.vi. Articulações.

O equivalente a *Staccato*, para Baylon, são o que podemos denominar como “notas picadas”, já que o autor informa que: “uns pontinhos que se encontram algumas vezes em cima ou embaixo das notas são para fazê-las picadas, apagando-as ao instante que são tocadas, para que fiquem sem voz” (BAYLON, 1827, p. 29 - 30).

Figura 49 – Indicações de notas "picadas" segundo Baylon



Fonte: Baylon (1827, p. 29)

Já sobre os ligados, o autor discorre que:

O ligado serve para o mesmo efeito [que o portamento, tópico XVI.x deste capítulo], e se liga o mesmo pronunciando, ou tocando, a segunda ou última nota de todas as notas, com a voz, ou tom da primeira, seguindo, como já foi dito, em todas até chegar na última, mas dando a cada uma das notas sua correspondente entonação (BAYLON, 1827, p. 24 – 25, grifo nosso).

Figura 50 – Ligados



Fonte: Baylon (1827, p. 24).

Importante ressaltar que, embora esteja escrito a palavra “tocando” (sublinhada na citação), o toque é feito com a mão esquerda, e não uma nova pulsação: isto se verifica a partir do momento que o ligado serve para o mesmo efeito que o portamento, e nos portamentos, como se verá nos tópicos seguintes, é dito que se admite a mesma explicação dada às apojaturas e mordentes (BAYLON, 1827, p. 24), onde é informado que a primeira nota desta é dada, isto é, pulsada pela mão direita, e se fazem as demais sem ferir as cordas (idem, p. 23).

Há também o ligado simples, onde a nota deve ser sustentada, sem que se toque ou pronuncie a figura ligada. (idem, p. 30)

Figura 51 – Ligado simples



Fonte: Baylon (1827, p. 30).

XVI.vii. Fermata.

A fermata [do original *Calderón*], “serve para fazer fermata ou cadência, que é parar por todo o tempo que se quiser” (BAYLON, 1827, p. 26).

Figura 52 – Fermatas



Fonte: Baylon (1827, p. 26).

XVI.viii. Mordente.

A explicação textual sobre o mordente deu-se no tópico XVII.vi., sobre apojaturas, neste capítulo.

Figura 53 – Mordentes

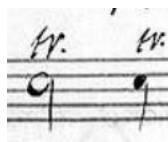


Fonte: Baylon (1827, p. 23).

XVI.ix. Trinado.

O Trinado é para se fazer três ou mais falsetes em um ponto com a voz ou com a corda, segundo o que a nota exigir, pois quanto mais valiosa a nota cantável, tanto mais tempo há que estar fazendo os falsetes: sua figura é [Figura 54] e a forma de tocá-la [Figura 55] como fica demonstrado. Há também outro caráter do Trinado que alguns autores chamam de *trémulo* [Figura 56] e é tocado da mesma forma que o anterior, pois é o mesmo: ambos são tocados como as apojaturas, mordentes e ligados, mas o mais rápido possível (BAYLON, 1827, p. 27 - 28).

Figura 54 – Símbolo do trinado



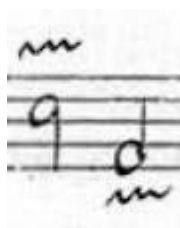
Fonte: Baylon (1827, p. 27).

Figura 55 – Modo de executar o trinado



Fonte: Baylon (1827, p. 27).

Figura 56 – Símbolo do trémulo



Fonte: Baylon (1827, p. 28).

Curioso o fato que para Baylon o *trémulo* é uma alteração no parâmetro das alturas que de fato envolve a execução de duas ou mais notas, porém, para outros autores, como

Aguado, o *trémulo* será apenas a alteração de uma nota: o que denominamos atualmente vibrato.

XVI.x. Portamento.

Na conceituação do portamento, o autor apenas discorre que o portamento admite em si a mesma explicação que as apojaturas e mordentes (BAYLON, 1827, p. 24).

Figura 57 – Portamento



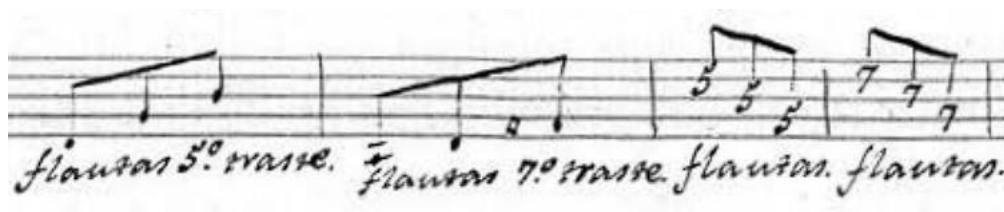
Fonte: Baylon (1827, p. 24).

XVI.xi. Execução de efeitos e imitação instrumental.

Os sons harmônicos são entendidos como “flauteados”, cuja explicação disposta foi a seguinte:

Por flautado se entende ‘vozes que imitam as flautas’; estas vozes se conhecem por umas notas pequenas, postas soltas nas cordas em que devem ser feitas, [...], ainda que também sejam assinaladas com alguns números ou letras que se põe abaixo para indicá-las, também se conhecem por alguns números colocados nas linhas com o valor que as figuras possuem colocadas acima delas, contando as linhas como cordas, e os números como trastes; por exemplo: (Figura 58) estas se fazem colocando um dedo da mão esquerda sobre as cordas e trastes que as notas ou números demonstram, colocando neles quase *envilo* [sem tradução]³⁷ para que não faça apagar as vozes, e com a direita são feridos [...], podem ser feitos em vários trastes; mas o mais regular é no 5.º, 7.º e 12.º trastes. Servem tais flautas para algumas peças harmônicas, tais como Minuetos, Marchas, Pastorelas, etc. (BAYLON, 1827, p. 34 - 36).

Figura 58 – Notações do flautado



Fonte: Baylon (1827, p. 35).

³⁷ A palavra original, aparentemente “*envilo*”, não se encontra nem mesmo no dicionário da *Real Academia Española*, em nenhuma de suas possíveis conjugações.

É possível compreender, através da leitura do conceito, que o flauteado se trata do modo de extrair sons pressionando os trastes, porém faltam informações: o autor não detalha que as notas marcadas se tratam das notas resultantes, nem é disposto que os sons flauteados do quinto traste resultam no som da corda solta em duas oitavas acima, e que o som produzido no sétimo traste produz o quinto grau justo da nota da corda, que facilitaria a dedução que a primeira nota do segundo compasso (a ser pressionada harmonicamente no sétimo traste), *La*, é quinta de *Re*, devendo a *quarta* corda ser pressionada; a segunda colcheia, *Re*, é na verdade o quinto grau da corda *Sol*, devendo a *terceira* corda ser pressionada harmonicamente *et cetera*.

A notação com números também pode gerar confusão: “também se conhecem por alguns números colocados nas linhas com o valor que as figuras possuem colocadas acima delas, contando as linhas como cordas, e os números como trastes” (BAYLON, 1827, p. 35), desta forma, compreende-se que o *Re* agudo do terceiro compasso, equivale à *quarta* corda, e fica disposto acima do *Si* e *Sol* seguintes, mais agudos, o que é demasiadamente contraintuitivo. Ademais não se explicitam as posições das demais cordas: o *La* grave é naturalmente posto em linhas suplementares, e poderia ser representado assim, por estar em uma linha, porém, o *Mi* subgrave é localizado abaixo de uma linha, em um espaço suplementar, havendo a possibilidade de ser assinalado acima do *La*, pois estaria na primeira linha do pentagrama. Apesar da explicação, o autor não se utiliza deste efeito nas peças ou demais exemplos deste método.

As campanelas estão presentes em um prelúdio disposto ao fim do método, porém não são conceituadas.

Figura 59 – Excerto do terceiro prelúdio de Baylon



Fonte: Baylon (1827, p. 130).

XVII. Outros conceitos presentes.

De todos os métodos analisados neste trabalho, este é o único que conceitua as síncopes, o que conjecturamos que é devido almejar uma iniciação aos conceitos musicais, além da iniciação instrumental.

As Síncopes servem para dar mais beleza à Música: se fazem entrando nelas todas as figuras fora dos tempos onde deveriam entrar; pois em cada tempo de meio compasso,

quarta parte etc., se canta ou se toca a figura que lhe corresponde, e a sua metade depois (BAYLON, 1827, p. 25).

Figura 60 – Síncopes



Fonte: Baylon (1827, p. 25).

Embora não o denomine como *Segno*, ou como símbolo de parágrafo como alguns autores anteriores, o autor descreve a função deste símbolo: “A chamada (Figura 61) denota, que ao ver uma, deve-se ter cuidado até encontrar outra, e ao chegar a ela, deve-se voltar à primeira, e se segue tocando até o final, ou até a Fermata” (BAYLON, 1827, p. 26).

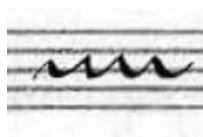
Figura 61 – Dal Segno presente no método de Baylon



Fonte: Baylon (1827, p. 26).

O autor conceitua a função do *Guión*³⁸ (traduzido aqui como hífen): “o hífen é para ser colocado ao fim de uma parte onde não acaba o compasso, e vai se buscar outro na parte seguinte, onde está o resto da música” (BAYLON, 1827, p. 26 - 27).

Figura 62 – Hífen



Fonte: Baylon (1827, p. 26).

³⁸ Este símbolo assemelha-se em aparência à linha serpentina descrita por E. (Figura 34), embora as funções sejam distintas.

Figura 63 – Uso do hífen no prelúdio 21 do método de Baylon



Fonte: Baylon (1827, p. 139).

O autor entende os parágrafos como símbolos de repetição de um ou mais compassos, mas esta já estaria sendo substituída por outros autores pelo símbolo da Figura 65. (BAYLON, 1827, p. 28)

Figura 64 – Parágrafo



Fonte: Baylon (1827, p. 28).

Figura 65 – Símbolos que substituem os parágrafos



Fonte: Baylon (1827, p. 28).

A indicação de fim de compasso se dá por “duas linhas retas com outras duas cruzadas” (BAYLON, 1827, p. 29).

Figura 66 – Indicação de final de qualquer peça musical



Fonte: Baylon (1827, p. 29).

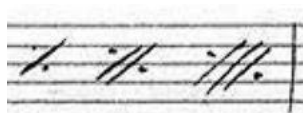
São dispostos um grande número de símbolos de repetição (cuja função é explicada aqui na legenda de cada figura):

Figura 67 – Símbolos de repetição de uma parte do compasso



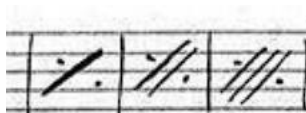
Fonte: Baylon (1827, p. 30).

Figura 68 – Símbolos de repetição da metade do compasso



Fonte: Baylon (1827, p. 30).

Figura 69 – Símbolos de repetição de um compasso inteiro

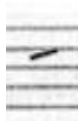


Fonte: Baylon (1827, p. 30).

Somam-se a esses, o V. P. – Volti presto, V. S. – Volti Subito e o D. C. – Da capo (BAYLON, 1827, p. 32).

Para Baylon, uma linha fina indica meio compasso de espera.

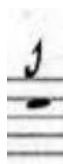
Figura 70 – Símbolo de meio compasso de espera



Fonte: Baylon (1827, p. 31).

E os demais símbolos indicam, com o auxílio dos números colocados acima de cada um, compassos inteiros de espera.

Figura 71 – Símbolo que indica um compasso de espera



Fonte: Baylon (1827, p. 31).

Figura 72 – Símbolo que indica dois compassos de espera



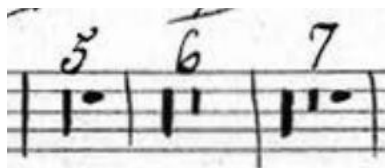
Fonte: Baylon (1827, p. 32).

Figura 73 – Símbolo de 3 compassos de espera



Fonte: Baylon (1827, p. 31).

Figura 74 – Símbolos de 5, 6 e 7 compassos de espera



Fonte: Baylon (1827, p. 32).

O autor indica que as volatas, também denominadas “passo de escape”, costumam servir para as cadências ou transições de tom (BAYLON, 1827, p. 34).

Figura 75 – Volata



Fonte: Baylon (1827, p. 34).

Os símbolos de crescente e decrescente descritos por Baylon são os comumente utilizados.

Figura 76 – Símbolos de crescente e decrescente



Fonte: Baylon (1827, p. 32).

O autor utiliza de uma forma de localizar as notas nas cordas ao qual denomina “transporte”:

O transporte de primeira mão é procurado na corda seguinte mais alta, a de segunda mão na outra corda mais alta, e a de terceira mão na outra corda mais alta. Por exemplo: o transporte da *prima*, sendo de primeira mão, se busca na *segunda*, de segunda mão, na *terceira*, e terceira mão na *quarta*; e assim todos os demais transportes e cordas. As unidas em postura se buscam de uma maneira que quanto mais baixas em grau sejam as notas, mais acima elas devem ser buscadas, mas sempre adiantando cordas e casas; e para encontrá-las facilmente a seguinte regra é usada. Para procurar qualquer nota transposta de uma corda para outra, vai-se de cinco em cinco casas, desta forma: da *prima* para a *segunda* cinco casas, [...], da *segunda* para a *terceira*, quatro casas, (por ter em sua afinação um ponto mais alto que as demais), da *terceira* para a *quarta*, da *quarta* para a *quinta*, e da *quinta* para a *sexta* cinco casas, como da *prima* para a *segunda*: e quando uma mesma nota tiver que ser buscada em qualquer das três mãos, a busque por todas, contando as casas explicadas em cada corda, [...], para o qual são úteis as Escalas Cromáticas [...]. Estes transportes servem para facilitar as passagens e evitar que se entorpeça a execução; pois onde não é fácil, as notas mais baixas são transportadas, e se fazem mais comodamente (BAYLON, 1827, p. 36 - 38).

Figura 77 – Símbolo de nota natural (figura musical sem alterações)



Fonte: Baylon (1827, p. 36).

Figura 78 – Símbolo de transporte de primeira mão



Fonte: Baylon (1827, p. 36).

Figura 79 – Símbolo de transporte de segunda mão



Fonte: Baylon (1827, p. 36).

Figura 80 – Símbolo de transporte de terceira mão



Fonte: Baylon (1827, p. 36).

Por fim, importante ressaltar que a fim de educar a mão esquerda e direita no conhecimento do braço da guitarra, Baylon dispõe de posições de acordes nos 24 tons, separados de 4 em 4 notas:

Na mão esquerda se põe sempre uma postura para cada compasso, ou caixa de quatro notas, sem saltar, e colocando dedo por dedo, senão todos os que se necessite e nada mais: se buscarão os transportes com a maior exatidão, observando em um todo a regra destas [...] e a das escalas cromáticas, para sua maior facilidade e perfeição; e na mão direita se empregarão os quatro dedos, dando a cada um a sua nota, segundo o corresponda (BAYLON, 1827, p. 96 - 97).

Figura 81 – Posições de acordes no tom de Do Maior



Fonte: Baylon (1827, p. 99).

XVIII. Comentários analíticos sobre o método.

Até a presente data, não se encontram informações biográficas ou outras obras do autor Angél Baylon no ambiente digital. Esta obra, dedicada para o até então infante da Espanha, Francisco de Paula de Bourbon (1794 - 1865), filho do rei Carlos IV de Espanha (1748 - 1788) e da rainha consorte Maria Luísa de Parma (1751 - 1819), surpreende pelo alto número de diretrizes e por ser inteiramente manuscrita em suas 141 páginas. No Exórdio, podemos conjecturar as intenções desta publicação:

Exórdio,

ou seja, advertências aos Mestres e Discípulos

No presente Tratado, ou Escola, não quero explicar como se chamavam antigamente os símbolos da música, mas como se chamam agora; tampouco quero citar alguns Compassos e Cláusulas que antes eram usados e agora foram desterrados por não serem necessários; pois de outra forma seria uma confusão, que só serviria para transtornar toda a ordem, e estorvar os Discípulos de caminharem rapidamente pela brilhante senda que as lições úteis e necessárias que nele se apresentam, privando-os do fruto de seu trabalho. Limito-me apenas a explicar o mais claramente possível todas as regras dos rudimentos: Símbolos, Vozes, Notas, Cordas e demais pertencentes à Escala Geral, que é o cimento primário onde se fixa a grande obra musical (pois sem ela todo estudo seria inútil, pois se não se conhece bem as notas, que é a única e sólida base da Música, será ainda menos possível saber o que elas contêm, nem para que servem). Em seguida, procuro dar um conhecimento exato das Figuras, Compassos e demais acidentes dos quais todas as cláusulas são formadas; apresento então um Conjunto de Arpejos para a soltura dos dedos; passando para demonstrar as Escalas de Intervalo, as Cromáticas, as dos vinte e quatro Tons, por sua ordem regular, e a Posição dos mesmos Tons que lhes pertencem; tudo isto para o conhecimento da Música, e a sua aplicação à Guitarra. Da mesma forma, eu dou as regras da Modulação, ensinando nelas sua verdadeira prática, concluindo isto com um Jogo da referida Modulação. Concluo este trabalho com uma Coleção de Prelúdios para o exercício de ambas as mãos, e para tomar conhecimento das diferentes formas de andar sobre a Guitarra, pelas quais o Discípulo (com aplicação e o pequeno auxílio de um Mestre) deve alcançar a perfeição no conhecimento da Música, no que diz respeito à guitarra e seu Diapasão (braço), e a execução suficiente para tocar o referido Instrumento. Agora todo Mestre deve ter em mente as seguintes regras: 1.º que ele deve examinar a capacidade de cada Discípulo, a fim de saber como dirigi-lo, e ensinar-lhe todas as coisas que estão escritas nesta Escola, sem fazer nenhuma alteração nelas. 2.º, que não se há de pôr uma lição até que se saiba a anterior perfeitamente, sem tentar amontoar Música a meio-saber. E 3.º, que se há de ter com os Discípulos muita paciência para os ensinar, não deixando de explicar quantas vezes for necessário a lição ou qualquer ponto dela, fazendo tudo ao seu alcance para que o Discípulo avance o máximo possível (BAYLON, 1827, s. n., grifo nosso).

Por esta introdução se entende que o autor pretende dar ao discípulo não somente a iniciação instrumental, mas também a teórica, e dar ênfase à teoria em uso daquele período, pretendendo-se, logo, ser um método moderno para o instrumento. É explícito que os arpejos são elaborados para a soltura dos dedos e a coleção de prelúdios serve para o exercício de ambas as mãos e o conhecimento do braço da guitarra por meio do uso dos 24 tons.

Para a mão esquerda é descrito que o ato de pressionar deve ser feito com a polpa dos dedos, com limpeza e firmeza, isto é, sem esbarrar em outras cordas e com a força necessária, carecendo de serem retirados imediatamente após terem feito seu trabalho, mas sem que fiquem muito distantes das cordas para não haver atrasos na execução (BAYLON, 1827, p. 57 - 58); não há demais descrições sobre o posicionamento da mão, que também cuidará de segurar o braço do instrumento sobre a base do polegar e indicador da mão esquerda (idem, p. 57), mas pode-se conjecturar que esta, tal qual a mão direita, deve estar um pouco curvada, pois o autor afirma que: “o mesmo na esquerda como na direita, os dedos mais altos devem ser usados para as cordas acima e os mais baixos para as cordas abaixo; procurando pôr uma postura, ou figura de mãos, o mais bonita possível” (idem, p. 60), e, já que é dever da mão direita ser levada para

frente para que os dedos se encurvem de modo que a pulsação seja ‘mais limpa’ (idem, p. 58), conjectura-se que o autor considerasse esteticamente “bonito” para esta mão o formato mais “redondo”.

É notável que Baylon denomina como transportes as possibilidades de execução de uma mesma nota em diferentes cordas, que “servem para facilitar as passagens e evitar que se entorpeça a execução; pois onde não é fácil, as notas mais baixas são transportadas, e se fazem mais comodamente” (BAYLON, 1827, p. 36). Essa questão não havia sido abordada ainda nos métodos anteriormente vistos – Martínez (1810) redige as casas onde se deve executar, E. (1819) redige cada corda, traste e cada dedo que deve pulsar e pressionar – e tem função similar ao que será visto posteriormente, a partir do método de Aguado, nos Equíssonos.

Figura 82 – excerto do prelúdio em Fa Maior presente no método de Baylon



Fonte: Baylon (1827, p. 132).

Sobre o posicionamento da mão direita, o autor afirma que esta deve ser colocada na parte mais baixa da roseta, ou buraco da guitarra, o que pode gerar um som mais doce do que o estipulado pelos outros autores, que indicavam a colocação em um espaço médio entre a boca da guitarra e a ponte; a mão deve ser colocada no ar, mas não se indica que ela deve se mover em direção à pestana ou à ponte, sendo papel do polegar, indicador, médio e anular “golpear limpa e docemente, embora fortes em uma proporção, e as vozes devem sair claras; para isto, hão de se ter as unhas da mão direita um pouco crescidas e com boa forma” (BAYLON, 1827, p. 59), além de ferir as cordas com dedos alternados. Interessante notar que se trata de um autor que já se utiliza das unhas nos dedos da mão direita, embora não há indicações se deve ser utilizada em todos os dedos ou somente nos três que devem atingir as 3 cordas mais agudas. Interessante também a denominação destas três cordas para o autor: tenores, vozes medianas e sopranos (BAYLON, 1827, p. 59) traçando uma relação com a música vocal, e deixando implícita a relação que se construirá neste repertório, por meio do uso de todas as seis cordas, das funções hierárquicas, vistas nos livros de teoria musical, de baixo, acompanhamento e melodia.

XIX. Catálogo de peças musicais presentes.

O autor redigiu 24 prelúdios, a saber:

1. Andante em *Do* Maior.
2. Andantino em *Do* menor.
3. Allegretto em *Re* Maior.
4. Presto em *Re* menor.
5. Allegro Moderato em *Mi* Maior.
6. Expresivo em *Mi* menor.
7. Allegro Spirituoso em *Fa* Maior.
8. Cantabile em *Fa* menor.
9. Poco Allegro em *Sol* Maior.
10. Vivace em *Sol* menor.
11. Allegro em *La* Maior.
12. Despacio (devagar) em *La* menor.
13. Marcial em *Si* Maior.
14. Andante Gracioso em *Si* menor.
15. Allegro cómodo em *Re $\flat$* Maior.
16. Andante lamentable em *Do $\sharp$* menor.
17. Largo no mucho em *Mi $\flat$* Maior.
18. Afectuoso em *Re $\sharp$* menor.
19. Maestoso em *Fa $\sharp$* Maior.
20. Amoroso em *Fa $\sharp$* menor.
21. Larghetto em *La $\flat$* Maior.
22. Adagio em *Sol $\sharp$* menor.
23. Grave em *Si $\flat$* Maior.
24. Andante Marcatto em *Si $\flat$* menor.

2.2.4 Méthode Complète Pour La Guitare. (SOR, 1830) e (CAMARGO, 2005)³⁹

I. Obra.

Méthode complète pour la Guitare.

II. Ano de publicação.

1830.

III. Autor.

Fernando Sor.

IV. Local de Publicação e editoração.

Paris: pelo próprio autor. Bonn: N. Simrok; Londres: Johaning et Wathmore.

V. Número de Páginas.

88 (com uma edição suplementar com figuras, exemplos e excertos musicais).

VI. Instrumento para qual o método foi elaborado.

Guitarra de seis ordens simples.

VII. Possui dedicatória?

Não possui.

VIII. Forma de reprodução do texto e da música (impresso, manuscrito).

Completamente impresso.

IX. Forma da escrita musical: (Partitura, Tablatura, Cifras, *et cetera*).

Partituras.

X. Parte dedicada ao ensino da escrita musical?

Não possui.

XI. Parte dedicada a conceituar o que é música e/ou seus elementos constituintes e/ou expressivos?

Em um parágrafo, Sor conceitua a música como “Ciência dos sons”. Abaixo a citação integral, com o excerto musical referido:

³⁹ Nos excertos concernentes ao método de Sor, utilizamos da tradução de Guilherme de Camargo presentes na sua dissertação de mestrado, intitulada “A guitarra do século XIX em seus aspectos técnicos e estilístico-históricos a partir da tradução comentada e análise do ‘método para guitarra’ de Fernando Sor”.

O único meio que vejo é pedir ao leitor que fique atento a duas coisas essenciais quando se trata de música: primeiro, que a melodia, exemplo sexagésimo terceiro, é a mesma, embora as notas que a formam sejam diferentes (ver do exemplo sexagésimo quarto [Figura 83] até o sexagésimo quinto); segundo, que as mesmas notas podem exprimir um grande número de coisas diferentes, e que o objeto muda de lugar, mas não de forma, embora os notistas não façam qualquer diferença na maneira de encará-las, não fossem os obstáculos dos quais se sobrecarrega a imaginação para fazer do ser pensante uma máquina. Parece contraditório; mas, refletindo sobre isso, perceberíamos que se toda a inteligência está sendo empregada em quebrar as pedras que compõem um edifício, resta apenas uma máquina para a concepção do plano geral de arquitetura. Dir-me-ão que, embora o plano geral pertença ao arquiteto e não ao quebrador de pedra, os conhecimentos que exijo pertencem ao harmonista e não ao simples leitor de música; mas nesse caso ele deveria chamar-se notista e não musicista, pois a música é a ciência dos sons, e não chamarei jamais musicista aquele cujo ouvido seja o único guia para a parte musical de seu solfejo, mas aquele cujo solfejo seja a arte de classificar, de retificar as ideias que devem guiar o ouvido (CAMARGO, 2005, p. 83).

Figura 83 – Excerto extraído do exemplo n.º 64 do método de Sor, onde se tem uma linha melódica sobre diferentes acompanhamentos e tons



Fonte: Sor (1830, s. n.).

XII. Parte dedicada à guitarra em aspectos conceituais ou morfológicos?

A primeira parte do método é composto por preceitos da construção da guitarra ideal para uso do próprio autor, que afirma: “Não direi jamais ao leitor eis o que é necessário fazer, mas, eis o que a mim foi necessário fazer, nem direi como uma guitarra deve ser feita, mas como deve ser feita para mim, e por quais razões” (CAMARGO, 2005, p. 7).

Surpreende as detalhadas explicações técnicas que dizem respeito à construção das guitarras: descrições sobre a pressão sofrida pelo cavalete, a ação da tensão das cordas sobre o

tampo, a curvatura da convexidade do tampo, entre outros; destacamos neste tópico, porém, que Sor almejava um braço de guitarra onde se podia encontrar “a mesma resistência em toda parte, e em consequência a mesma facilidade em pressioná-los” (idem, p. 10), cavaletes um tanto mais elevados à altura da sexta corda, já que “a elevação não faz grande diferença para a mão esquerda, mas é muito vantajosa para a direita, permitindo-me produzir baixos mais fortes e prolongados, quando necessário” (idem) e uma guitarra que podia ser perfeitamente dominada, a despeito de uma com maior volume que não pode ser tocada em seu pleno potencial:

O ponto essencial sempre foi, para mim, a forma, a direção e a colocação do braço da guitarra. Sempre preferi uma guitarra com pouco som e o braço colocado como me é necessário, a uma guitarra com muito som e o braço colocado de forma diferente; porque no primeiro caso posso tirar tanto som quanto ela é capaz de render, e no segundo não posso tirar senão a metade, com exceção das cordas soltas (CAMARGO, 2005, p. 10).

Sor também disserta que, por vezes, muitos defeitos são inexistentes às guitarras, sendo concernentes, na verdade, ao uso de uma técnica errônea ou não adaptação do guitarrista:

Devo repetir que os defeitos que encontrei em diversas guitarras, não os atribuí sempre à ignorância ou à teimosia dos construtores: tais defeitos são frequentemente requisitados pelos guitarristas, que, ao invés de criticar sua própria maneira de tocar as cordas, criticam o instrumento, e querem que ele se acomode à sua forma de tocar, ao invés de acomodarem-se eles à sua natureza. De minha parte, quando ouço uma corda trastejar, examino primeiro se a falha provém da má conformação do instrumento ou da minha ignorância em utilizá-lo; em segundo lugar, se a causa não seria a falsa direção que eu talvez tenha dado à ação do dedo da mão direita; ou se, ao pressionar a corda com a mão esquerda, a força do braço não teria sido adicionada àquela produzida pela força dos dedos contra o polegar e, em consequência, o braço da guitarra, impelido para trás, trouxe a corda próxima demais dos trastes. Muito frequentemente vi o problema ser causado por uma dessas duas razões, e esforço-me para corrigir aquilo que considero um defeito (CAMARGO, 2005, p. 12).

XIII. Possui imagem representativa de um/a guitarrista?

Sim, vê-la no tópico seguinte, sobre o Posicionamento do instrumento [Figura 85]⁴⁰.

XIV. Posicionamento do instrumento.

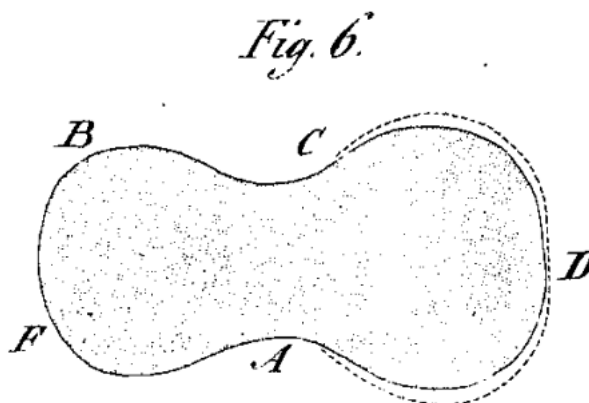
Sor afirma que, sem ter tido um mestre, teve ele próprio ir em busca de uma postura ideal, partindo da postura dos pianistas:

Sem ter tido mestre, fui obrigado a raciocinar antes de elevar qualquer máxima a um princípio fixo. Observei que todos os mestres do piano concordam em sentar opostos à metade do teclado, ou seja, à metade da linha horizontal que as duas mãos devem percorrer. Eu considerei este princípio bastante acertado, porque, deixando os dois braços igualmente separados ou aproximados do corpo, nenhum movimento seria incômodo. Concluí então que a metade da distância da corda (o 12.º traste) deveria

⁴⁰ A indicação da localização posterior evita que haja redundância neste trabalho, de forma que não se insira a mesma imagem duas vezes.

encontrar-se frente a frente com meu corpo. Esta opinião, a encontro apoiada pela forma do corpo da guitarra que, descrevendo a curva BCDAF indica o ponto A como aquele que deve ser apoiado sobre o joelho direito; mas como neste caso o instrumento ficaria baixo demais para que a mão direita se posicionasse da maneira que é necessária para mim, ao invés de exigir dos construtores que fizessem qualquer inovação no instrumento, busquei um apoio para o meu pé direito o qual, mantendo meu joelho mais alto, eleva a guitarra a uma altura conveniente para a mão esquerda (CAMARGO, 2005, p. 13).

Figura 84 – representação do corpo da guitarra



Fonte: Sor (1830, s. n.).

Porém, a postura que encontrou como ideal é aquela onde o apoio se dá em sua coxa direita e um apoio em uma mesa:

Entretanto, à medida que exige mais do instrumento, achei necessário que esta posição fosse mais fixa, ou seja, que ela não alterasse a não ser por minha vontade. Para isso, não encontrei nada melhor do que ter à minha frente uma mesa que, apresentando um de seus ângulos diante do 12.º traste, permite-me apoiar o ponto B do instrumento sobre o joelho direito ligeiramente afastado, e o ponto C sobre o ângulo D. Desta forma, achando-me colocado da maneira indicada pela Fig. 7 [Figura 85], sou capaz de percorrer facilmente o braço da guitarra com a mão esquerda, que não é absolutamente obrigada a sustentar o instrumento, já que ele não é apenas sustentado pelo joelho e pela mesa, mas preso pelo peso do braço direito, o qual faço repousar inteiramente sobre o ponto E (CAMARGO, 2005, p. 14).

Figura 85 – Posicionamento do instrumento segundo Sor



Fonte: Sor (1830, s. n.).

Sor também descreve que os franceses e italianos costumavam segurar a guitarra à maneira representada na Figura 86, posição esta que traz desvantagens, entre elas o fato de que teria que avançar seu ombro direito de forma incômoda; o braço, sem ter qualquer apoio, não poderia determinar uma posição fixa para a mão (CAMARGO, 2005, p. 15); o polegar se encontraria acima do braço da guitarra, e, diferente da sua primeira ideia de postura, que se assemelhava a um pianista apostado à metade do teclado, esta “só poderia ser comparada à de um pianista sentado de frente para a extremidade do teclado” (idem).

Figura 86 – Representação da forma que os italianos e franceses sustentam a guitarra segundo Sor



Fonte: Sor (1830, s. n.).

A postura acima representada também foi preterida em razão do posicionamento do cotovelo esquerdo:

Esta foi mais uma razão para me fazer proscrever a posição da Fig. 8 [Figura 86]. Para que as falanges extremas caíssem perpendicularmente, era-me necessário elevar o cotovelo a uma altura em que não me era possível mantê-lo durante mais de dois minutos; se eu o abaixava, o antebraço fazia com o braço da guitarra um ângulo agudo, e a direção dos dedos (o complemento de dois ângulos retos) formava um ângulo obtuso. As articulações das falanges, fazendo curvar novamente os dedos na linha de sua direção, caíam sobre as cordas em direção oblíqua, formando, com a parte superior do braço da guitarra, um ângulo agudo igual a seu alterno, feito pelo antebraço e pelo braço da guitarra. Essa inclinação suprimia a força de meus dedos, porque as articulações faziam sua resistência em sentido lateral, e se eu queria aumentar a pressão, era obrigado a aproximar o cotovelo até o corpo (o que jamais pude fazer sem contrair o ombro), e quanto mais eu fazia esforços, menos força tinha nos dedos; porque, tornando-se o ângulo alterno mais agudo pela aproximação do cotovelo, e a linha dos dedos afastando-se muito da perpendicular, a pressão era menos forte. A forma como coloco ordinariamente o cotovelo permite-me afastá-lo ou aproximá-lo do corpo de acordo com o que o acorde exige (CAMARGO, 2005, p. 53 - 54).

XV. Modo de afinar a guitarra.

Não possui.

XVI. Conceitos técnicos.

XVI.i. Sistema de digitação das mãos.

As digitações dos excertos são dadas para apenas uma mão, e conforme seu objetivo, destinando-se a maior parte para a mão esquerda.

Mão esquerda: Sor utiliza de 1 a 4, sendo 1 o indicador, 2 o médio, 3 o anular e 4 o mínimo.

Mão direita: digita-se o polegar da mão direita com um “x”, o dedo indicador é notado com um 1 e o médio com um 2; o uso do anular é sinalado em uma peça específica com um asterisco.

O uso das digitações, para Sor, objetivam “não apenas a distribuição dos dedos, mas também manter a mão em posição que lhes facilite o meio de fazer acordes” (CAMARGO, 2005, p. 45). Esse autor dedica uma grande parte deste método à digitação de harmonias e melodias: conceitua o uso e expõe uma série de intervalos harmônicos de Terça Maior e menor, e de Sexta Maior e menor como base de toda forma de digitar os acordes⁴¹, afirmando: “penso ter provado por completo que o conhecimento das terças e sextas é o fundamento de toda a digitação quanto à harmonia” (CAMARGO, 2005, p. 117); o que é extremamente consentâneo, já que os acordes usuais do período são formados na guitarra, em seu estado fundamental, justamente por estes intervalos.

Já a digitação da melodia dependeria desse estudo anterior: Sor utiliza-se de escalas, porém, é necessário atentar-se que ele considera a escala como o produto do acorde perfeito de sua tonalidade (CAMARGO, 2005, p. 76), afirmando que:

Considero a escala, não importa em que tonalidade, como o acorde perfeito dessa tonalidade, começando pelo baixo, se ascendentemente, e pela nota superior, se descendentemente, fazendo ouvir sucessivamente não apenas as partes que o compõem, mas também todas as alturas que preenchem os intervalos entre essas partes. O quinquagésimo exemplo fará ver ao leitor que, tendo a mão esquerda colocada para fazer o acorde, toda a escala se encontra sob os dedos sem necessidade de deslocá-la, a menos que a escala ultrapasse a extensão abarcada pelo acorde; e que é a corda solta ou o quarto dedo que produzem o complemento às partes digitadas para o acorde (idem).

⁴¹ Outro excerto de Sor fundamenta esta afirmação: “meu primeiro cuidado, transmitindo-o à guitarra, é empregar figuras do mesmo valor, para conservar a identidade do movimento; em seguida, ver quais são as terças ou as sextas que se encontram nos acordes, para tomá-las por base de minha digitação” (CAMARGO, 2005, p. 102).

Figura 87 – 50.º exemplo do método de Sor



Fonte: Sor (1830, s. n.).

O exemplo acima, em *Do* Maior, é dado também para as tonalidades maiores de *Re^b*, *Re*, *Mib*, *Mi*, *Fa*, *Fa[#]*, *Sol*, *Lab*, *La*, *Sib* e *Si*.

Como outros princípios para a digitação, destacam-se ainda: 1.º o uso dos dedos onde cada um corresponda ao seu traste (dedos contíguos para casas contíguas, mantendo uma posição): “de acordo com isso, estabeleci como regra geral usar sempre o dedo imediato para um meio tom, e nunca para um tom, e fazer os dedos seguirem a ordem indicada pelos trastes” (CAMARGO, 2005, p. 40), e 2.º A conservação da posição e o uso de primeiras posições de forma a tirar proveito da ressonância do instrumento:

Em uma passagem que deva ser executada com rapidez, é muito útil aproveitar uma posição para produzir o maior número de notas que aí se encontram; mas em uma passagem cantante, achei melhor buscar as notas onde as vibrações fossem mais continuadas. O sol produzido pela primeira corda na terceira casa é bem mais prolongado do que se for produzido pela segunda corda na oitava, ou pela terceira na décima segunda. Há duas razões para que essa diferença exista: primeiro, as partes da corda postas em vibração são mais curtas, e, segundo, sua espessura aumenta em razão da diminuição de seu comprimento.

Prefiro pois mudar mais freqüentemente de posição para produzir o canto com a segunda e a primeira cordas, a fazer, com a terceira e quarta cordas, na região aguda do braço da guitarra, notas cuja vibração só se prolongará caso sejam repetidas pela ressonância das cordas mais graves, o que não pode acontecer em todas as notas; aquelas cujas vibrações fossem prolongadas fariam sobressair a secura das outras. A digitação de minha Fantasia para duas guitarras, intitulada “l’Encouragement”, mostra, na parte do aluno, de que maneira ponho em prática o que acabo de dizer. Ver-se-á como aproveito as cordas soltas no cantabile, para que os sons sejam mais prolongados, e nas passagens de agilidade, para poupar mudanças de posição (CAMARGO, 2005, p. 85 - 86).

Ver-se-á que Sor faz amplo uso dos ligados em suas escalas, neste trabalho referenciamos este fato no tópico XVI.vii, correspondente a articulações.

XVI.ii. Uso de unhas.

Sor não era adepto ao uso de unhas, exceto quando almejava imitar o som do oboé, o qual exigiria uma mudança técnica para fazer uso destas: “como o oboé tem um som extremamente nasal, não só eu ataco as cordas o mais próximo possível do cavalete, mas curvo

meus dedos, e uso o pouco de unha que tenho para atacá-las: é o único caso em que creio poder servir-me delas sem inconveniente” (CAMARGO, 2005, p. 30).

O autor descreve seus motivos para isto:

Não ouvi em minha vida um único guitarrista cuja execução fosse suportável se tocasse com unhas; elas só podem dar pouquíssimas nuances à qualidade do som: os pianos nunca podem ser cantantes nem os fortes suficientemente cheios; seu toque é para o meu o que o cravo é para o piano: as passagens em piano são sempre metálicas e, nos fortes, ouve-se mais o ruído das teclas que o som das cordas. É preciso que a execução do Sr. Aguado tenha todas as excelentes qualidades que possui para que se lhe perdoe o emprego das unhas e ele mesmo as teria proscrito se não tivesse chegado a tal grau de agilidade e se não tivesse passado da idade em que se pode ainda lutar contra a dobra que os dedos adquirem depois de longo hábito. Seu mestre tocava com as unhas; no tempo em que ele brilhava, exigia-se da guitarra apenas passagens de agilidade, e pretendia-se tão-somente assombrar e deslumbrar: um guitarrista então era alheio a qualquer outra música que não a da guitarra; nem mesmo queria ouvir outra; chamava o quarteto de música de igreja; e foi de tal mestre que o Sr. Aguado recebeu todos os princípios que nortearam seu modo de agir. Mas ele conhecia a boa música, e desde que começou a agir sem outro guia além de seu gosto refinado e de seu raciocínio, inclinou-se tanto quanto podia para um gênero mais musical que o dos outros guitarristas. Fez-se-lhe justiça: adquiriu certa celebridade, à qual a modéstia excessiva o fez dar pouca importância. Foi nessa época que o conheci: assim que ouviu algumas de minha peças, já as estudou; pediu-me mesmo conselho sobre sua execução; mas eu próprio era muito jovem para permitir-me censurar abertamente a maneira de ensinar de um mestre de sua reputação, e não aponte senão ligeiramente o inconveniente das unhas; tanto mais que minha música afastava-se ainda mais, à época, da digitação dos guitarristas em geral, do que hoje, e que, com um pouco mais de esforço, ele conseguiria tocar muito distintamente todas as notas; e se as unhas não lhe permitiam dar a elas a mesma expressão que eu, dava-lhes uma que em nada as prejudicava. Só depois de muitos anos nos reencontramos, e ele confessou que, se pudesse recomendar, tocaria sem unhas (CAMARGO, 2005, p. 30 – 32, grifo nosso).

A última afirmação de Sor, grifada no texto, nos surpreende, pois como se verá, no *Nuevo método para guitarra* de Aguado, publicado 13 anos após este, Aguado informará sobre os tipos de toque com a polpa do dedo e o da polpa e unha, dando grande preferência a esta última, e anunciando as vantagens de seu uso inclusive no seu apêndice de 1849. Isto pode ocorrer por vários fatores, sendo um deles o grau de exploração timbrística que o Aguado conseguia alcançar com sua técnica e com uso de polpa e unhas, já que, para ele, a maior riqueza da guitarra é sua variedade de sons.

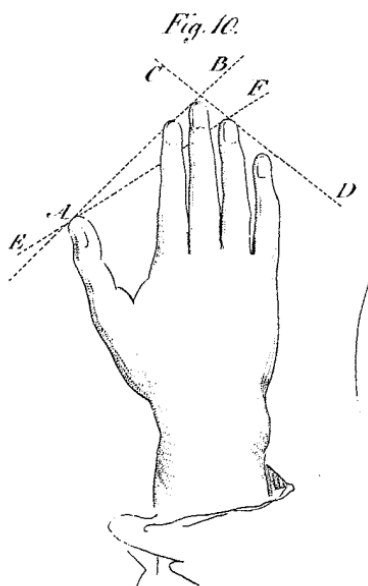
XVI.iii. Posição e indicações para a mão direita.

Sor opta pelo uso do polegar, indicador e médio, reservando o anular para momentos específicos:

A linha sobre a qual as cordas se apoiam na borda do cavalete é uma linha reta, assim como a da pestana, e em consequência todas as cordas estão sobre a superfície de um mesmo plano. Se essas cordas fossem tocadas por teclas, ou pinçadas por um plectro, como os antigos cravos e espinetas, veríamos todos os martelos (quando não os fazemos agir) formar uma linha reta paralela à corda que devem fazer vibrar; e quando fizermos agir vários ao mesmo tempo, eles conservarão sempre uma linha reta paralela

ao plano das cordas, o que será uma das causas da igualdade na quantidade e qualidade do som. Deduzi dessa verdade que é necessário que as pontas dos dedos da mão direita criem uma linha reta diante das cordas e paralela ao plano que formam, e examinei se meus dedos se colocavam naturalmente: percebi que não me permitiam de forma alguma criar uma linha reta que tocasse mais de três delas (Fig. 10 [Figura 88]), AB, e que se eu quisesse fazer entrar o quarto (dedo) [ou seja, o anular], seria sempre às custas dos dois dedos que, obrigados a se curvarem para não ultrapassar a linha EF (enquanto os outros estariam estendidos), colocariam minha mão em posição muito incômoda, pela dificuldade que sempre encontrei em curvar um único dedo (exceto o polegar) se os outros não têm um ponto de apoio, como acontece com a mão esquerda. A articulação do polegar e sua posição fazem que atue em direção diversa daquela dos outros dedos, e que, além da possibilidade de pinçar a corda, possa se aproximar e se afastar deles sem deslocar a mão; ele pode deslizar sobre duas cordas imediatas com tal rapidez que as escutamos juntas. Estabeleci, pois, como regra[s] de minha digitação para mão direita que eu não empregaria comumente senão os três dedos tocados pela linha AB, e que usaria o quarto somente para fazer um acorde a quatro vozes⁴², das quais a voz mais próxima ao baixo deixaria uma corda intermediária, como no primeiro exemplo. Que os dedos diante das cordas não devem de modo algum ser mais curvados que aqueles representados pela Fig. 11 [Figura 89]; que o ato de atacar a corda deve ser apenas a ação de fechar a mão, sem entretanto fechá-la inteiramente; que o polegar não deve jamais se dirigir para o côncavo da mão, mas agir com seu dedo imediato como se fosse com ele formar uma cruz, ficando ele mesmo por cima; e que para conservar a linha AB paralela ao plano das cordas, ser-me-ia necessário elevar um pouco a mão do lado do dedo mínimo (CAMARGO, 2005, p. 17 - 18).

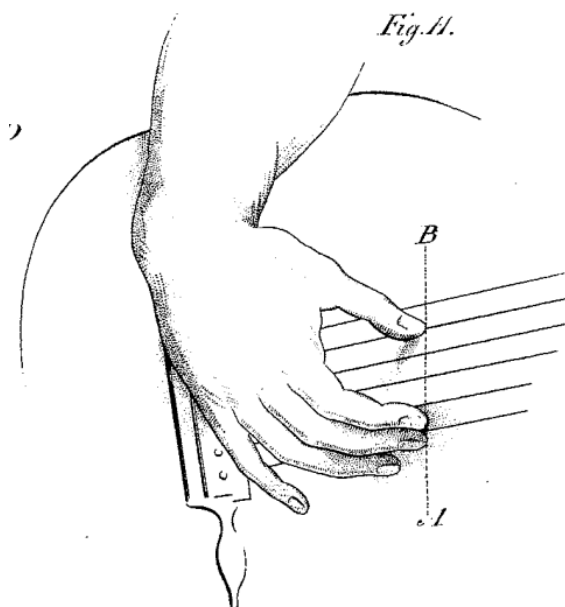
Figura 88 – Representação da Mão direita com as linhas AB, EF e CD



Fonte: Sor (1830, s. n.).

⁴² Em outro momento do método, ao tratar do uso do anular da direita, Sor é incisivo: “De acordo com o que acabo de expor, o leitor pode facilmente deduzir que, se emprego raramente o dedo anular da mão direita para a harmonia, eu o proscrevo inteiramente para a melodia. Tais são os fundamentos sobre os quais estabeleci a ação de minha mão direita: as exceções às regras que observo só acontecem quando a música o exige, mas então a maneira de escrevê-la indica a digitação que uso, se é numa frase de harmonia” (SOR, 1830, p. 82).

Figura 89 – Colocação da mão direita na guitarra



Fonte: Sor (1830, s. n.).

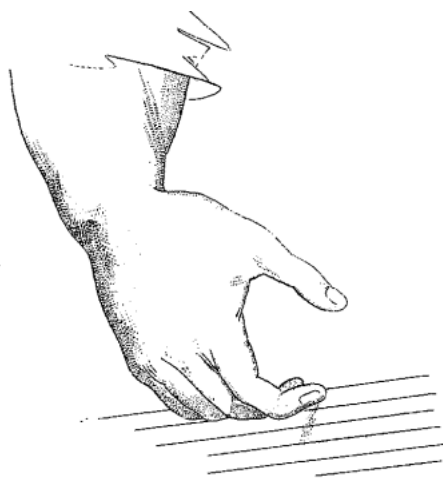
Sobre o posicionamento desta mão, Sor indica que:

A posição comum dos meus dedos mantém o indicador abaixo da segunda corda, o médio abaixo da primeira, e o polegar capaz de percorrer todas as outras sem deslocar a mão. Se a melodia é mais baixa que a nota da primeira corda solta, passo meu primeiro e segundo dedos para a terceira e segunda cordas; ataco todo o baixo, como de costume, com o polegar, do qual me sirvo também frequentemente para atacar as notas que não pertencem ao baixo, mas que determinam uma parte acentuada do compasso, ou o começo de uma fração alíquota. Se a melodia é dobrada em sextas, afasto um pouco o dedo médio do indicador, subo um pouco a mão (não pela contração do punho, mas baixando um pouco o cotovelo), e meus dedos indicador e médio se colocam cada um abaixo de suas respectivas cordas. Se a parte intermediária tem mais movimento que a superior, e a corda intermediária deve ser tocada, é sempre o dedo indicador que uso, porque meus dedos têm menos facilidade à medida que se aproximam do anular; é por essa razão que, quando tenho uma sequência de sextas a fazer sem que estejam acompanhadas de uma corda, uso o polegar para todas as notas que pertencem à quarta corda e mesmo para muitas das que pertencem à terceira (CAMARGO, 2005, p. 88).

Este posicionamento serve para as cordas agudas, e a mão direita não se move de forma a fazer com que o indicador ou médio atinjam as cordas graves, sendo estas executadas, quando necessário (em uma sequência rápida, por exemplo), por meio de ligados a partir do toque do polegar:

Para tocar as três escalas em *staccato*⁴³, trigésimo exemplo, empregando a digitação dos guitarristas, ser-me-ia necessário ter o primeiro e o segundo dedo sobre a primeira corda, em seguida sobre a segunda e terceira, e assim sucessivamente até a sexta corda; de forma que minha mão se encontraria totalmente fora do alcance das cordas, como representado na Fig. 23 [Figura 90]. Só posso tomar essa posição deslocando o braço (aumentando com isso a dificuldade de retornar com exatidão à posição que me convinha), ou curvando o punho da maneira indicada na Fig. 24 [Figura 91], o que me impossibilitava de atacar a corda sem executar a ação de puxá-la para cima, já que a direção dos dedos em sua maneira natural de tocar não é absolutamente indicada pela linha BA, mas pela linha CD, e que antes de fazer agir o dedo num sentido lateral à direção permitida pelas articulações das falanges, eu devia fazer agir toda a mão para dar-lhe a direção necessária para colocar a corda em vibração. Entretanto, como seria possível que, à força de trabalho, eu pudesse chegar a adquirir a facilidade de retornar com segurança àquela das duas posições das quais eu desistira, só desaconselhei a exclusão da última (seja segundo a Fig. 23 ou a Fig. 24), porquê dessa exclusão retiro incomparavelmente mais vantagens que da exclusão daquela que adotei. Eu sei que a digitação para o *staccato* se reduz a empregar dois dedos alternadamente sobre a mesma corda; eu os emprego assim algumas vezes, mas jamais sobre outras cordas que não a primeira, e muito raramente sobre a segunda; e nunca para mais de uma repetição, e sobre os tempos não acentuados do compasso, reservando o polegar para as notas acentuadas (CAMARGO, 2005, p. 50 - 51).

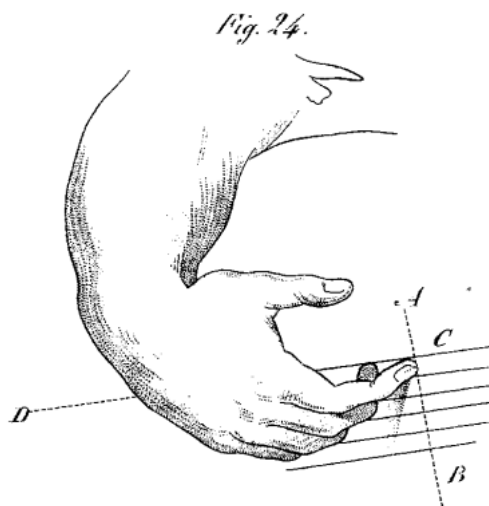
Figura 90 – Representação da mão direita posicionada na quinta e sexta cordas, porém sem conseguir atingi-las



Fonte: Sor (1830, s. n.).

⁴³ Com *staccato*, Sor se refere a pulsar cada nota individualmente com a mão direita, sem o uso dos ligados da mão esquerda.

Figura 91 – Representação da mão direita curvada, em condições de atingir a quinta e sexta cordas



Fonte: Sor (1830, s. n.).

Nesta parte do texto, Sor ainda expõe um excerto onde se tem uma surpreendente indicação do uso do polegar na *prima*:

Figura 92 – Exemplo dado por Fernando Sor em seu método sobre o uso do polegar, indicador e médio



Fonte: Sor (1830, s. n.).

O modo de pulsar é também detalhado, primeiro mencionando um tipo de toque onde o dedo forma um tipo de gancho, puxando a corda de maneira quase perpendicular ao tampo da guitarra, o qual faz com que a corda volte no sentido contrário e resulte em um som trastejado; em seguida, a forma com que se deve pulsar: o dedo passa um tanto reto pela corda e em um sentido mais oblíquo, sendo a corda um obstáculo para o movimento:

Dando ao meu dedo a forma de um gancho (Fig. 17) [Figura 93], o ato de atacar a corda será o de a dirigir para o ponto B; a reação conduzindo-a necessariamente para o ponto C, ela reencontrará a escala, e trastejará. Esse atrito, além de ser desagradável, por ser um obstáculo à liberdade da vibração, devia diminuir o número de vibrações; o que me fez estabelecer como princípio, do qual não deveria jamais me afastar, manter os dedos tão curvos quanto possível, pela seguinte razão: supondo A a espessura da corda (Fig. 18) [Figura 94], o indicador, atacando-a, comunica-lhe

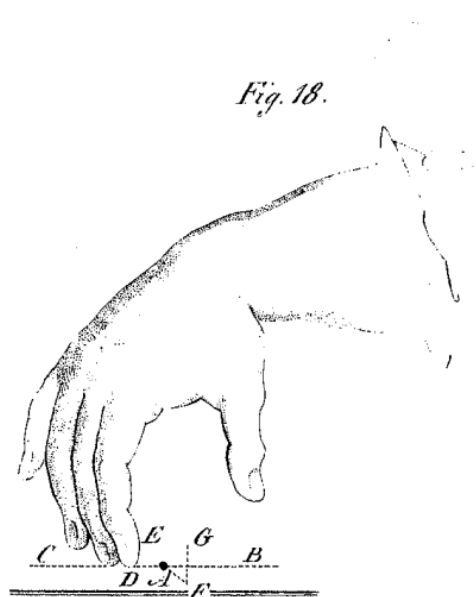
impulsão para o ponto B. A reação deve acontecer em direção ao ponto C, e uma vez estabelecida a alternância de movimento, as oscilações devem fazer-se em direção paralela ao plano do tampo e ao da escala, e a equidistância se preservará sempre; é verdade que o arredondado da ponta do dedo, que tende ele mesmo a abrir caminho, fazendo com que a corda que se oferece como obstáculo ceda à sua impulsão, o obrigará, pela curva DE, a tomar ao mesmo tempo a direção F, que produzirá a reação FG; mas o espaço que essas vibrações ocuparão é muito menor, e não encontrando nenhum obstáculo à primeira [vibração], o som será puro e tão prolongado quanto a qualidade da corda e do instrumento o permitam (CAMARGO, 2005, p. 24 - 25).

Figura 93 – representação da pulsação com o dedo em forma de gancho



Fonte: Sor (1830, s. n.).

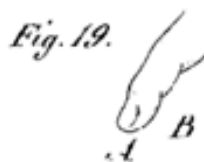
Figura 94 – representação da pulsação ideal para Sor



Fonte: Sor (1830, s. n.).

Ademais, quanto à qualidade do som, Sor indica a parte da última falange do dedo que deve pulsar, sendo o movimento do indicador mais uma fricção com a corda do que um pinçar:

Figura 95 – representação do dedo com a curva AB em sua última falange



Fonte: Sor (1830, s. n.).

Como a corda esticada oferece mais ou menos resistência à medida que o dedo que a ataca está mais perto ou mais longe do cavalete, as vibrações ocorrem com velocidade diferente em cada ponto da metade de seu comprimento, e como a qualidade do som resulta daí, também será diferente. Pensei que, para que o instrumento me fornecesse todas as gradações de piano e forte, eu não podia deixar que essas nuances dependessem apenas da mão, evitando para isso inconveniências tais como tocar uma corda ao invés de outra, tocar duas cordas ao invés de uma, ou não tocar nenhuma, embora desejasse fazê-lo. Quis tirar vantagem dessa diferença que a corda me apresentava quando tocada em partes diferentes, e estabeleci como lugar usual da mão a décima parte do comprimento da corda a partir do cavalete. Neste ponto, sendo sua resistência quase tão poderosa quanto o impulso que meu dedo lhe comunica sem grande esforço, obtive dela um som claro e duradouro, sem ser violento. Quando desejo um som mais cheio e sustentado, toco a corda a um oitavo de seu comprimento a partir do cavalete, aproveitando a curva AB formada pela parte interna da última falange [...] [Figura 95] para que o som resulte de uma fricção e não de uma pinçada. Se, ao contrário, desejo um som com mais volume, toco a corda mais próximo do cavalete do que o usual e, neste caso, devo exercer um pouco mais de força ao tocá-la (CAMARGO, 2005, p. 27).

O toque com a anular, quando necessário, deveria se dar da seguinte forma:

Agora devo dizer que, em uma progressão de acordes onde a voz superior formará uma melodia que deve predominar, como o dedo que a deve produzir é mais fraco que os outros, eu o curvo mais no ato de tocar a corda; porque, sendo mais curto que o médio, ele não pode encontrá-la a uma distância tão grande do cavalete, e a ataca sobre um ponto que lhe apresente resistência maior do que aquela que as cordas mais graves apresentam para os outros dedos. Achei, portanto, necessário fazê-lo adquirir, pela curvatura, a força que a natureza lhe recusou, tanto pela construção dos ossos da mão quanto pela derivação dos nervos que o fazem agir. No octogésimo quinto exemplo, as notas superiores formam uma melodia que exige que o dedo anular seja empregado da maneira indicada; no entanto, quando a voz superior não é acompanhada por outras três, nunca uso mais que três dedos (o polegar e dois dedos). A fraqueza e a diferença de comprimento dos dedos médio e anular obrigam-me a economizar o uso deste. Ao usá-lo, eu estaria, de alguma forma, distanciando-me do princípio que me impus de manter a mão tranquila e evitar a ação de puxar as cordas. Eu não só o afasto um pouco, mas também dou a ele outro movimento, para que o objetivo do afastamento se restrinja à corda tocada pelo dedo em questão. O movimento consiste em virar um pouco a mão na direção contrária àquela em que vejo alguns guitarristas a virarem. Ao invés de a separar no lado do polegar, eu a separo no lado do dedo mínimo, fazendo com que a extremidade do dedo médio seja considerada o centro do movimento, e aproximando o polegar e o indicador da corda tanto quanto o anular e o dedo mínimo se afastam, a aproximação compensa o afastamento da mão, fazendo com que meus três dedos principais se mantenham em posição (CAMARGO, 2005, p. 137 - 138).

O dedo mínimo retoma a sua função de colocação no tampo, mas apenas esporadicamente:

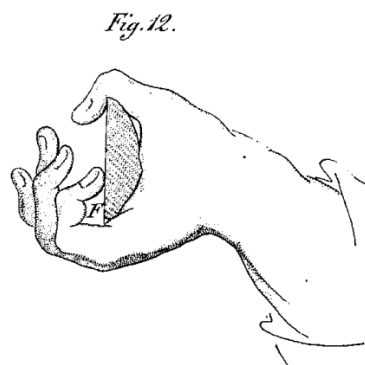
O dedo mínimo serve-me algumas vezes apoiando-o perpendicularmente sobre o tampo abaixo da primeira corda, mas tenho muito cuidado de levantá-lo assim que não me é mais necessário. A necessidade desse apoio vem do fato de que nas passagens que exigem grande velocidade do polegar para passar das notas do baixo àquelas de uma parte intermediária, enquanto o primeiro e o segundo dedos estão ocupados em completar a fração do compasso em tercinas ou de outra forma, não poderei jamais estar certo de conservar meus dedos exatamente diante de suas respectivas cordas; nesse caso, o dedo mínimo mantém toda a mão em posição, e só preciso ocupar-me do movimento do polegar; mas logo que minha mão pode conservar posição conveniente sem esse apoio, deixo de empregá-lo, para que a elevação da parte inferior da mão me permita tocar as cordas com os dedos o menos arcados possível (CAMARGO, 2005, p. 90).

XVI.iv. Posição e indicações para a mão esquerda.

Sor primeiro descreve a posição adotada pela maioria dos guitarristas, discordando:

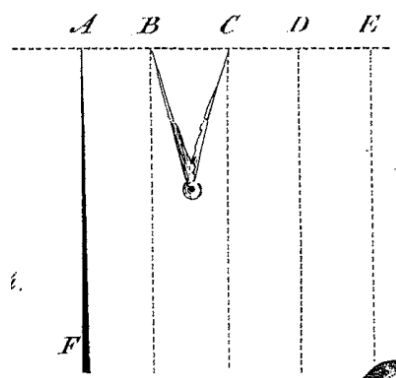
Esta mão obrigou-me a fazer muito mais reflexões que a direita: eu percebia que a maior parte dos guitarristas só mantinha diante do braço da guitarra a metade da mão, já que ela o sustentava com o ponto mais alto do ângulo formado pelo polegar e o indicador [...] [Figura 96]; que nessa posição era-me necessário contrair o indicador de forma excessivamente violenta para pressionar a primeira corda F na primeira casa; que, como a ponta dos meus dedos não caía perpendicularmente sobre as cordas, eu devia fazer mais esforços para pressioná-las, e que, em consequência, era quase inevitável tocar a corda vizinha e abafar um som do qual eu podia ter necessidade; que, quando eu precisava tocar uma nota um semitom mais alto do que aquele que estava ao alcance do meu dedo mínimo, era-me necessário deslocar toda a mão, o que eu não podia fazer senão deslocando também o antebraço; e que eu não podia adquirir perfeita segurança de retomar o ponto que me convinha, quando dele afastado, se todo o meu braço precisasse participar da ação, porque, se devo assegurar-me de marcar com exatidão as distâncias AB, BC, etc. [...] [Figura 97], não estaria tão certo de fazê-lo usando o bastão EA, mas sim empregando o pequeno compasso B: o comprimento do primeiro e a falta de ponto de apoio fazem com que sua terminação seja mais suscetível de variação que a do compasso (CAMARGO, 2005, p. 19).

Figura 96 – representação da mão esquerda que segura o braço da guitarra e gera dificuldades para o indicador



Fonte: Sor (1830, s. n.).

Figura 97 – figura com compasso indicado por Sor

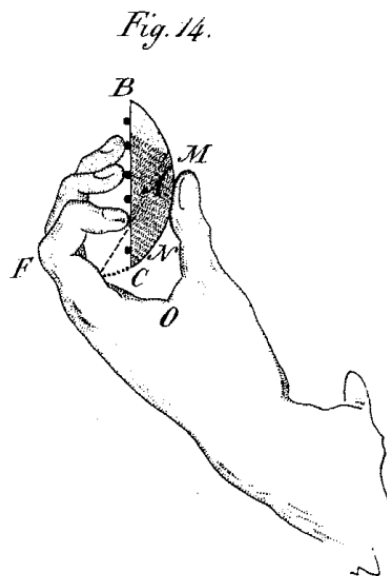


Fonte: Sor (1830, s. n.).

Baseando-se em suas experiências, Sor alcança e estabelece como ideal o seguinte posicionamento:

Todos esses inconvenientes foram para mim razões bastante fortes para não colocar minha mão dessa maneira. Eu não via qualquer razão para que o polegar, que desempenha papel tão grande na mão direita, não desempenhasse nenhum na mão esquerda, a não ser nas ocasiões em que, não lhe tendo dado a natureza nem a forma nem as dimensões convenientes a esse emprego, ele deveria desempenhar papel bem diferente daquele que lhe destinávamos. Comecei assim por considerar como princípio estabelecido que, sendo mais curto que os outros dedos, e podendo agir facilmente em sentido oposto, poderia vir ao encontro deles e oferecer um ponto de apoio ao braço da guitarra, cuja seção é representada pelo segmento A (Fig. 14), para que este não cedesse à pressão dos dedos sobre as cordas:1 como esses dedos deviam tombar perpendicularmente, a posição do indicador F dava essa direção às falanges extremas; esticando o dedo indicado eu podia, sem a menor dificuldade, atingir o ponto B; colocando a extremidade do polegar M sobre o ponto N, eu podia colocar a extremidade do indicador C sem ser obrigado a contrair suas falanges de maneira tão violenta como se o braço da guitarra estivesse apoiado sobre o ponto O; e, finalmente, servindo-me do polegar como dele nos servimos ao piano, como um eixo sobre o qual toda a mão muda de posição, e que lhe serve de guia para reencontrar aquela que deixou (CAMARGO, 2005, p. 20).

Figura 98 – Representação da colocação ideal da mão esquerda no braço da guitarra

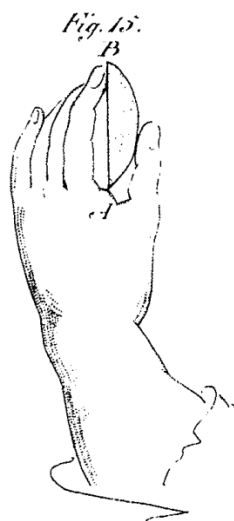


Fonte: Sor (1830, s. n.).

Ademais, descreve as seguintes diretrizes para a colocação do polegar:

A experiência fez-me estabelecer como princípios colocar sempre o polegar na metade da largura do braço da guitarra, em frente ao dedo que ocupa a segunda casa; nunca deslocá-lo a não ser com o propósito de fazer pestanas, o que conseguiria facilmente se, ao invés de esforçar-me muito para que todas as partes do dedo [...] [Figura 99] tocassem todos os pontos da linha AB (largura do braço), com força capaz de pressioná-los contra o traste, eu retirasse o polegar em direção à borda A [...] [Figura 100]; dando ao indicador a direção da linha reta AB (linha que, por sua construção, não pode curvar-se em sentido contrário), eu só visava ao apoio de sua extremidade B e ao do polegar; não pressionar em qualquer outro caso o polegar contra o braço, mas que fosse a aproximação do braço que, conduzindo a mão para lá, o impedisse de avançar mais do que o necessário, pelo obstáculo que o polegar apresentaria afastando-se tanto quanto lhe é possível. Em outras palavras, que o polegar não procure o braço da guitarra, mas que seja o braço da guitarra a encontrar o polegar (CAMARGO, 2005, p. 23).

Figura 99 – representação da mão esquerda posicionada no braço da guitarra, com AB representando a largura do braço



Fonte: Sor (1830, s. n.).

Figura 100 – representação da Mão esquerda fazendo uma pestana



Fonte: Sor (1830, s. n.).

Existem diretrizes também para o cotovelo esquerdo: “A posição que lhe dou ordinariamente é aquela que mantenha o antebraço em posição tal que, do ponto de vista em que o vejo, pareça ser perpendicular ao braço da guitarra” (CAMARGO, 2005, p. 53). Este deve se movimentar para contribuir com o ato de pressionar da mão esquerda, em casas onde esta naturalmente não alcançaria, por exemplo:

Na segunda metade do quinto compasso [...] sou obrigado a aproximá-lo [o cotovelo], a fim de que o dedo mínimo se ache naturalmente perto da sexta corda, para pressioná-la na quarta casa; nesse caso, o segundo dedo é o eixo sobre o qual minha mão gira: para o começo do compasso seguinte, não só dirijo o cotovelo à posição usual, mas o

ergo além, para que as pontas dos dedos dois, três e quatro consigam naturalmente formar uma linha paralela aos trastes. A maior parte das passagens que parecem difíceis deixam de sê-lo, desde que o cotovelo tome a posição conveniente (CAMARGO, 2005, p. 54).

XVI.v. Apojatura.

Não possui.

XVI.vi. Articulações.

Como dito anteriormente, o *staccato* referido na obra de Sor se refere a pulsar cada nota individualmente com a mão direita, sem o uso dos ligados da mão esquerda. O autor usa os ligados como um elemento da digitação, já que não usa os dedos indicador e médio nos bordões, entende-se que liga as notas nas passagens de agilidade e nas escalas.

Sor recomenda, fazendo alusão ao *Escuela de Guitarra* de Dionisio Aguado que: “se o leitor deseja aprender a destacar as notas com velocidade, nada melhor posso fazer que remetê-lo ao Método do Sr. Aguado, que, excelente nesse gênero de execução, está em posição de estabelecer as regras mais refletidas e bem calculadas lá apresentadas” (CAMARGO, 2005, p. 52), este “destacar” parece se relacionar com o modo de extrair o som pulsando cada nota, sem que seja necessário as ligar.

Em certo momento do método, ao analisar o acompanhamento de um fragmento do oratório *A Criação* de Haydn, Sor expõe que o: “Sol sustenido requer o segundo dedo, que desliza novamente para produzir o Si ligado” (destacado na figura a seguir), indicando assim um tipo de ligado que se assemelha à execução do portamento (uma das formas de se fazer os ligados também presente no *Nuevo método* de Aguado).

Figura 101 – excerto do arranjo para guitarra do acompanhamento do oratório *A Criação* de Haydn



Fonte: Sor (1830, s. n.).

XVI.vii. Fermata.

Não possui.

XVI.viii. Mordente.

Não possui.

XVI.ix. Trinado.

Não possui.

XVI.x. Portamento.

Não há indicações, mas o conceito de ligado se confunde com o de portamento em um certo momento do método (tópico XVI.vi deste capítulo, sobre articulações).

XVI.xi. Execução de efeitos e imitação instrumental.

Um primeiro modo de executar que gera um efeito na guitarra é arrastar o polegar pelas por todas as seis cordas na existência de um acorde nelas montado, com a ideia de que a produção sonora deste depende muito mais da velocidade de ataque do que do peso empregado pelo dedo:

Algumas vezes, de fato, quando quero tocar com força um acorde em que todas as seis cordas são empregadas, deslizo o polegar por todas elas com rapidez, cuidando para que sua direção seja paralela ao tampo [...]. Não faço jamais depender a quantidade de som, neste caso, da pressão do polegar contra as cordas. Sei que o golpe recebido por um plano quando um corpo sólido tomba sobre ele é mais ou menos forte de acordo com a altura da qual o corpo tombou; esta força é chamada em estática quantidade de movimento, e esta quantidade de movimento é o produto do peso do corpo multiplicado pela velocidade (ou linha reta percorrida em sua direção), em cada ponto em que o corpo se encontra. Essa multiplicação tem rendimento muito maior do que se eu usasse a gravidade do peso, e a multiplicasse pela altura total, já que o aumento é maior que em progressão aritmética. Segue-se que, nesse procedimento, se aumento um só dos dois fatores, a quantidade de movimento será sempre aumentada; considerando minha mão como o corpo pesado, e a linha percorrida pelo polegar como a velocidade, a quantidade de movimento será o produto de uma pela outra. Em vez de aumentar o peso da mão acrescentando-lhe a impulsão do braço, ajo de maneira a que isso não aconteça; deixo o pulso livre, e aumento a velocidade percorrendo a linha que faço começar a uma distância bem mais afastada da sexta corda do que aquela onde mantenho normalmente o polegar (CAMARGO, 2005, p. 27 - 28).

Já sobre os efeitos com o fim de imitação instrumental, Sor estabelece uma importante diretriz: “a imitação de alguns outros instrumentos não é jamais efeito exclusivo da qualidade do som; é preciso que a passagem seja arranjada como o seria em uma partitura para os instrumentos que desejo imitar” (2005, p. 28). A seguir estão os instrumentos passíveis de imitação e a forma de execução dos efeitos:

Trompas:

Por exemplo, as trompas poderiam executar bem o exemplo sexto [Figura 102]; mas como tal melodia não é de forma alguma natural para a segunda trompa, que será obrigada a usar a mão direita para produzir o *Si*, nós o escrevemos de acordo com o sétimo exemplo [Figura 103]. Visto que essa frase já está no estilo e, por assim dizer,

no dialeto dos instrumentos que desejo imitar, por si só direciona a ilusão dos ouvintes; a qualidade do som, lembrando o da trompa tanto quanto possível, aumenta a ilusão a ponto de acrescentar tudo o que falta à realidade. Devo evitar produzir um som argentino e enganosamente brilhante; para consegui-lo, não prendo nenhuma nota com a mão esquerda na corda à qual ela originalmente pertence, mas na contígua a ela, de forma que não toco nenhuma corda solta. Na passagem do exemplo oito [Figura 104], não empregaria jamais a primeira corda; faria *Mi* com a *segunda*, *Do* com a *terceira*, etc. e as atacaria um pouco mais longe do cavalete que a sexta parte da distância total da corda (CAMARGO, 2005, p. 29).

Figura 102 – Excerto de exemplo para a explicação da imitação das trompas



Fonte: Sor (1830, s. n.).

Figura 103 – Outro excerto de exemplo para a explicação da imitação das trompas



Fonte: Sor (1830, s. n.).

Figura 104 – Último excerto de exemplo para a explicação da imitação das trompas



Fonte: Sor (1830, s. n.).

Trompete:

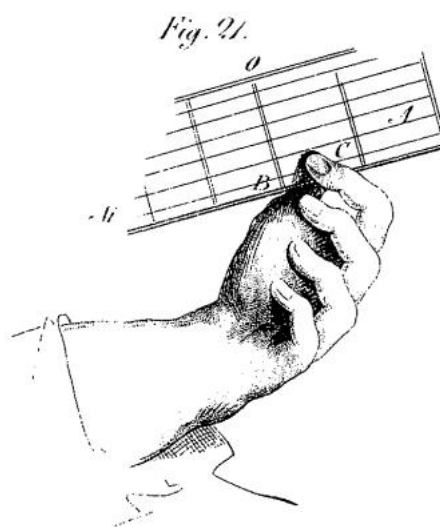
O trompete tem frases que se dão raramente a outros instrumentos, todas comumente nas alturas indicadas no exemplo nono [Figura 105]; de forma que fazendo pequenas frases no gênero do exemplo décimo [Figura 107], atacando fortemente a primeira corda próximo ao cavalete, para dela extrair um som um pouco nasal, e colocando o dedo da mão esquerda, que deve fazer a nota, no meio da distância entre o traste que a determina e o precedente, obterei um som estridente, de duração muito curta, que imitará o som áspero desse instrumento: para obtê-lo, é preciso ter grande cuidado em pressionar bem a corda contra a escala em cada nota que eu atacar, mas assim que isso acontecer devo diminuir um pouco a pressão, para que o traste B [...] [Figura 106], perto do qual meu dedo deveria estar em qualquer outro caso, permita que um comprimento maior da corda entre em vibração; então a corda MC, trastejando contra o traste B [...] [Figura 106], que antes o fez produzir a nota, produzirá um som áspero no começo; mas essa aspereza cessará em seguida, tão logo a altura seja fixada (como acontece com o trompete), porque, como a distância do traste OB ao cavalete é consideravelmente mais longa que BC, esta última não pode impedir inteiramente as vibrações da corda, que continuarão do ponto B (CAMARGO, 2005, p. 29 - 30).

Figura 105 – Indicações de alturas de trompete



Fonte: Sor (1830, s. n.).

Figura 106 – Posicionamento do dedo da mão esquerda na casa para a imitação do trompete



Fonte: Sor (1830, s. n.).

Figura 107 – Excerto de exemplo para a imitação do trompete na guitarra



Fonte: Sor (1830, s. n.).

Oboé:

Seria impossível imitar uma passagem cantante para o oboé, e eu nunca imaginei arriscar senão pequenas passagens em terças, entremeando notas ligadas e destacadas, por exemplo: (CAMARGO, 2005, p. 30)

Figura 108 – Exemplo dado por Sor ao explicar a imitação instrumental do oboé



Fonte: Sor (1830, s. n.).

Como o oboé tem um som extremamente nasal, não só eu ataco as cordas o mais próximo possível do cavalete, mas curvo meus dedos, e uso o pouco de unha que tenho para atacá-las: é o único caso em que creio poder servir-me delas sem inconveniente (CAMARGO, 2005, p. 30).

Sons harmônicos utilizados como imitação da flauta:

Quanto aos sons harmônicos, não acho que possam sempre imitar a flauta, pois ela não pode produzir sons tão graves quanto os da guitarra; e para imitar um instrumento é requisito que o instrumento imitador esteja na mesma tessitura: nenhum homem imitará bem a voz da mulher se não cantar em falsete, porque as duas vozes naturais distanciam-se uma oitava. Escreve-se música para guitarra na clave de sol; mas, a não ser privado de qualquer espécie de raciocínio ou acuidade auditiva, ninguém discordará que uma corda de mesma grossura, igualmente estendida, e da metade da largura de uma outra, estará uma oitava mais alto; e todos estão de acordo que o mi, primeira corda solta do violino, não é aquele da primeira corda da guitarra, que tem a mesma tensão, a mesma grossura e o dobro do comprimento. O verdadeiro mi da guitarra é aquele da primeira linha da clave de sol. Mas, admitindo-se que ela soa uma oitava mais baixo, não fará diferença para a execução. É preciso atentar para os sons aos quais correspondem os harmônicos; porque, se quero imitar uma flauta, não o conseguirei jamais executando a passagem tal como se indica no exemplo décimo primeiro [Figura 109], mas executando-a na altura do exemplo décimo segundo [Figura 110]; não como a guitarra normalmente produz as notas, mas como elas são no teclado (CAMARGO, 2005, p. 32 - 33).

Figura 109 – Exemplo 11.º do método de Sor



Fonte: Sor (1830, s. n.).

Figura 110 – Exemplo 12.º do método de Sor



Fonte: Sor (1830, s. n.).

Além disso, o autor complementa posteriormente as diretrizes para a execução dos sons harmônicos para além do seu caráter imitativo:

Esses sons chamam-se assim porque são o resultado das diferentes alturas produzidas pela vibração do corpo sonoro; uma corda estendida, posta em vibração, revela tão mais distintamente as alturas respectivas a suas frações alíquotas quanto mais grave for. Tocando somente a última tecla de um piano de seis oitavas, é quase possível ouvir mais sua terça maior no agudo do que o som gerador; mas, à medida que se percorre o teclado, percebe-se que quanto mais se avança para o meio, mais o som gerador se afasta de qualquer outra altura. Ouviam-se sons harmônicos que, na Espanha, chamam-se *flutés*. Ouvia-se também outra qualidade de som além dos não aflautados, mas como esses sons não se prolongam de forma alguma, e saem sempre acompanhados do ruído produzido pela violência que o dedo faz à corda que se opõe a sua passagem, não concebia que relação podia haver entre esse ruído e o som de uma flauta; para mim, faziam mais o efeito da marimba dos indianos (CAMARGO, 2005, p. 91).

E suas resultantes:

Quadro 1 – Sons harmônicos: trastes pressionados e seus sons resultantes

Traste pressionado.	Som Resultante.
No décimo segundo traste	A 8. ^a
No nono	A 10. ^a ou 3. ^a maior
No sétimo	A dupla 5. ^a
No quinto	Dupla 8. ^a
No quarto	Dupla 3. ^a maior
Um pouco abaixo do terceiro	Tripla 5. ^a
Um pouco mais abaixo do mesmo	Tripla 7. ^a menor
Acima do segundo	Tripla 8. ^a
Sobre o segundo	Tripla 9. ^a

Fonte: Camargo (2005, p. 93).

Sons abafados:

Os sons abafados, emprego-os raramente. Sempre lamentei que não existisse um meio de dar mais som ao instrumento, para me ocupar dos meios de suprimi-lo; entretanto, como esses sons, empregados corretamente, podem produzir um bom efeito, preocupei-me em distingui-los dos sons secos: nestes só a ressonância é abafada, ao passo que os primeiros são abafados no ato de atacar a corda. Para abafar os sons, jamais usei a mão direita; coloquei os dedos da mão esquerda de forma a prender a corda sobre o traste que determina a nota, pressionando-a menos forte que de hábito, mas não tão levemente que ela produzisse um som harmônico. Essa forma de abafar exige grande exatidão nas distâncias, mas produz verdadeiros sons abafados. Para os sons secos também não emprego a mão direita; apenas deixo de pressionar o braço da guitarra com a mão esquerda, sem abandonar a corda, tão logo tenha atacado a nota; nem mesmo imponho essa tarefa a toda a mão, pois o polegar sozinho atinge o objetivo com esforço quase imperceptível (CAMARGO, 2005, p. 33 - 34).

Harpa:

Finalmente, para imitar a harpa (instrumento mais análogo), construo o acorde de modo a abarcar uma grande distância, como no exemplo décimo terceiro, e ataco as

cordas na metade da distância entre o décimo segundo traste e o cavalete, tomando grande cuidado para manter os dedos que as atacam um pouco forçados para baixo, para que o atrito da curva DE (Fig. 18) [Figura 94] seja mais rápido e produza mais som (CAMARGO, 2005, p. 34).

Sor ainda remete o estilo da peça da imitação desse instrumento: “a passagem será no estilo da música para harpa, como no décimo quarto exemplo”:

Figura 111 – peça musical no estilo da harpa



Fonte: Sor (1830, s. n.).

XVII. Outros conceitos presentes.

Sor redigiu sobre a forma de execução dos acompanhamentos:

Todo acompanhamento supõe de início um baixo e pelo menos duas partes de harmonia; representa, pois, três instrumentos pelo menos; em consequência, as diferentes alturas das notas que compõem isso que geralmente se chama bateria não devem ser consideradas como a expressão do toque de um só [instrumento]. Para que eu possa dar ao acompanhamento a expressão daquilo que representa, devo conhecer o objeto que quero representar. O baixo marca os começos das partes alíquotas do compasso, o que é o acento musical; mas esses acentos são mais os menos numerosos dependendo de como a música é composta. Por exemplo, numa área em quatro tempos, na qual todos seriam marcados pelo baixo, e as notas das partes de harmonia, sendo do mesmo valor, soassem juntas, devo considerar somente duas notas acentuadas, aquelas designadas pelos números ímpares; de maneira que a primeira e a terceira o seriam, e a segunda e a quarta seriam os tempos fracos; ainda que eu tivesse dois acentos a marcar no compasso, o segundo deve ser menos marcado que o primeiro. Em geral, pode-se estabelecer que um baixo tem metade menos de acentos que de notas, e que toda nota que ocupar no compasso o lugar designado por um número par, ainda que seja destacada em relação às partes de harmonia, não o será

como baixo. Por isso, tomei grande cuidado em habituar-me a tocar o baixo como o exijo de uma orquestra que acompanhe, e a dar às partes de harmonia o mesmo grau de força que exigiria dos violinos, e não mais; ou seja, que o baixo seja sempre mais marcado, e que se ouçam as partes que o sucedem de maneira a reconhecer que são dependentes dele, ainda que a ressonância seja menos forte que o som que a produziu. Isso só se relaciona à maneira de tocar um acompanhamento (CAMARGO, 2005, p. 99).

Ademais, os acompanhamentos podem sofrer alterações ao se relacionarem com as demais partes de uma peça musical. Na seguinte citação, vemos características de uma peça que o influenciavam em suas escolhas interpretativas:

A ária de Mozart “Voi que sapete che cos’è amor” obrigar-me-ia a entrar em explicações mais longas e mais profundas do que aquelas de que me sirvo para a análise do exemplo octogésimo quarto (no próximo capítulo); pois essa análise só se relaciona à digitação, ao passo que aquela do outro acompanhamento deveria relacionar-se à sua formação, ao seu andamento, às razões de considerar tal acorde de tal maneira mais do que de tal outra, e à forma de substituir habilmente uma inversão por um acorde na posição fundamental ou vice-versa. A fórmula dos acordes sobre as notas da escala seria insuficiente para acompanhar razoavelmente o canto dos quatro versos. [...] Seria preciso possuir uma língua para compreender lhe todos os duplos e triplos sentidos; o acorde de sétima diminuída, com suas inversões, não é outra coisa em música senão uma fonte de calembures (CAMARGO, 2005, p. 103, grifo nosso).

Essas escolhas ligam-se à totalidade dos elementos de uma peça musical, ao qual o guitarrista é incentivado a estudar para que assim possa se comunicar com mais fluidez na linguagem musical, Sor adverte: “não deixarei de exortar aqueles que quiserem devotar-se ao estudo da guitarra a empenhar-se em adquirir este conhecimento. Um guitarrista que é também um harmonista terá sempre vantagem sobre o guitarrista que não o é” (CAMARGO, 2005, p. 118).

Na conclusão do método, Sor conclui dispõe 12 diretrizes, que são o resumo de sua obra:

Concluirei esta exposição por um sumário de máximas gerais, as quais observo como resultado de tudo o que disse.

- 1.^a – Visar mais ao efeito da música que ao louvor do talento como executante.
- 2.^a – Exigir mais da habilidade do que da força.
- 3.^a – Economizar pestanas e deslocamentos da mão.
- 4.^a – Considerar a digitação como uma arte cujo objetivo é fazer-me encontrar as notas de que preciso, ao alcance dos dedos que as devem produzir, sem a contínua necessidade de desvios com o intuito de procurá-las.
- 5.^a – Jamais ostentar qualquer dificuldade em minha execução, pois, assim fazendo, tornaria difícil o que não o é.
- 6.^a – Nunca dar trabalho aos dedos mais fracos, enquanto os mais fortes não fazem nada.
- 7.^a – Nunca cair em um erro muito comum, decorrente de um raciocínio acertado no que concerne ao piano, mas muito mal aplicado à guitarra; isto é, não manter o dedo em uma casa por mais tempo do que a duração da nota que deve produzir. Enquanto o dedo pressionar a tecla do piano, as cordas continuarão em vibração, e o som, misturando-se àquele de outra tecla, produzirá efeito contrário à pureza da execução; mas se duas ou três notas consecutivas são feitas na mesma corda da guitarra, se a progressão é ascendente, a segunda abafa e termina o som da primeira, e a terceira, o da segunda. [...] Se as notas são descendentes, ao invés de esperar pelo momento em que a nota deve ser produzida para pressionar a corda, eu já tiver o dedo sobre ela,

não terei outra ação a fazer a não ser a de levantar o dedo da nota mais aguda.
8.^a – Evitar um movimento lateral que alguns guitarristas consideram gracioso, isto é, deixar a direção paralela entre a linha formada pela ponta dos dedos [da mão esquerda] [...] quando minha mão se encontra em uma posição, e a passagem não é de harmonia, eu posiciono o pulso de forma que a linha reta, do primeiro ao quarto dedo, seja paralela à corda: mantenho o pulso imóvel, e conservo meus dedos sobre o lugar onde se devem movimentar.

9.^a – Quando se trata de uma grande distância na largura da escala, e o dedo quarto prende uma das extremidades, tomar a outra extremidade com o dedo mais longo.

10.^a – Quando se trata de uma abertura, consultar a posição menos incômoda para o dedo mais fraco, e impor a tarefa ao mais forte.

11.^a – Quando é necessário dar à linha da extremidade dos dedos uma posição paralela aos trastes, ao invés de às cordas, fazer com que esta mudança dependa antes do cotovelo que do movimento do pulso.

12.^a e última. – Dar muito valor ao raciocínio e nenhum à rotina (CAMARGO, 2005, p. 144 - 146).

XVIII. Comentários analíticos sobre o método.

Fernando Sor (1778 - 1839) foi um dos mais influentes intérpretes da guitarra do século XIX, e suas composições são amplamente executadas pelos violonistas da vertente erudita. Pelo modo como escreveu seu método, podemos compreender os motivos de suas escolhas técnicas, pois ele opta por não simplesmente informar diretrizes, mas demonstrar o caminho que o levou a tomar aquelas decisões, pois acredita que “quando se trata de metodizar uma ação, é essencial conhecer-lhe as causas para estabelecer regras com o objetivo de as empregar de maneira mais análoga a suas funções” (CAMARGO, 2005, p. 139 - 140).

Um primeiro ponto de grande atenção é seu modo de segurar o instrumento: a utilização de uma mesa para apoiar a guitarra tem propósitos análogos à trípode de Aguado, pois, utilizando um objeto como apoio, dispensa-se o emprego da mão esquerda na sustentação do instrumento, minimizando-se a movimentação da guitarra a cada mudança de posição da mão, entre outras vantagens.

Sor busca formular digitações que facilitem a execução, sem se desviar de seu horizonte técnico-estético e baseando-se em “economizar esforços tanto quanto possível” (CAMARGO, 2005, p. 112), fundamentando todo seu sistema na execução de harmonias em intervalos de terças e sextas, pois nestes se baseiam a formação de acordes na guitarra, baseando a digitação das melodias nas escalas, que segundo o autor são “como o acorde perfeito dessa tonalidade” (CAMARGO, 2005, p. 76), utilizando sobretudo da primeira posição (casas 1 a 4) onde se tinha maior ressonância na guitarra, e cuidando de utilizar um dedo para cada traste, sendo dedos imediatos utilizados para distâncias de meio-tom, e nunca para de um tom.

Conjecturamos que esta abordagem de Sor, quando a digitação, advém de sua vivência com a guitarra barroca: o período em que viveu englobou a transição entre as guitarras barrocas e as guitarras clássico-românticas. Observemos o seguinte relato:

No início utilizei esse instrumento apenas para o acompanhamento; mas, aos dezesseis anos, fiquei chocado ao ouvir pessoas que reconheciam ter pouco talento dizerem: “toco apenas para acompanhar”. Eu sabia que um bom acompanhamento pressupõe, em primeiro lugar, um bom baixo, acordes adaptados a ele, e movimentos que se aproximem tanto quanto possível daqueles encontrados nas grades de orquestra ou do piano; coisas que, na minha opinião, são muito maior prova de dominar o instrumento do que todas essas sonatas que ouvi, com longas passagens de violino, sem nenhuma harmonia ou mesmo destituídas de um baixo, a não ser aquele provido pelas cordas soltas. Concluí, portanto, que não havia mestres para mim, e vi confirmada a ideia de que aquilo que se tomava por domínio do instrumento era exatamente o que impedia de dominá-lo (CAMARGO, 2005, p. 3).

Com 16 anos, Sor estaria no ano de 1794, momento de amplo uso das guitarras de ordem dupla e, apesar de não relatar este fato no método, conclui-se que extrai justamente do seu vasto conhecimento harmônico, adquirido na guitarra anterior à de seis ordens simples, a base de toda seu sistema de digitação:

Entrei em todos esses detalhes para provar ao leitor a verdade de minha asserção, que todo o segredo para o domínio da guitarra (como instrumento harmônico) consiste no conhecimento das terças e sextas. Sem esse conhecimento, acredito que só teria sido capaz de produzir uma pobre imitação do violino ou do bandolim. Digo pobre, porque me faltaria a grande vantagem do primeiro desses instrumentos, a de prolongar, aumentar e diminuir os sons, e o brilho do segundo que, afinado, como o primeiro, uma oitava acima da guitarra, apresenta características que esta não poderia imitar senão muito imperfeitamente, pelo menos em minhas mãos (CAMARGO, 2005, p. 74).

Seu estilo de tocar é muito característico, diferenciando-se de Aguado e outros executantes ao utilizar do anular apenas em momentos específicos, a saber, para a execução de acordes a quatro vozes, preterindo-o para as melodias. Isto o levou a utilizar inclusive a colocação do dedo mínimo no tampo em certas passagens onde se necessita do polegar nas cordas agudas.

A posição da mão direita visa manter uma linha reta entre o polegar e o médio, ocasionando menos curvatura na mão do que o exigido para o amplo uso do anular; o toque é apenas com a polpa e a corda surge como um obstáculo a um movimento um tanto oblíquo do dedo em relação à corda. Destaca-se, também, o fato de que Sor não se utiliza dos dedos indicador e médio nos bordões, ao qual sinaliza utilizar uma série de ligados nas passagens de velocidade dessa região, recomendando o *Escuela de Guitarra*, método de Aguado para tocar as notas “destacadas”, ou, como denominava o pulsar individual nas notas em uma passagem, em *staccato*.

A mão esquerda possui o polegar posicionado atrás da metade do braço, e se indica a utilização do cotovelo para girar a mão, utilizando o dedo médio como eixo, de modo a fazer o dedo mínimo alcançar as cordas mais graves.

Também chama a atenção a divisão clara que estabelece entre baixo, acompanhamento e melodia, em um momento do método, podemos ver esta separação notada:

Figura 112 – Exemplo n.º 25



Fonte: Sor (1830, s. n.).

Além de expor esta divisão, Sor determina como cada parte deve ser executada, dando grande ênfase ao ensino do acompanhamento, que se dispõe no método na forma de arpejos e são denominadas “baterias”, porém, ao encontro das ideias dos livros de teoria musical que observamos, entende-se a melodia como a parte principal a ser enfatizada em uma peça.

O método de Sor possui uma grande quantidade de diretrizes no qual se expõe os dilemas enfrentados até chegar ao que considera ideal em cada ponto fundamental da técnica da guitarra. Nota-se também as influências recíprocas às ideias de Sor e Aguado: neste método, além de todas as referências ao outro autor e sua técnica ao longo do texto, cita o “método de Aguado”, e, posteriormente, em 1843, Aguado cita o “*Méthode pour la Guitare*” de Sor, selecionando uma peça deste. Embora possuam técnicas com bastante distinção, o nível técnico que possibilitou com que o repertório da guitarra avançasse tanto, e o fato de transladarem ambos seus vastos conhecimentos por meio de obras tão significativas, justifica a caracterização dada a ambos por José Jesus Perez como fundadores da Guitarra (PEREZ, 1843, p. 1).

XIX. Catálogo de peças musicais presentes.

6 exercícios em terças.

6 exercícios em sextas.

1 exercício para terças e sextas.

Andante [executado inteiramente em harmônicos].

Fragmento “d’une Romance de Cherubini”.

Ariette.

Fragmento da primeira parte do Oratório de Haydn a Criação [arranjado para voz e guitarra].

Andante [para a função do anular na execução de harmonias].

2.2.5 Método De Guitarra. (PEREZ, 1843)

I. Obra.

*Método de Guitarra*⁴⁴.

II. Ano de publicação.

1843.

III. Autor.

D. José Jesus Perez.

IV. Local de Publicação e editoração.

Paris: Mme. Ve. Launer.

V. Número de Páginas.

37.

VI. Instrumento para qual o método foi elaborado.

Guitarra de seis ordens simples.

VII. Possui dedicatória?

Não possui.

VIII. Forma de reprodução do texto e da música (impresso, manuscrito).

Completamente impresso.

IX. Forma da escrita musical: (Partitura, Tablatura, Cifras, et cetera).

Partituras.

X. Parte dedicada ao ensino da escrita musical?

Não possui.

XI. Parte dedicada a conceituar o que é música e/ou seus elementos constituintes e/ou expressivos?

Não possui.

XII. Parte dedicada à guitarra em aspectos conceituais ou morfológicos?

⁴⁴ Embora seja publicado em Paris, o texto é apresentado tanto em francês quanto em espanhol.

Perez não descreve as partes da guitarra, alegando que já eram conhecidas:

Como os nomes das diferentes partes que compõem a guitarra são tão bem conhecidos, não me deterei a explicá-los, e só advertirei que chamo ‘aro superior do tampo’ a metade do lado dos bordões, e ‘aro inferior’ a da *prima*, seguindo a mesma regra para as laterais e demais (PEREZ, 1843, p. 2).

XIII. Possui imagem representativa de um/a guitarrista?

Não possui.

XIV. Posicionamento do instrumento.

Perez descreve detalhadamente a posição que se deve adotar para tocar a guitarra:

A posição de todo instrumento musical deve ser aquela em que a emissão das suas vozes é mais fácil e sonora sem ter de contrair ou forçar o corpo ou as mãos. Diferentes maneiras de pegar a guitarra estão adotadas pelos executores, as duas mais comuns são: primeira, colocar a parte côncava do aro inferior sobre a coxa direita, apoiando o peito na parte superior do fundo; e segunda, colocá-la da mesma forma sobre a coxa esquerda, tocando a coxa direita com a união dos dois aros. O contato do peito com a parte superior do fundo é tão indispensável nas passagens difíceis que todos o necessitam, e alguns até colocam um banquinho debaixo do pé direito ou esquerdo, resultando assim uma posição ridícula e inconsistente, e naturalmente contraindo os braços ao mesmo tempo em que se abaixa o corpo, o que dificulta muito a execução: D. Dionisio Aguado⁴⁵ e os bons mestres recomendam o contrário: ele adota a primeira posição com algumas modificações.

Por todas estas razões, parece-me ser a melhor uma que, embora seja difícil de aprender, a experiência tem-me mostrado que, quando adquirida, facilita a execução sem contrair o corpo, proporcionando ao mesmo tempo a vantagem que D. Dionisio Aguado procura para o aumento das vozes ao descansar o aro na cadeira, e é a mais elegante de todas as utilizadas, embora não seja muito difundida porque se acredita ser incompatível com a execução de dificuldades.

Para a conseguir, se coloca, no assento da cadeira e sobre sua parte dianteira, o aro inferior, a umas três polegadas de distância de sua articulação com o aro superior e no vértice do ângulo que forma com o fundo da guitarra.

As coxas passam por ambos os lados, com o lado direito a tocar o aro superior perto da sua articulação com o inferior, e o aro inferior assenta no lado esquerdo no centro da sua maior convexidade. Todos estes pontos de contato são somente na parte em que se juntam os arcos e o fundo.

O corpo e a cabeça devem estar retos, a barriga um pouco encolhida, e o peito para fora, de modo a tocar o fundo da guitarra próximo à raiz do braço, e de modo a que a barriga e esta parte fiquem uns quatro dedos de distância.

O braço da guitarra também deve passar uma polegada abaixo e em frente do ombro esquerdo, e a guitarra deve ser posicionada de modo que, se uma linha perpendicular for em direção ao chão, seja paralela ao tampo.

O braço direito [do intérprete] afirma a guitarra quase pelo seu próprio peso, deixando-o cair sua articulação sobre o aro superior do tampo de forma que a mão direita chegue naturalmente, próximo à boca, com a ponta de seus dedos às seis cordas.

Pelo que foi dito, verifica-se que são obtidos cinco pontos de apoio, e todos tão pequenos e em partes tão pouco essenciais à sonoridade, que a guitarra pode ser considerada como se estivesse no ar, uma vez que o que perde de vozes pelo contato do corpo ganha com o da cadeira; mas se este último não tiver um assento sólido, a guitarra deve ser colocada apenas nas coxas, puxando um pouco o corpo [para frente]

⁴⁵ Perez toma como referência o método *Escuela de Guitarra* de Dionisio Aguado, já que em 1843 Aguado já fazia uso da sua trípode para sustentar o instrumento, fato referenciado em seu *Nuevo método de guitarra*, publicado no mesmo ano que o de Perez.

para que a parte que devia descansar no assento fique numa posição vaga. As senhoras podem adotar esta posição (PEREZ, 1843, p. 2).

XV. Modo de afinar a guitarra.

O autor não descreve formas de afinar a guitarra.

XVI. Conceitos técnicos.

XVI.i. Sistema de digitação das mãos.

Mão esquerda: indicador corresponde ao 1, médio ao 2, anular ao 3 e mínimo ao 4.

O polegar desta mão também é utilizado para pressionar, utilizando o símbolo de cruz, tal qual Martínez em seu método de 1810:

O *Fa#* marcado desta forma + nos dois últimos compassos, é pressionado com o polegar por cima da borda superior do braço. Muitos guitarristas não querem admitir o uso do polegar; mas há passagens que o exigem e é bom empregá-lo ocasionalmente, tendo sempre o cuidado de o devolver ao seu lugar quando concluído (PEREZ, 1843, p. 15).

Figura 113 – Excerto da 12.^a lição do método de Perez, onde se tem a indicação de uso do polegar da mão esquerda na função de pressionar a sexta



Fonte: Perez (1843, p. 15).

Perez usa o símbolo da Figura 114 para informar quando a mão esquerda deve trocar de posição nos arpejos, devendo se manter fixa até então (PEREZ, 1843, p. 7).

Figura 114 – Símbolo de troca de posição



Fonte: Perez (1843, p. 7).

Figura 115 – Excerto da 2.^a lição do método de Perez: a cada compasso se muda a posição, conforme indicado pelos símbolos



Fonte: Perez (1843, p. 7).

Perez usa também uma linha pontilhada para indicar a nota comum entre duas posições que deve ser pressionada com um mesmo dedo, este deve se manter firme enquanto se usam os demais dedos (PEREZ, 1843, p. 7).

Figura 116 – Recorte do excerto da 2.^a lição do método de Perez, dando ênfase à linha pontuada



Fonte: Perez (1843, P. 7).

O autor usa do símbolo da Figura 117 “[...] se uma nota tem que ter suas vibrações apagadas para se tocar outra, ou deve se formar novamente sobre a mesma postura, [...], como no 5.^o compasso [da quarta lição], em que as cordas de tripa mantêm uma posição fixa, enquanto o baixo varia⁴⁶” (PEREZ, 1843, p. 9).

⁴⁶ O símbolo, apesar de indicar que o som deve ser apagado, não é utilizado para indicar que deve ser realizado o abafamento de alguma nota estranha à harmonia por exemplo, limitando-se ao uso descrito pelo autor.

Figura 117 – Símbolo que indica que se deve apagar as notas ou formar de novo a mesma postura



Fonte: Perez (1843, p. 9).

Figura 118 – Excerto com o 5.º compasso da 4.ª lição, vê-se a aplicação do símbolo que indica que a nota terá suas vibrações apagadas



Fonte: Perez (1843, p. 9).

Perez utiliza-se de uma linha reta quando da utilização de um dedo para pressionar seguidamente notas distintas:

Quando um dedo deve correr de casa a casa para formar notas distintas, assinalo-o com uma linha reta e o mesmo número, como no quarto compasso, onde o terceiro dedo escorrega para pegar o *Mi* na mesma casa onde o *La* foi pressionado, e é feito sem se tirar a posição da mão, correndo-o depois, novamente, para formar o *Fa* (PEREZ, 1843, p. 10).

Figura 119 – 4.º Compasso da 6.ª lição do método de Perez



Fonte: Perez (1843, p. 10).

O vasto número de marcações na partitura, porém, é limitado às 10 primeiras lições, com a seguinte advertência:

De agora em diante não marcarei as vibrações que devem ser conservadas, exceto nas notas comuns que servem de apoio à mudança de posições e nos casos duvidosos: pode tomar-se como regra geral, que todas as notas que fazem parte do acorde devem ser mantidas fixas, dentro da mesma posição, desde que não seja necessário pegar outras nas mesmas cordas; e aquele que não compreender a harmonia, será suficiente ter o cuidado de apagar as notas que procedem por escala, conservando as outras sempre que possível, e desde que a posição não seja alterada; nesse caso, todas elas são apagadas exceto as comuns.

A guitarra quase sempre executa esta operação por si só.
Em conformidade com o acima exposto, suprimo o símbolo nas notas que procedem por escala e reservo-o em casos duvidosos (PEREZ, 1843, p. 14).

Já sobre a mão direita, o autor indica o uso dos dedos polegar, indicador, médio e anular, com orientações textuais nas lições, mas sem indicações diretas nas partituras.

XVI.ii. Uso de unhas.

Perez argumenta sobre o uso de unhas a partir de premissas de Sor e Aguado, com parecer pelo uso apenas da polpa dos dedos:

Grande e renhida questão existe entre os guitarristas sobre se se deve tocar com unhas ou sem elas desde que D. Fernando de Sor adotou a ideia de tocar com a polpa dos dedos. Cada um alega suas razões, e efetivamente há executores muito recomendáveis de ambas as escolas.

Os primeiros a discordar são os já mencionados Sor e D. D. Aguado, e como fundadores do instrumento⁴⁷ e gênios extraordinários em diferentes classes, cada um tem a sua própria multidão seguindo as suas opiniões.

Pela minha parte, conforme com D. F. de Sor, sou do parecer que se deve tocar sem unhas, usando as cordas um pouco mais grossas que o habitual; pois temos o exemplo da harpa que produz resultados tão doces, o do piano que quanto mais suaves forem os martelos melhor será a qualidade do tom, e inúmeros outros que iria ser extenso mencionar.

O tom produzido pela unha é muito fraco, resultando estridente⁴⁸ sempre que se toca forte, e a polpa do dedo, com uma corda ligeiramente mais grossa, dá maior energia e sonoridade, sendo capaz de atingir o extremo da doçura quando desejado. As razões que militam contra as unhas são tão claras que o próprio D. Dionisio Aguado, no seu método, prevendo que a corda deve passar pela ponta do dedo antes de chegar à unha, confessa encontrar poucos que tocam bem com as unhas: o que é exato e prova que a ponta do dedo é mais natural para o instrumento, pois, por muito que se estude, [o intérprete] se expõe a pulsar mal algumas vezes. O referido Aguado não ignora as vantagens da polpa, pois no quinto capítulo da obra acima referida, dá um arpejo e diz que sem unhas se pode tocar com suavidade e com maior comodidade; e antes disso dá outro exemplo em que decide ser mais cômoda a execução sem unhas. Mas as desvantagens destas são demasiadas para enumerar aqui (PEREZ, 1843, p. 3).

XVI.iii. Posição e indicações para a mão direita.

A mão direita recebe um vasto número de indicações. Sobre o posicionamento:

A mão direita deve ser colocada de modo que, sem a contrair, os dedos caiam perpendicularmente às cordas, que os dedos indicador, médio e anular toquem a *terceira, segunda e prima*, e o polegar os baixos, em direção à boca da guitarra, e que as articulações dos dedos sobressaiam o menos possível, de modo a que, com uma curva visual sobre o pulso e articulações do dedo médio, o resultado seja um semicírculo. A mão deve permanecer completamente solta, sem apoiar dedo algum sobre o tampo (PEREZ, 1843, p. 2 - 3).

⁴⁷ O autor colocou uma nota de rodapé neste excerto: antes de Sor, estava a guitarra reduzida a um papel mais secundário (PEREZ, 1843, p. 3).

⁴⁸ A palavra originalmente utilizada, *Chillón*, é conceituada pela *Real Academia Española*: “*Chillón: dicho de um sonido: agudo y desagradable*” (CHILLÓN, 2023).

Entende-se, devido esta descrição e ao tópico sobre o Posicionamento do instrumento, que o posicionamento da mão acompanha a linha do antebraço: em alguns momentos o pulso deve girar de forma ao polegar alcançar mais facilmente a *terceira*, como pode ser observado na seguinte citação: “para tocar estas lições, esta mão dá um pequeno giro em direção à ponte, de modo que o indicador e o médio firam a *segunda* e *prima*, e o polegar pulse até a *terceira*” (PEREZ, 1843, p. 19).

É indicado, na lição 24, que para os arpejos de 4 notas, quaisquer que sejam, pulsam: “o anular a corda mais alta, a mais grave com o dedo polegar, e as duas intermediárias, a mais aguda com o dedo médio e a mais baixa com o dedo indicador” (PEREZ, 1843, p. 24), devendo a mão direita girar a depender a posição das vozes intermediárias ou da localização da voz mais alta a ser pulsado com o anular: “esta lição e a seguinte são tocadas de acordo ao dito na lição 24; de forma que a mão sobe e baixa, girando sobre seu pulso, em cada um dos arpejos que variam de cordas, pulsando-se alternativamente o dedo anular a *prima*, 2.^a e 3.^a” (PEREZ, 1843, p. 26).

Sobre o modo de pulsar as cordas:

O modo de ferir a corda sem unhas é colocar o dedo tocando-a pela parte da polpa, e logo a ferir fazendo alguma força em sentido oblíquo em direção ao aro superior e ao tampo de modo a que a corda gire sobre a ponta do dedo antes de iniciar as suas vibrações. O polegar deve ferir numa direção perpendicular ao tampo, e todos os dedos que se aproximam desta forma de pulsação produzirão mais e melhor tom. Como o movimento dos dedos ao ferir as cordas costuma ser contrário à mão direita, por regra geral, ela deve permanecer imóvel enquanto eles trabalham (PEREZ, 1843, p. 3).

O modo de pulsar com o polegar aparece na primeira lição:

O polegar da mão direita toca a 6.^a: apoiando-se na *quinta*, enquanto os outros dedos trabalham, atinge a *quinta* e permanece da mesma forma na 4.^a: mas quando a pulsa permanece no ar, e ao tocar pela segunda vez a 5.^a, se coloca sobre a 6.^a para executar o compasso seguinte da mesma forma (PEREZ, 1843, p. 7).

XVI.iv. Posição e indicações para a mão esquerda.

São percorridas as seguintes diretrizes para a mão esquerda:

A mão esquerda coloca o polegar firmemente atrás do braço da guitarra para que a última falange seja fixada no centro da convexidade, dando assim aos outros dedos a extensão necessária para não sufocar os sons ao tomar as diferentes posições. Este dedo gira na mesma localidade: conforme a posição que os outros assumem nas cordas, deve baixar ou subir pelo braço da guitarra sem nunca perder o local onde foi colocado.

O índice, o médio, o anular e o mínimo devem ser colocados perto das cordas na direção das primeiras quatro casas, e o que for necessário para pressionar deve assegurar com força, caindo sobre ela perpendicularmente para deixar livre a vibração das cordas imediatas, e há de se manter sempre com a mesma firmeza enquanto durar o valor da nota que forma.

Quando é necessário correr ao longo do braço da guitarra, os quatro dedos devem caminhar abertos, de modo que suas polpas estejam sempre na direção de quatro casas. Os dedos que não pressionam as cordas devem permanecer próximo delas sem sufocar as suas vibrações e sem se apoiarem nos outros.

O braço esquerdo não tem posição fixa, pois deve seguir os movimentos de sua mão para os facilitar, de modo que o pulso não tenha que se dobrar ao assumir as posições e que seu cotovelo seja mantido afastado do corpo.

Os dedos de ambas as mãos devem executar com independência um do outro, e entre a mão esquerda e direita deve haver uma relação tão íntima que, ao mesmo tempo que a corda é pressionada por um dedo da esquerda, outro da direita a pulse; mas esta regra admite algumas exceções como veremos mais adiante (PEREZ, 1843, p. 3).

XVI.v. Apojatura.

Não possui.

XVI.vi. Articulações.

Não possui.

XVI.vii. Fermata.

Não possui.

XVI.viii. Mordente.

Não possui.

XVI.ix. Trinado.

Não possui.

XVI.x. Portamento.

Há uma breve menção sobre os portamentos no prólogo do método:

‘Procedimento por comas’ se diz comumente na Espanha, cuja voz não expressa o que se quer manifestar, porque o portamento passa por todos os espaços imagináveis, e essa é a razão pela qual adoto a palavra italiana. A guitarra apenas imita o portamento procedendo por meios tons (PEREZ, 1843, p. 1)

XVI.xi. Execução de efeitos e imitação instrumental.

O autor não faz menção ou uso de efeitos ou de imitação instrumental em seu método.

XVII. Outros conceitos presentes.

Se descreve o uso da pestana:

Quando duas notas devem ser executadas no mesmo traste, são pressionadas apenas com o dedo indicador, estendido e paralelo às divisões dos trastes, tendo o cuidado de que a sua ponta passe para além da *sexta*, mesmo quando as cordas tocadas são a *segunda* e *primeira*, e mantendo-o firme na parte em que é tocada de modo a servir de suporte aos outros dedos. O dedo indicador assim colocado chama-se "Pestana", e é como está marcado no 3.º compasso e no primeiro arpejo do 6.º, com a diferença de

que no primeiro segura a *segunda* e a *prima*, dobrando-se um pouco para fora para deixar a *quinta* livre, e no segundo pressiona a *sexta* e a *prima*, retirando a "Pestana" depois de tocar o primeiro arpejo, para pegar nos demais tempos o *Fa* da *prima* com a polpa do dedo.

Toda o 6.º compasso pode ser tocado com a pestana, mas seria difícil para os principiantes dobrar o indicador para deixar o quarto livre: nestes casos, alguns guitarristas usam uma pequena pestana, o que não é bom porque contrai os outros dedos.

Coloco desde já a pestana por sua demasiada importância, e deve ser revista todos os dias para que o dedo indicador se habitue a segurá-la facilmente. Existem outros tipos de pestanas que veremos mais adiante (PEREZ, 1843, p. 8)

Figura 120 – Excerto com o 6.º compasso da 4.ª lição



Fonte: Perez (1843, p. 9)

Estes outros tipos de pestana são pestanas que vão da *prima* até outra corda que não a *sexta*, além de pestanas com outros dedos que não o indicador, como pode ser observado na seguinte figura:

Figura 121 – Diferentes tipos de pestana em um excerto do primeiro andantino da lição 40 do método de Perez⁴⁹



Fonte: Perez (1843, p. 37).

O autor discorreu também sobre a execução dos acordes, indicando que a mão direita deve tocar a um tempo todas as notas que os compõem, desde que sejam de igual valor (PEREZ, 1843, p. 29), porém há uma outra interessante abordagem:

⁴⁹ O segundo compasso do excerto possui as notas *Sib* e *Re*, ambos com o número 4 à esquerda e a indicação: "pestana 4.º dedo", o mesmo ocorre no último tempo do quarto compasso do excerto, com indicações para uma pestana com o dedo 2 pressionando o *Do#* e *La*.

As harmonias na guitarra obtêm maior graça e realce fazendo perceber simultânea e muito rapidamente todas as suas notas desde as notas graves até às notas agudas, à maneira de um arpejo, cuja execução se realiza como se efetivamente o fosse. A lição anterior, assim executada, resultará mais ou menos como se segue (PEREZ, 1843, p. 37).

Figura 122 – Excerto do segundo andantino da lição 40 do método de Perez



Fonte: Perez (1843, p. 37).

Há lições sobre a execução de acordes utilizando desde apenas duas cordas até todas as seis. Quando um acorde é tocado em cinco cordas, Perez afirma que ele pode ser categorizado como conjunto, isto é, toca-se em 5 cordas seguidas, ou disjunto, onde alguma corda, a 5.^a ou 4.^a, não é executada.

XVIII. Comentários analíticos sobre o método.

O prólogo desta obra, escrita e publicada por José Jesus Perez, guitarrista espanhol, é deveras informativo sobre a guitarra e seus métodos naquele período, observemo-lo por partes:

A publicação de um novo método de guitarra numa base diferente dos seguidos até aos dias de hoje torna-se cada vez mais indispensável.

O que D. Dionisio Aguado compôs é considerado pela maioria dos professores espanhóis como bom somente para aperfeiçoar o estudo, e se veem precisados a ensinar os princípios pelo de Carulli; mas estando as escolas destes métodos em contraposição, acontece que os principiantes, ao passar de um para o outro, encontram novas dificuldades, e por esta razão alguns abandonam o estudo da guitarra depois de terem começado.

Conheci outros mestres que compõem uma ou duas lições em arpejos, e essa é a primeira coisa que fazem os seus alunos tocarem até que as executem fácil e claramente, diferenciando-se sempre estes dos demais pela sua boa posição de mão direita e exata distinção nos sons, mesmo quando executem pouco (PEREZ, 1843, p. 1).

Nesta primeira parte têm-se o interessante relato do uso de dois métodos de iniciação instrumental, e, embora não se possa afirmar se isto se dava só em Paris ou na Espanha⁵⁰ (ou em ambos) demonstra uma grande influência dos escritos de Aguado e Carulli já naquele período. Aguado publicou o *Escuela de Guitarra*, seu primeiro método, em 1825, em Madrid, ao qual o presente método de Perez está referenciando ao tratar dos preceitos de Aguado; Carulli havia publicado vários métodos (todos pela mesma editora que publicou o presente método), e

⁵⁰ O livro foi publicado em Paris, mas era destinado a ambas nacionalidades, pois continha ambos os idiomas.

por não ser indicado exatamente qual, poderia se tratar do Opus 27 - *Méthode Complètte pour Guitare Pour l'Enseignement de son fils Gustav* (Método completo para guitarra, para ensino de seu filho Gustav), publicado aproximadamente entre 1810 e 1811, ou o *Méthode complète pour parvenir à pincer de la guitare par les moyens les plus simples et les plus faciles* (Método completo para poder pulsar a guitarra pelos meios mais simples e mais fáceis), publicado em 1825. A necessidade de um método mais simples para iniciação instrumental que a *Escuela* pode ser um dos motivos que levou Aguado a publicar o *Nuevo método para Guitarra*, seu método definitivo, curiosamente, também em 1843.

A observação de Perez sobre a solidez técnica da mão direita que se adquire no estudo dos arpejos certamente contribuiu para que o autor escrevesse um método que, quase em sua totalidade, é neles baseado, sendo 30 das 40 lições diferentes tipos de arpejo. Como veremos na seguinte citação, os arpejos serão tidos como um meio para fixação e educação da mão direita, que é, segundo o autor, a mais rápida em contrair defeitos.

O Marechal de Campo D. Federico Moretti, o primeiro a mostrar do que a guitarra é capaz num método reduzido ou explicação que compôs, apenas coloca alguns arpejos bem coordenados, demonstrando assim o seu profundo conhecimento no assunto. Depois dele, os gênios criativos de Fernando de Sor e Dionisio Aguado levaram a guitarra a um grau de perfeição capaz de competir com a maior parte dos instrumentos de concerto; pois produz uma abundância harmônica sem abandonar a melodia, e quando aquela se simplifica um pouco, este com suas vibrações ligadas e portamentos produz efeitos admiráveis imitando a voz humana no possível. As composições destes dois homens distintos (que podem ser chamados de fundadores da guitarra por terem mostrado do que ela era capaz), cheias de dificuldades para a mão direita, tornam indispensável um método dedicado a primeiramente educá-la para que não adquira defeitos, uma vez que é a mais rápida em contrai-los pela sua colocação no ar com um apoio momentâneo nas cordas; e os arpejos são mais adequados para a sua fixação, por feri-las alternadamente com diferentes dedos que, não tendo de subir ou descer para procurar outras, deixam a mão calmamente no local onde foi colocada (PEREZ, 1843, p. 1, grifo nosso).

O método de Federico Moretti é denominado “*Principios para tocar la Guitarra de seis ordenes*” (Princípios para tocar a guitarra de seis ordens) e foi publicado em 1799; muito influente, fundamentou às indicações de andamento presentes no método *Rudimentos para Tocar la Guitarra por Música* de E. em 1819. O método de Moretti fora elaborado para a guitarra de seis ordens duplas, cujos princípios, serviriam “de regra para acompanhar com propriedade o estilo moderníssimo toda espécie de canto” (MORETTI, 1799, s. n.), porém não parece ser o uso como instrumento acompanhador que Perez almeja com seu método, já que exalta as características do instrumento de concerto que foram alcançadas a partir de Sor e Aguado. Neste excerto é notável a descrição da guitarra como capaz de imitar a voz humana, onde fica clara, assim como no método de Baylon, a busca da elaboração melódica na guitarra ao encontro do canto.

D. Dionisio Aguado, na sua Escola de guitarra, mostra muitas complicações que se ignoravam, e que enriquecem sobremaneira a música deste instrumento, mas os trinta estudos com que termina, há muito poucos os que os podem tocar e acredito que, dedicando uma lição a cada tipo de suas dificuldades, a mão habituar-se-á ao mesmo movimento, vencerá os obstáculos e, quando as encontrar reunidas em uma só peça, tocá-los-á facilmente.

Por todas estas razões, penso dedicar a primeira parte do meu método a pôr uma lição em cada tipo de arpejos, nos quais a mão direita tomará a sua verdadeira posição e a mão esquerda habituar-se-á a tomar as posições, e terminarei ensinando a tocar as harmonias e o notado sem fazer uso dos equíssonos.

Na segunda parte darei conhecimento de todo o diapasão [braço] da guitarra, dividindo-o em posições com as escalas e harmonias próprias de cada uma delas, e concluirei ensinando os arpejos com baixo cantante. Esta complicação é quase desconhecida e a ideia que D. Dionisio Aguado lhes dá serve-me de padrão em um novo programa de estudos. A terceira parte conterà os arpejos com ‘soprano cantante’ e as lições em três partes: e a quarta, ou suplemento, será composta por algumas peças que reúnem todo o tipo de dificuldades, modos particulares de execução e a forma de tocar a guitarra de sete ordens e de escrever a sua música. Ao longo do método incluirei lições sobre outras dificuldades, que seria minucioso enumerar, e que completarão a obra.

Sendo o meu objetivo facilitar o estudo da guitarra, dividi todas as suas dificuldades para que possam ser aprendidas separadamente, e peço aos inteligentes que não julguem o meu método até que as duas primeiras partes pelo menos tenham sido publicadas; pois muitas coisas parecem insignificantes se consideradas isoladamente. Quem não quiser aprofundar as complicações da guitarra, com a primeira parte, e o início da segunda, terá o suficiente para poder acompanhar as canções e tocar algumas coisas simples (PEREZ, 1843, p. 1).

A partir da leitura desse trecho, pode-se teorizar uma possível intenção do autor em criar um método de iniciação de modo a cumprir a atual função do método de Carulli, mas aos moldes da escola de Aguado, talvez para que não se utilizassem dois métodos, um para iniciação e outro para aperfeiçoamento, “em contraposição” um ao outro, ou, antes, para criar um método capaz de cumprir ambas funções; porém, não se sabe até qual nível de complexidade as peças e lições disponibilizadas por Perez alcançariam com o conjunto das partes, pois, apesar das descrições de cada parte do método, a cópia disponibilizada pela *Gallica*, a biblioteca digital pertencente à Biblioteca nacional da França, e exposta neste trabalho, até a data de sua publicação, compreende apenas a que seria a primeira parte do método. Não temos a informação de que outras partes foram publicadas, e, caso foram, não foram ainda disponibilizadas.

Concluo declarando-me discípulo do método de Aguado, que o respeito como o melhor que se conhece, e que o meu único desejo é mostrar outro caminho para que seja mais possível a obtenção dos resultados que este grande mestre propôs; pois sabendo por experiência própria o trabalho que custam suas dificuldades e complicações, poderei, talvez, fazer superar os muitos obstáculos que ocorrem. Se o consigo de alguma forma, e através de mim progride o mais mínimo do estudo de um instrumento que chega com seus acentos a todos os corações sensíveis, será o maior prêmio e galardão que possa ter no meu vasto trabalho.

Nota: não explico os princípios elementares da música porque presumo que aqueles que desejam aprender a tocar guitarra os conhecem; e se os ignorar, estudando o solfejo, irá encontrá-los em qualquer um destes métodos (PEREZ, 1843, p. 1).

A conclusão de Perez demonstra a influência da técnica de Aguado para os guitarristas desde a *Escuela*, mas nesta obra vemos também o legado de Sor, que havia falecido quatro anos antes da publicação deste, em 1839, explicitada pela preterição do uso das unhas, e uso de cordas mais espessas, por onde se tem condições de se “atingir o extremo da doçura quando desejado” (PEREZ, 1843, p. 3).

A posição da mão direita é bem detalhada e chama atenção por sua semelhança a escolas técnicas dos tempos atuais, já que possui as seguintes características: a mão deve ser colocada “naturalmente”, sem ser contraída; articulações sobressaindo o menos possível, de modo a formar um semicírculo entre o pulso e as articulações do dedo médio e toque em direção oblíquo à corda. O pulso deve-se encurvar em direção à ponte apenas em momentos específicos: entre eles, para facilitar o toque com o polegar na *terceira*.

Já a mão esquerda é similar aos preceitos que Aguado seguirá inclusive em seu *Nuevo Método*: o polegar deve ter como centro de apoio o meio do braço da guitarra, mantendo este centro de apoio mesmo quando este se movimenta de acordo com as posições necessárias para a execução. Notabiliza-se a preocupação com digitações, que pode ser explicitada pelo seguinte trecho:

Muitas vezes a ordem natural dos dedos é alterada numa posição para facilitar a seguinte, ou para evitar mover uma posição já formada, como no 3.º compasso, onde o *Mi* do 4º compasso é tocado com o 3º dedo para não remover a posição anterior e servir de nota de apoio no próximo.

Se tiver uma mão pequena, poderá não manter o *Mi* do 4.º com o terceiro dedo nas barras 1 e 2 e nos últimos 6, mas terá de trabalhar para o conseguir (PEREZ, 1843, p. 13).

A partir da leitura do método se conclui que Perez alcançou o objetivo de criar um método que ocupe os primeiros passos da iniciação, havendo um grande nível de detalhamento das posições, descrições em cada lição (a direita não recebe as descrições apenas quando se deve cumprir uma função semelhante nas lições anteriores), e principiando do uso de cordas soltas executadas apenas pela mão direita.

Figura 123 – 1.ª Lição do método de Perez



Fonte: Perez (1843, p. 6).

As demais partes não estão ainda disponíveis em ambiente virtual. Se existirem e forem publicadas, certamente serão de grande uso para o estudo da prática da guitarra do século XIX.

XIX. Catálogo de peças musicais presentes.

Não possui peças ao fim do método. Conta com 40 lições práticas.

2.2.6 Nuevo Método Para Guitarra. (AGUADO, 1849⁵¹)

I. Obra.

Nuevo Método Para Guitarra.

II. Ano de publicação.

1843 (Com apêndice publicado postumamente em 1850).

III. Autor.

Dionisio Aguado.

IV. Local de Publicação e editoração.

Madrid: Benito Campo.

V. Número de Páginas.

143 páginas (com 18 páginas de apêndice).

VI. Instrumento para qual o método foi elaborado.

Guitarra de seis ordens simples.

VII. Possui dedicatória?

Não.

VIII. Forma de reprodução do texto e da música (impresso, manuscrito).

Completamente impresso.

IX. Forma da escrita musical: (Partitura, Tablatura, Cifras, *et cetera*).

Partituras.

X. Parte dedicada ao ensino da escrita musical?

Não possui.

⁵¹ A referência se dá no ano de 1849 pois utilizamos o exemplar com o apêndice *post mortem* proveniente da *Biblioteca Nacional de España*, que sistematizou a publicação deste livro nesse ano. Porém, a publicação original se deu em 1843, com o apêndice publicado no ano de 1850, já que no texto deste é relatado o falecimento de Aguado no ano passado, tendo este fato se dado em 1849.

XI. Parte dedicada a conceituar o que é música e/ou seus elementos constituintes e/ou expressivos?

Há uma seção do método denominada “da expressão”, e nela há um tópico denominado “considerações gerais acerca do modo de dar sentido à música”, onde se explora os conceitos de música e expressividade e contém as seguintes indicações:

A música é uma linguagem e tem suas ideias, com as quais formam-se frases, e com estas formam-se períodos. Geralmente cada ideia musical está expressa em dois compassos seguidos: a ideia se inicia no primeiro compasso e se conclui na metade ou ao fim do segundo. A conclusão dela há de ser piano, para que se distinga de outra ideia. Uma frase pode constar de duas ideias e, por conseguinte, de quatro compassos, devendo ser piano ao fim dela, pela razão que se acaba de dar. Iniciando forte a frase, isto é, no primeiro compasso, e diminuindo gradualmente a quantidade do som até o fim dela, isto é, no quarto compasso, ter-se-á dado algum sentido; mas, além disso, é necessário ter presente o percurso das notas de cada uma das melodias na frase: enquanto aquelas sobem, vai-se geralmente esforçando o som, assim como vai-se atenuando este enquanto aquelas baixam. Esta consideração aplica-se também a cada ideia, a despeito de que as notas que caem no primeiro tempo tenham de se fazer sentir mais que as do segundo. Para indicar esse efeito costuma-se fazer uso do símbolo chamado regulador < >, que se coloca sobre uma ideia ou sobre uma frase. Há ademais para isto, entre outras, as expressões seguintes [referindo-se ao Quadro 13] (AGUADO, 1849, p. 70).

Indica-se também, a possibilidade de subdivisão do sentido da ideia:

293.⁵² Também pode-se subdividir o sentido da ideia, aplicando o forte e piano em partes proporcionais de um compasso, isto é, a cada tempo, e ainda a cada meio tempo. o guia disso é a expressão que se queira dar à música, ditada pelo bom gosto e sensibilidade.

294. Quando se executa um canto no agudo com seu correspondente baixo e uma parte intermédia que serve de acompanhamento, ademais das considerações indicadas, há de se cuidar de que sobressaia o canto como parte principal, que o acompanhamento soe piano, e que se perceba bem o baixo (22.^a lição).

295. O ligado, a apojatura, o mordente *et Cetera*. dão um novo realce à expressão se são usados oportunamente e não se multiplicarem demasiadamente. Há outra espécie de ornamentos que consiste em variar o mecanismo de certas melodias: essa variação deve ser singela, para que não se desfigure a ideia principal, e há de ser ditada, como toda classe de ornamentos, pelo bom gosto (AGUADO, 1849, p. 70 - 71).

Além disso, apontamentos sobre o que se entende hoje por *Rubato*:

Quando se toca sozinho, a expressão permite, em certas passagens curtas, uma leve alteração do compasso, seja acelerá-lo ou retardá-lo: nesse caso, aparenta-se faltar a ele por um momento para segui-lo depois com tanta exatidão como antes. 297. Por último, o guitarrista deve buscar modelos de expressão nos professores de mérito, seja qual for o instrumento em que expressem seus sentimentos; os ouvirá com muita atenção e procurará imitá-los até que consiga formar-se um gosto e um estilo particular (AGUADO, 1849, p. 71).

XII. Parte dedicada à guitarra em aspectos conceituais ou morfológicos?

Há uma descrição detalhada das partes que compõem a guitarra:

⁵² Perceber-se-á números antecedentes na maioria das citações de Aguado, estes são as marcações de parágrafo da obra original.

À primeira vista, as partes mais notáveis da guitarra são: uma caixa oca, que em uma de suas faces possui um buraco, e um braço sólido colado à tal caixa. [...]

14. Na caixa devemos notar: 1.º o tampo, ou seja, a chapa de madeira com o buraco chamado boca; 2.º a ponte, ou peça de madeira onde estão atadas as cordas; 3.º as laterais, que circunscrevem a parte lateral da caixa, formando três curvaturas em sua direção, duas convexas e uma côncava; 4.º o fundo, ou seja, a chapa de madeira oposta à do tampo.

15. No braço temos que observar: 1.º a cabeça, que forma um ângulo com o resto do braço e possui seis buracos; 2.º as cravelhas, ou peças de madeira colocadas nos buracos da cabeça; 3.º o *mástil*⁵³, restante do braço da cabeça à caixa, plano na frente e convexo atrás; 4.º a pestana, ou pecinha de madeira sobre a qual se adverte seis ranhuras por onde passam as cordas, tomando ali um ponto de apoio.

16. Desde a pestana à boca há uma série de dezessete ou mais espaços divididos uns dos outros por peças lineares e paralelas de metal ou de outro material duro que se chamam trastes ou divisões das casas. Cada um de tais espaços têm o nome de casa, denominando-se primeira a imediata à pestana, segunda a que se segue, e assim sucessivamente até a última.

17. Essa série de casas, cuja dimensão e comprimento vão diminuindo proporcionalmente desde a pestana até a boca, chama-se escala, e a chapa de madeira em que estão colocadas as divisões é chamada *sobrepunto*.

18. Desde a ponte às cravelhas, apoiadas nas ranhuras da pestana, estendem-se seis cordas, denominadas *prima*, *segunda*, *terceira*, *quarta*, *quinta* e *sexta*, começando a contar pelo lado direito conforme se olha a guitarra de frente. A *quarta*, *quinta* e *sexta* também se chamam bordões

Ademais, Aguado expõe sua preferência por um tipo específico de ponte: “a ponte que me parece mais vantajosa é a que consta de uma parte posterior e outra anterior, divididas por uma ranhura longitudinal e profunda: na primeira parte se atam as cordas, e na segunda, ou anterior, apoiam-se” (AGUADO, 1849, p. 5), alegando ter a inventado no ano de 1824, justifica sua preferência por estas suportarem melhor a tensão das seis cordas temperadas que as pontes com botões colocados em buracos que transpassam o tampo.

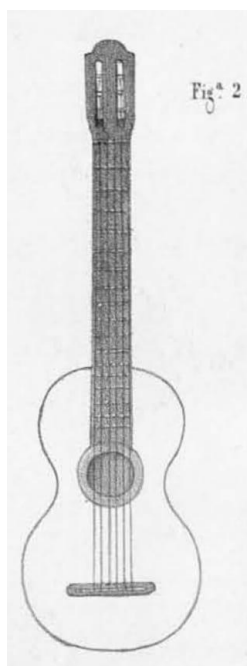
Sobre as cravelhas, prefere as parafusadas, pois estas permitem que se afine a corda no meio de uma execução:

30. Também é bom que as cravelhas sejam parafusadas. Ademais da maior facilidade em lhes dar voltas, possuem a vantagem de que com apenas o auxílio da mão esquerda se pode afinar uma corda que se desafinou em meio à execução de uma peça, em lugar de que em semelhante caso se necessite empregar ambas as mãos para fixar uma cravelha da outra forma. (AGUADO, 1849, p. 5 - 6)

⁵³ Aguado, refere-se ao braço do violão, originalmente presente nos métodos com o termo em espanhol *mango*, e adiciona o termo *mástil*, se tratando da parte correspondente ao braço e a cabeça.

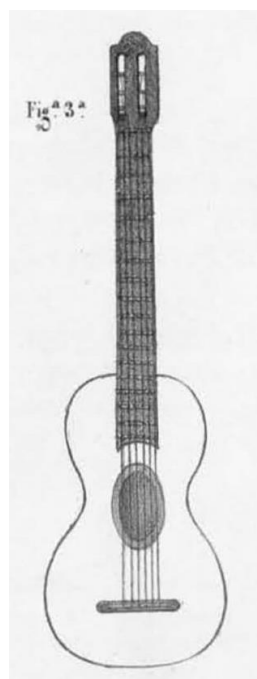
Encontram-se duas representações gráficas da guitarra⁵⁴:

Figura 124 – Representação de uma guitarra no método de Aguado



Fonte: Aguado (1849, s. n.).

Figura 125 – Representação de uma guitarra com boca ovalada no método de Aguado



Fonte: Aguado (1849, s. n.).

⁵⁴ O autor ressalta, em uma nota de rodapé, que “algumas guitarras francesas possuem esse buraco ovalado, como se vê na 3.^a fig. da 2.^a prancha, mas geralmente é circular”.

Aguado expõe as condições requeridas em uma boa guitarra:

24. É um equívoco crer que um guitarrista pode brilhar em uma guitarra ruim ou mediana: quanto melhor seja esta, tanto mais brilhará aquele. No dia-a-dia exige-se muito deste instrumento, por isso convém que seja bom.
25. Ademais da guitarra estar bem construída e com os trastes exatamente colocados, deve ser harmoniosa, isto é, que durem muito as vibrações das cordas pressionadas. Há de ter sua escala igual, quer dizer, os sons das cordas pressionadas em toda sua extensão devem corresponder em volume ao dos bordões. (AGUADO, 1849, p. 5)

Por fim, o autor expõe também o que denomina “Caráter da guitarra”, ou seja, suas características peculiares:

6. Um instrumento apropriado à improvisação é aquele que oferece à imaginação muitos meios para expressar ideias de diferente caráter. A guitarra é um deles, pela variedade que há na qualidade e quantidade* do som de suas cordas, e pelas combinações que se pode fazer com tais, ademais das graças particulares do instrumento. Darei as razões sobre as quais fundamento essa opinião.
7. 1.^a Cada corda da guitarra tem um caráter diferente em razão de sua espessura. Toque a prima (§. 18) pressionada (§. 40) na 1.^a casa (§. 16), toque então a segunda pressionada na 6.^a casa, depois toque a terceira pressionada na 10.^a casa, e por último a quarta pressionada na 15.^a casa: o som produzido nesses quatro lugares é o mesmo em relação à escala do instrumento, mas cada um deles é de qualidade diversa devido às diferentes espessuras das cordas e do material de que são feitas.
8. 2.^a Um mesmo som admite uma infinidade de modificações em sua quantidade, desde o pianíssimo até o fortíssimo, segundo a força que empregar a mão direita ao pulsá-la (§. 40) sem se mover de lugar, cuja operação se reproduz com tanta variedade como quantas vezes essa mão pode mudar de lugar à distância de cinco ou seis linhas na porção da corda que há desde a ponte (§. 14) até a boca (§. 14).
9. 3.^a Nesse mesmo espaço, cada corda oferece variedade na qualidade do som, segundo o modo com que os dedos da mão direita as pulsem, e essa variedade é maior se se toca com unhas (Ver os §§. 36 e 37). Ao pulsar uma mesma corda com o polegar e depois com um dos outros dedos, percebe-se uma notável diferença na qualidade dos sons.
10. 4.^a A reunião dos sons das cordas de tripa com os bordões dá lugar a uma multitude de combinações de um efeito particular.
11. 5.^a Pode-se sustentar, prolongar e apagar os sons quando se quiser, de modo a representar a harmonia de forma exata e inteligível.
12. Com tais meios pode-se dar à música uma verdadeira expressão, pintando-a com o colorido que se queira ou convenha. (AGUADO, 1849, p. 2)

XIII. Possui imagem representativa de um/a guitarrista?

Sim, a seguir:

Figura 126 – Representação de Aguado segurando a guitarra presente no Nuevo Método.



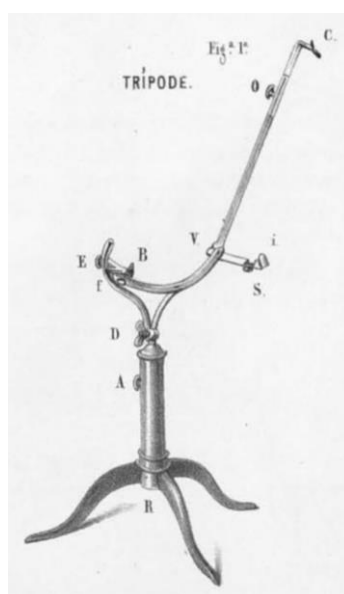
Fonte: Aguado (1849, s. n.)

XIV. Posicionamento do instrumento.

Aguado se destaca por ter criado um mecanismo capaz de segurar a guitarra, denominando-o *trípode*, e definida pelo autor do seguinte modo:

A *trípode* consiste em um mecanismo destinado a deixar fixa a guitarra para que seja tocada com desembaraço, e de maneira que se aumente, o quanto seja possível, a quantidade de suas vozes. Compõe-se de duas partes principais [...] [Figura 127], uma superior, toda de metal, e outra inferior, que serve de base à primeira, e que por ter três pés deu margem à adoção do nome grego que a coloquei a princípio. A parte inferior é composta por uma pequena coluna de madeira sustentada por três pés que podem se dobrar. (AGUADO, 1849, p. 3)

Figura 127 – Representação da *trípode*



Fonte: Aguado (1849, s. n.)

A colocação da guitarra na *trípode* é o principal modo de se assegurar a guitarra segundo o autor, por assim se conseguir que a guitarra vibre, e assim soe, por inteira, sem impedimentos. Porém afirma que os princípios que ele estabelece para a instrução de ambas as mãos são “igualmente aplicáveis na aprendizagem da guitarra colocada de quaisquer das maneiras que até agora têm sido utilizadas” (AGUADO, 1849, p. 5). O detalhamento do modo de assegurar foi também resumida pelo autor:

Atendendo à importância do que foi dito nesta lição relativamente à colocação da guitarra, vou resumir o exposto reduzindo-o a cinco movimentos que o discípulo deve fixar bem em sua memória para executá-los sempre pela mesma ordem: no primeiro, arma a *trípode* (§ 49); no segundo, pega a guitarra da caixa (§. 51); em terceiro, coloca-a nas espigas e na abraçadeira (§§. 52 e 53); em quarto, põe próximo de si a guitarra com a máquina (§. 54), e quinto, dá ao instrumento os graus que se quer de altura e inclinação, segundo os parágrafos 55, 56 e 57. Para qualquer modificação que o discípulo tente fazer na postura da máquina ou da guitarra, há de ter muito presente o que está prescrito nos parágrafos anteriores, e principalmente no 54 (AGUADO, 1849, p. 11).

Ademais, são dadas as seguintes diretrizes gerais sobre a inclinação a guitarra na trípode e o posicionamento do corpo:

A inclinação de que falei no parágrafo precedente há de ser tão pouca que o discípulo, sentado naturalmente, não possa ver as cordas, pois desde o princípio deve acostumar-se a acertá-las ao tato com uma e outra mão, já que assim o tem que fazer para obter precisão a partir de agora, quando há de ocupar sua visão na leitura da música. Assim consegue-se também que o corpo se mantenha direito, sem tocar a caixa da guitarra com o peito.

59. A postura do tocador há de ser natural; seu corpo há de estar ereto, sem se inclinar adiante como para colocar a cabeça para fora, nem para o lado esquerdo, como geralmente fazem os principiantes; sendo assim, em caso de alguma inclinação, conviria mais que fosse para o lado direito, para dar então maior força e apoio ao braço desse lado. A altura do assento há de ser proporcionada para que o peito fique descoberto, e nessa intenção convém valer-se de um banquinho de rosca como os utilizados para tocar o piano. Sentado dessa maneira, naturalmente se estica as pernas sem colocar uma sobre a outra. As senhoras ficam muito graciosas se apoiam o pé esquerdo em um banquinho.

60. No entanto, cada um deve escolher a postura que mais lhe convenha para se apresentar agradavelmente à vista dos espectadores. Por esse motivo vou manifestar duas observações que a prática me ensinou: 1.^a a raiz do braço da guitarra há de vir a cair um pouco mais à esquerda da linha média do corpo, pois dessa forma a mão esquerda fica livre para operar em todas as casas sem se apoiar mais que na força de seu pulso, e não depende do apoio que o corpo poderia lhe prestar. 2.^a a elevação do braço há de ser tal, que a mão esquerda possa atravessar comodamente a escala de uma ponta a outra sem se cansar quando executar nas primeiras casas e sem dificuldade quando operar nas demais. Este ponto admite as modificações que se falou no §. 33 (AGUADO, 1849, p. 10 - 11).

Já para a colocação da guitarra sem o uso da trípode, são dadas as seguintes diretrizes:

Se se toca a guitarra sem a trípode, pode-se colocar sua curvatura concava inferior sobre a coxa esquerda ou sobre a direita, depois de haver assentado o pé sobre uma banqueta que não tenha mais de um quarto de altura. Apoiar a guitarra sobre a coxa esquerda oferece mais liberdade para tocar, porque a mão direita que, segundo se dirá, é a mais importante, cai próxima do corpo, e não sucede assim quando a guitarra se apoia sobre a coxa direita, que então separa tal mão do corpo, e pelo mesmo debilita mais sua ação. O primeiro modo é mais próprio para os homens, e o segundo para as senhoras. Em ambos casos pode-se levar ou não a guitarra ao peito. No segundo modo que está indicado, o dedo polegar da mão esquerda tem que trabalhar muito para atender a um tempo à correspondência de ação que deve haver entre ele e os dedos que pressionam e para sustentar o equilíbrio que há de manter a guitarra, posta como está, digamos assim, balanceada. Puxando-a ao peito, a ação desse dedo polegar diminui, mas sucede que o corpo não pode se manter ereto (AGUADO, 1849, p. 11).

Curiosamente, a capa do método francês de Joseph Meissonnier, publicado em 1823 para a guitarra e a lira, traz uma representação que se dá de forma similar à descrita por Aguado, mas com o homem sustentando a guitarra sobre a coxa direita e a mulher sustentando a guitarra sobre a coxa esquerda, ambos com um pé apoiado:

Figura 128 – Recorte da capa do método de Meissonnier com a representação de guitarristas



Fonte: Meissonnier (1823).

XV. Modo de afinar a guitarra.

Aguado parece diferir o ato de temperar e afinar, sendo “temperar” o ato de colocar as cordas no temperamento igual, e o ato de “afinar” o ajuste fino das cordas entre si. Para temperar, Aguado dispõe das seguintes diretrizes:

Coloca-se uma corda em certo grau de tensão, para que, servindo seu som de termo comparativo, temperem-se as demais por ela. A este fim adoto a sexta (§. 18), a qual, atada à cravelha, deve ser afrouxada de maneira que não dê nenhum som, e logo deve subir sua tensão bem devagar até que soe com clareza, mas de sorte que a cravelha (de madeira) tenha dado um pouco mais de meia volta. Em tal disposição, esta corda pressionada na 5.^a casa dará o som que corresponde à quinta solta, a qual há de se colocar uníssona com ela. Desde a quinta, depois de temperada, procede-se sucessivamente a temperar as demais cordas de acordo com o quadro seguinte:

A 6. ^a corda pressionada na 5. ^a casa dá o som correspondente à 5. ^a
A 5. ^a corda pressionada na 5. ^a casa dá o som correspondente à 4. ^a
A 4. ^a corda pressionada na 5. ^a casa dá o som correspondente à 3. ^a
A 3. ^a corda pressionada na 4. ^a casa dá o som correspondente à 2. ^a
A 2. ^a corda pressionada na 5. ^a casa dá o som correspondente à Prima (AGUADO, 1849, p. 8).

Já para afinar, têm-se as seguintes diretrizes:

Já temperada a guitarra, convém fazer outra operação para ver se ela está ou não afinada. Nesse caso, procede-se por oitavas. Primeiramente, pressiona-se a terceira corda na 2.^a casa, e por este som se afina a quinta solta (em sua 8.^a abaixo); logo, pressiona-se a quinta na 2.^o casa, e por este som se afina a segunda solta (em sua 8.^a acima); pressionando a segunda na 3.^o casa, dará o som da quarta solta ([afinar] em sua 8.^a abaixo), esta, pressionada na 2.^a casa, dará o som da prima solta ([afinar] em sua 8.^a acima). A sexta se afina com o som da quarta na 2.^a casa. 46. Para temperar a

guitarra a um tom regular é bom usar o diapasão (§. 27), que, tocado ligeiramente contra um corpo que não seja macio, coloca-se em vibração, produzindo um som claro, com o qual se põe uníssona a quinta corda solta (AGUADO, 1849, p. 8).

XVI. Conceitos técnicos.

XVI.i. Sistema de digitação das mãos.

A mão direita segue o padrão p – polegar, i – indicador, m – médio e a – anular.

A mão esquerda segue de 1 – indicador, 2 – médio, 3 – anular e 4 – mínimo.

Há ainda a questão dos equíssonos: assim por ele denominadas as localizações de uma mesma nota ao longo do braço da guitarra. Os equíssonos são indicados por um número dentro de um círculo (sendo este número correspondente à corda que deve ser pressionada) e posto sempre à direita da nota.

Figura 129 – Excerto de uma lição onde se pode ver o uso dos equíssonos



Fonte: Aguado (1849, p. 28).

XVI.ii. Uso de unhas.

Embora exponha sua preferência pelo uso de unhas, Aguado expõe ambas as formas de se extrair o som da guitarra:

A mão direita pode pulsar as cordas somente com as polpas dos dedos, ou primeiro com elas e depois com a parte da unha que sobressai à superfície da polpa. Essas duas pulsações requerem distintos modos de empregar os dedos dessa mão. Sem unhas, há que os encurvar para pegar ou apanhar as cordas; com unhas, colocam-se menos encurvados com o objetivo que a corda deslize pela unha. Eu sempre havia usado delas em todos os dedos de que me sirvo para pulsar; mas depois de ouvir meu amigo Sor, decidi não a usar no dedo polegar e estou muito feliz de ter feito isso, porque a pulsação da polpa deste dedo quando não pulsa paralelamente à corda [...] produz sons enérgicos e gratos, que é o que convém à parte do baixo que regularmente se executa nos bordões: nos demais dedos as conservo. Como é ponto de maior interesse, espero que ao menos minha larga prática me permitirá dar minha opinião com franqueza.

36. Vantagens de tocar com as polpas e unhas na mão direita. Considero preferível tocar com unhas para extrair das cordas da guitarra um som que não se assemelha a nenhum outro instrumento. No meu entender, a guitarra tem um caráter particular: é doce, harmoniosa, melancólica; algumas vezes chega a ser majestosa, ainda que não admita a grandiosidade da harpa nem do piano; mas, em troca, oferece graças muito delicadas, e seus sons são suscetíveis a tais modificações e combinações que a fazem parecer um instrumento misterioso, prestando-se muito bem ao canto e à expressão.

37. Para produzir melhor esses efeitos prefiro tocar com unhas porque, se bem usadas, o som que resulta é limpo, metálico e doce; mas é necessário entender que não é somente com elas que se pulsam as cordas, porque não há dúvidas que então o som

seria pouco agradável. Com o dedo um pouco esticado (não encurvado como quando se toca só com a polpa), toca-se primeiramente a corda com a polpa pela parte dela que cai em direção ao dedo polegar, e em seguida se desliza a corda pela unha. Essas unhas não devem ser muito quadradas: devem ser cortadas de maneira que formem uma figura oval, e não de sobressair pouco da superfície da polpa, pois sendo muito longas se entorpece a agilidade porque tarda muito tempo a corda em sair da unha, e também há o inconveniente de oferecer menos segurança na pulsação. Com elas se executam as volatas muito rapidamente e com muita clareza. Há de se fazer aqui uma importante exceção: os que possuem os dedos demasiadamente longos não devem tocar com unhas, porque com elas se alarga a alavanca que deve operar sobre as cordas em cada dedo, e, por conseguinte, se enfraquece a força da potência (AGUADO, 1849, p. 6 - 7).

XVI.iii. Posição e indicações para a mão direita.

Para Aguado, o objetivo que se busca para as mãos direita e esquerda são, respectivamente:

Na mão direita: bom modo de pulsar as cordas (§. 40); força na pulsação, resumida nas pontas dos dedos e apoiada somente no pulso, sem que intervenha sensivelmente o braço, e, além disso, segurança o suficiente para que os dedos desta mão não percam o controle, mesmo que esta mude continuamente de lugar (AGUADO, 1849, p. 4 - 5).

Suavidade no braço esquerdo e soltura no jogo dos dedos desta mão, acostumando-a a que os movimentos que fizer desde o tampo à pestana operem paralelamente ao braço da guitarra, e seus dedos os façam com inteira independência uns dos outros, sem apertar as cordas mais do que o conveniente (AGUADO, 1849, p. 5).

Juntas, deveriam trabalhar em equilíbrio e independentemente.

Sobre o modo de pulsar com a mão direita, enfatizaremos as diretrizes encontradas no apêndice do método, por entendermos que estas possuem leves modificações do disposto no material original, e são os resultados finais dos seus estudos e observações:

370. 1.º Esta mão é a que produz o som. A direção que há de se dar aos seus dedos é um tanto violenta, porque é para a boca da guitarra; mas a julgo indispensável. Colocada deste modo se terá constantemente levantada a parte posterior dela, que cai em direção ao dedo mínimo, a fim de que os dedos indicador e médio voltem-se facilmente para as cordas para pulsá-las com a parte interior da polpa. Essa direção e inclinação dos dedos há de ser constante, para que se fortifiquem e assegurem a pulsação, apertando um pouco, ao mesmo tempo, a guitarra com o antebraço em direção ao centro do corpo. Os sons produzidos desta maneira são de boa qualidade e não débeis.

2.º. A direção e rigidez destes dedos também são úteis quando se faz uso do dedo anular e ainda do mínimo, porque os primeiros vão prestando sucessivamente seu apoio aos que seguem.

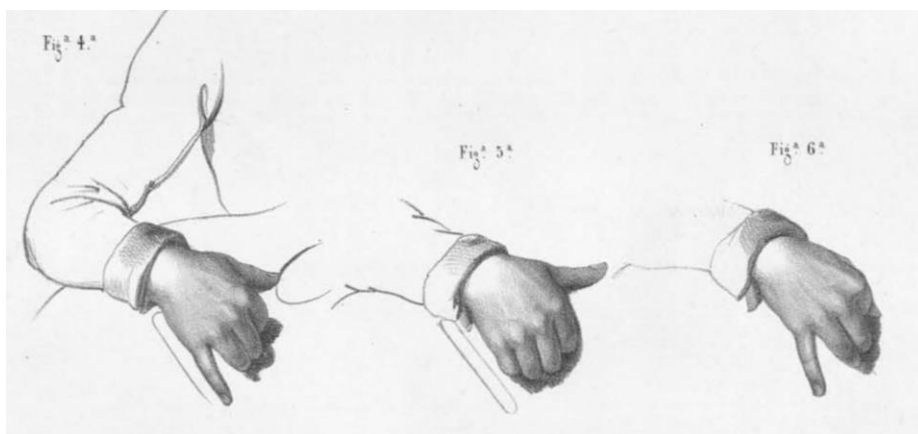
3.º. O pulso há de estar levantado e o metacarpo imóvel, por mais movimentos que os dedos façam com força. Assim é como estes conseguem atinar facilmente às cordas, resultando em segurança na pulsação.

4.º. [...] o polegar aplicará mais força ao pulsar a sexta corda que ao pulsar a quinta, e menos que nesta ao pulsar a quarta.

5.º. Os dedos pulsarão as cordas a 4 ou 5 dedos de distância da ponte. Neste lugar, a resistência que lhes oferece sua tensão os fortifica, e ao mesmo tempo consegue-se que ambas as mãos estejam bastante separadas uma da outra. Com tal separação é mais fácil que cada uma opere por si, apoiando-se em seus pulsos, e também assim começam a adquirir a independência que devem ter em seus respectivos manejos.

Ademais, esta mesma separação faz bom efeito à vista dos espectadores. 6.º. No estudo de pulsação, o discípulo se proporá a concentrar na última falange de cada dedo de sua mão direita a força que emprega para pulsar, com o qual conseguirá que o metacarpo não se mova, e talvez nem ainda a primeira falange. Quando se está adiantado neste estudo, sente-se um certo peso na ponta dos dedos. 7.º. O dedo polegar, ao pulsar a corda, não há de a sacudir com a parte mole de sua polpa, senão que há de a atingir com a ponta, havendo já dobrado sua última falange de maneira que ao pulsar seja somente esta a que se move (AGUADO, 1849, p. 9 – 10 do apêndice).

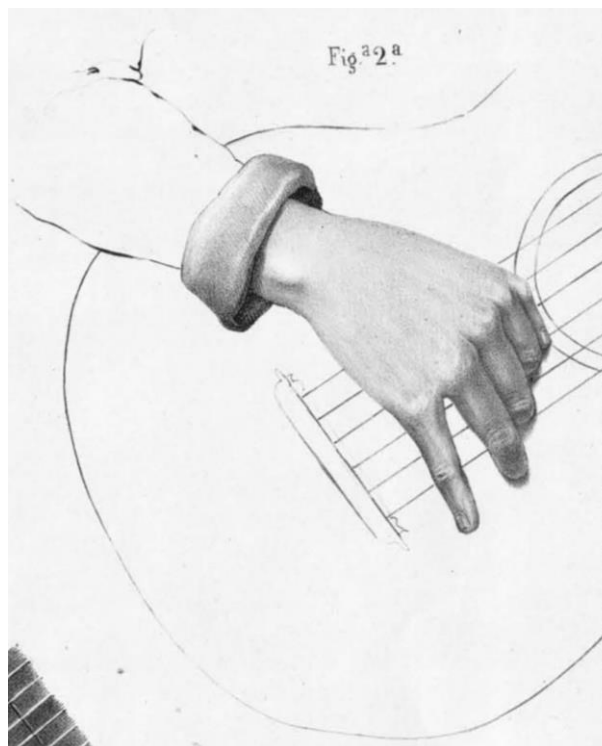
Figura 130 – Representações da colocação da mão direita



Fonte: Aguado (1849, s. n.).

Na figura acima, encontram-se três representações de colocação da mão direita, a primeira, à esquerda, se refere à colocação ideal desta mão; a central, à pulsação com o polegar; a última, à direita, se refere à posição da mão após se pulsar com o polegar: “dobrando sua última falange, fica sobre o indicador depois de haver pulsado, formando os dois um tipo de cruz” (AGUADO, 1849, p. 16).

Figura 131 – Representação da colocação da mão direita presente no apêndice



Fonte: Aguado (1849, s. n.).

Na figura acima encontra-se a representação, presente no apêndice, da colocação correta da mão direita.

Aguado expõe que em seu período havia ainda quem usasse do apoio do dedo mínimo sobre o tampo, porém que com a existência da trípode isto havia se tornado obsoleto.

38. Alguns apoiam o dedo mínimo da mão direita sobre o tampo a fim de dar segurança à mão em sua pulsação. Esse meio pôde ser conveniente para certas pessoas enquanto a guitarra não esteve fixa, mas agora que ela está na máquina não considero necessário esse apoio, porque os dedos dessa mão dependem do que lhes presta o antebraço e o pulso. Assim, evitam-se ademais dois inconvenientes, a saber: o peso da força que faz tal dedo sobre o tampo, verdadeiro impedimento para que ele vibre, e a possibilidade de manchá-lo com o atrito com a polpa. Outra vantagem tem essa posição, e é que a mão está mais elegante e disposta a todos os movimentos que se queira fazer (AGUADO, 1849, p. 7).

XVI.iv. Posição e indicações para a mão esquerda.

A descrição completa do modo de posicionar e utilizar a mão esquerda também é disponibilizada no apêndice:

371. 1.º. O braço esquerdo formará um ângulo mais reto do que agudo enquanto os dedos pressionam as cordas. A guitarra fica então suficientemente separada do corpo e a mão se vê necessitada a apoiar no pulso a força que fazem os dedos quando pressionam.

2.º. A última falange do dedo polegar desta mão, depois de bem encurvado o pulso, há de estar sempre dobrada de maneira que forme uma linha quase perpendicular ao

braço da guitarra, devendo roçar com este o corte da unha: digo quase porque convém que se fricção com o braço da guitarra pelo lado esquerdo do dedo. A colocação deste dedo há de ser geralmente um pouco mais abaixo da linha longitudinal que passaria pelo meio da largura do braço, e se colocará como na frente dos dedos anular e mínimo: deste modo serve de apoio a todos. Não obstante, sua posição pode ser mais alta ou mais baixa que tal linha longitudinal segundo operem os dedos da frente, seja nos bordões, seja nas cordas. Quanto mais assegurado estiver este dedo contra o braço da guitarra depois de colocado como se acaba de dizer, mais força e agilidade adquirem os que pressionam. Este dedo faz sua força com um movimento elástico à maneira de uma mola e assim suaviza a ação dos demais, sendo muito importante que se fortifique nesse movimento tanto quanto se necessite para resistir, sem render-se à maior pressão que possam fazer os da frente. Há que evitar, no entanto, que se dobre até o ponto de que sua última falange se aproxime tanto ao braço da guitarra que forme com ele uma linha quase paralela, porque então se debilita muito sua ação: nem tampouco convém que sirva como de escora contra a força dos que pressionam, formando com o braço uma perpendicular. [...]

3.º. Receou-se que este dedo, colocado da maneira que se acaba de indicar, não poderia resistir à força que necessita o indicador posto em pestana, e, portanto, seria necessário agarrar o braço da guitarra com tais dois dedos, apoiando-se um contra outro ao longo de ambos. Sou da opinião que realmente existe essa dificuldade, mas também creio que é vencível com o tempo, e que só em raros casos poderá ser um verdadeiro inconveniente; e não seria razoável que só por esta exceção o guitarrista se privasse da maior solidez que podem ter os sons quando se coloca o polegar daquele modo em comparação dos que resultam quando o polegar abraça o braço da guitarra com uma boa parte de sua superfície interior.

4.º. O indicador pressionará as cordas recostando sua polpa sobre elas pela sua parte exterior (9.ª prancha, 4.ª figura [Figura 133, à esquerda]) na mesma direção que se deu ao polegar no parágrafo anterior, e ambos pressionam o braço da guitarra de maneira que a força que façam sirva de apoio à que fazem os demais quando pressionam, em tal caso, se veem estes obrigados a formar linhas oblíquas às casas no lugar de quase perpendiculares, como foi dito nos parágrafos 68 e 69 do Novo método. Posso assegurar que, segundo os testes que fiz em mim mesmo e em meus discípulos, é muito vantajosa essa maneira de colocar ambos os dedos e não é difícil acostumar-se a ela.

5.º. Quando se consegue fortalecer o pulso esquerdo com a prática de pressionar o braço da guitarra entre os dedos da maneira indicada, é tal a inteligência que se estabelece entre todos os dedos, que às vezes o polegar, fiando-se na robustez dos da frente, e enquanto estes trabalham, mostra a faculdade que adquiriu de mover-se de um lado a outro, rostando sempre com o braço da guitarra.

6.º. A última falange dos dedos desta mão há de estar tão encurvada que forme com a falange imediata um ângulo bem definido. Sua direção há de ser um tanto diagonal, como se vê na figura 4 da 9.ª prancha [Figura 133, à esquerda], onde adverte-se ou deixa conhecer que cada dedo faz duas forças a um tempo: uma inclinando sua ação para a perpendicular, para assegurar a pressão, e outra com a intenção de apoiar-se sobre o dedo indicador, o qual está, como dito, constantemente em íntima inteligência com o polegar.

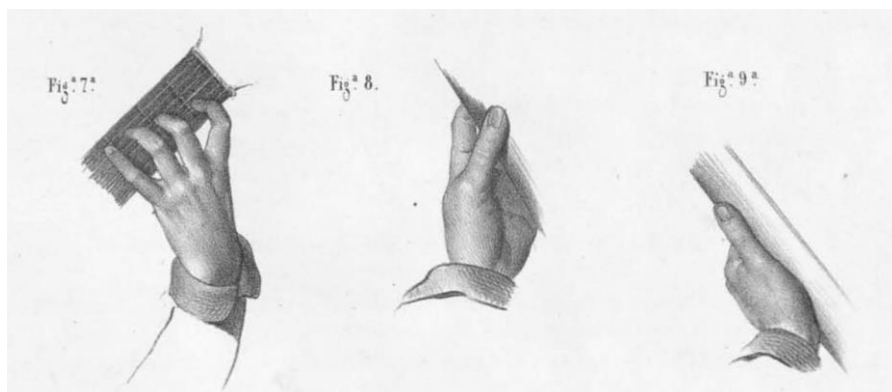
7.º. Quando o polegar da esquerda tenha adquirido a força necessária para resistir à que possam fazer os que pressionam, imagina-se que entre esse dedo e os da frente se forma algo como uma pinça, cujo eixo é o pulso. Neste caso, o empenho da força há de estar nos da frente e o polegar não faz mais do que sustentá-la.

8.º. A maior ou menor inclinação da guitarra para trás, por meio do parafuso que está ao fim do mecanismo de metal da trípode, favorece mais ou menos a exata correspondência que deve haver entre a pressão dos da frente e a resistência do polegar. Quanto mais inclinada para trás estiver a guitarra, menos vigor haverá em tal pressão e resistência. Há um certo grau de inclinação que o guitarrista deve observar para aproveitá-la. Costuma convir aquele que permite ao executante ver os dedos de sua mão esquerda, mas com alguma dificuldade.

9.º. Sendo que o som cessa logo que se levanta o dedo que pressiona a corda que o produz, os movimentos da mão esquerda, ao passar de um lugar a outro, hão de ser muito rápidos: desta forma o ouvido disfruta mais tempo dos sons que há de

abandonar, e os seguintes começam a ouvir-se mais a seu tempo. Nos arpejos é onde mais particularmente se necessita esta exatidão, para que se ouçam bem as últimas notas de cada grupo (AGUADO, 1849, p. 11 - 12).

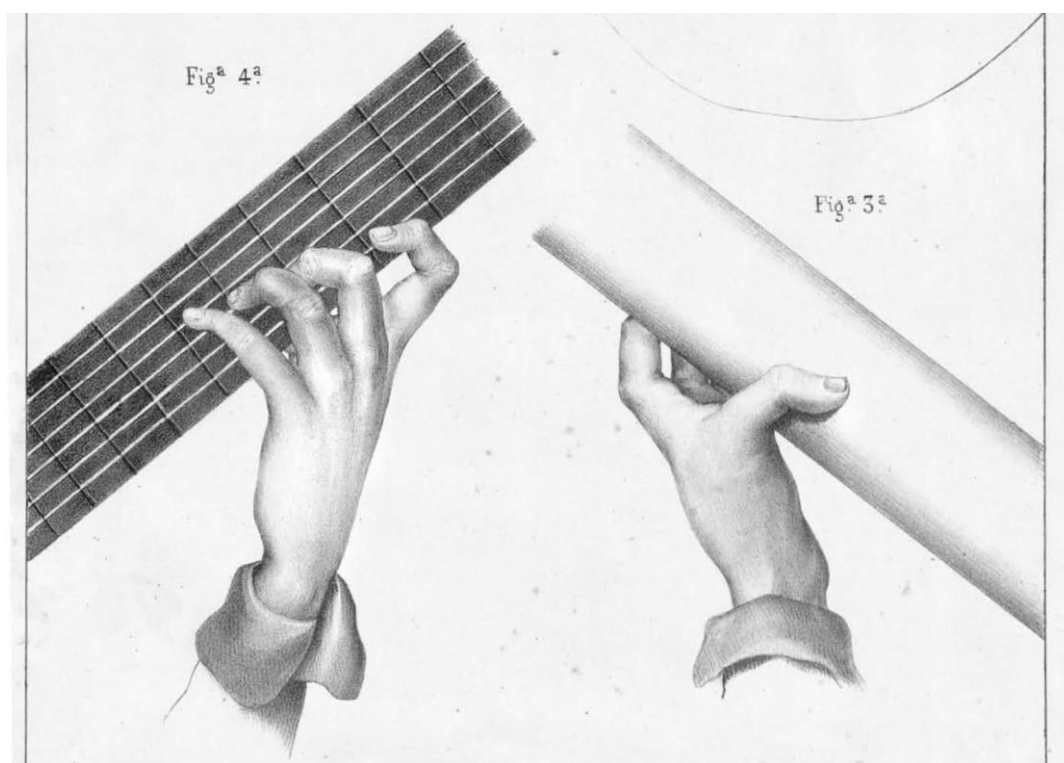
Figura 132 – Representações da colocação da mão esquerda



Fonte: Aguado (1849, s. n.).

Na figura acima se representa a mão esquerda de três modos: a primeira, à esquerda, se refere à correta colocação da mão esquerda na escala do instrumento; a central, à correta colocação do polegar no braço do instrumento; a terceira, à direita, se refere à colocação errônea do polegar, paralelamente ao braço do instrumento.

Figura 133 – Representações da colocação da mão esquerda presente no apêndice



Fonte: Aguado (1849, s. n.).

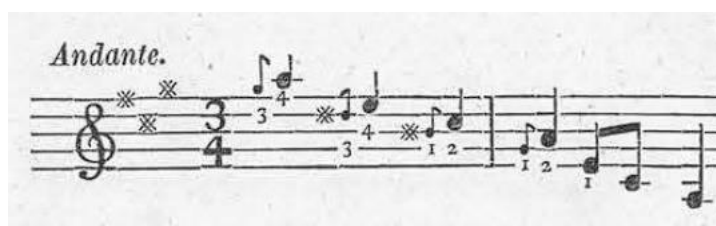
Em acréscimo às representações da Figura 132, a figura acima possui outras duas: à esquerda, uma pequena revisão sobre o modo de se colocar os dedos da mão esquerda na escala do instrumento, mais inclinados em direção ao dedo indicador; à direita, a colocação errônea do polegar, estando com sua última falange paralela ao braço do instrumento.

XVI.v. **Apojatura.**

Aguado conceitua a apoiatura como

[...] uma notinha cujo curto valor se toma do que tem a nota que a segue, por isso executa-se com brevidade. Sua prática é como a de um ligado de duas notas, mas executado com muita presteza. Na apoiatura ascendente, pulsa-se a notinha e se deixa cair o outro dedo na nota. A apoiatura descendente executa-se pulsando a notinha e logo em seguida o dedo que a pressiona faz um esforço para baixo como no ligado, para que soe a nota. Deve-se fazer um curto esforço com o dedo que pressiona a notinha, para que essa se ouça com clareza a despeito da brevidade com que é executada (AGUADO, 1849, p. 33).

Figura 134 – Apojeturas ascendentes, excerto de um Andante do método de Aguado



Fonte: Aguado (1849, p. 33).

Há também a apoiatura dupla, que consta de duas notas:

Quando é ascendente [...] se pulsa a primeira notinha e se deixam cair em seguida os dedos correspondentes à outra notinha e à nota, cuidando de que pressionem precisamente próximos ao traste e sem haver pulsado mais que a 1.^a notinha. São bem executados quando se deixa cair cada dedo de forma determinada, não ambos quase a um tempo como se costuma suceder, e nem com demasiada força. Na apoiatura descendente se colocam desde o início os três dedos em suas respectivas notas: se pulsa a 1.^a notinha, e, sem outra pulsação, o dedo que a pressiona e o imediato fazem sucessivamente um esforço para que soe a segunda notinha e a nota. Geralmente os principiantes costumam carregar toda a força no dedo da nota, mas não há de ser assim: em todo caso há de se carregar sobre o que faz a 1.^a notinha, e assim se evita que a mão faça força para trás envolvendo o braço. No começo é necessário contentar-se com que soem pouco, contanto de que sejam ouvidos com clareza (AGUADO, 1849, p. 34 - 35).

XVI.vi. **Articulações.**

Há uma indicação que os sons das notas devem ser apagados (AGUADO, 1849, p. 35), dando-se pelo símbolo ^, e não há menção à denominação *staccato*.

Figura 135 – Excerto do método de Aguado, peça com indicações para que se apague o som



Fonte: Aguado (1849, p. 35).

Para que isto se verifique, o autor descreveu uma série de procedimentos:

Para que se cesse o som de uma corda pressionada, basta impedir suas vibrações. Isto se pode verificar seja levantando o dedo que a pressiona (exemplo seguinte, letra a), seja pondo sobre a corda um dedo da esquerda depois de havê-la pulsado solta (letra b), seja pondo sobre a corda o mesmo dedo da direita que a pulsou, ainda que se mantenha sobre a corda o dedo da esquerda (letras c e d), seja também reunindo essas duas operações de ambos os dedos (letra e). Deste último modo é como se fazem os sons que parecem cortados, expressão de que me valho para distingui-los dos apagados (AGUADO, 1849, p. 51).

Figura 136 – Excerto do método de Aguado onde se executam diferentes formas de se apagar os sons



Fonte: Aguado (1849, p. 51).

Ademais, informa o procedimento técnico do ligado:

No ligado, a mão esquerda executa duas, três ou quatro notas ascendentes ou descendentes sem que a direita tenha pulsado mais que a 1.^a. O símbolo que indica isto é um arco que compreende as notas ligadas. O ligado ascendente de duas notas (1.^o compasso) se executa pulsando o Sol e deixando cair próximo ao traste o 2.^o dedo da esquerda em La, sem pulsar novamente. Naturalmente, esse último dedo, que é o que verifica o ligado, deseja cair o quanto antes, mas é necessário contê-lo para que se execute com exatidão o valor da figura. O ligado descendente de duas notas (compassos 14, 15, 22 e 23) se executa colocando a um tempo os dois dedos: pulsa-se a 1.^a nota, e o dedo que a pressiona faz um esforço para baixo para que soe a corda, e de conseguinte a outra nota. Deve-se fazer alguma força com o 1.^o dedo dos dois ao retirá-lo, porque ele é quem há de produzir o ligado claro: o outro há de estar um tanto frouxo, mas bem colocado. O braço não há de se interessar na execução do ligado. 130. Deve-se fazer ligados com todos os dedos da esquerda, mas esta prática se verá nos exercícios (Segunda Sessão) (AGUADO, 1849, p. 31).

Além das ligaduras:

No compasso 23, os arcos que há de *Si* a *Si* e de *Re* a *Re* são ligaduras, porque as duas notas que cada um abraça estão em um mesmo grau; e, por conseguinte, a 2.^a nota de cada ligadura se executa prolongando, pelo seu valor, o som da 1.^a nota, sem que se necessite pulsá-la novamente (AGUADO, 1849, p. 34).

XVI.vii. Fermata.

Não possui descrições.

XVI.viii. Mordente.

A descrição do mordente e sua execução assemelham-se ao que hoje é denominado *Grupetto*, tal como ocorreu nos métodos anteriores que o descreveu.

O mordente simples compõe-se de três notinhas agregadas a uma nota: consta de dois ligados descendentes e um ascendente. Pulsa-se a 1.^a notinha e se ligam as outras duas à nota. Para executar o mordente, colocam-se a um tempo os três dedos em seus devidos lugares com o cuidado de que soe claro o primeiro ligado. É mais difícil a execução do mordente com os dedos 3, 2 e 1 do que com os demais. Em sua execução se procurará que sejam somente os dedos o que se move, não a mão, nem ao menos há de se interessar o braço. Ao princípio se farão devagar para que se ouça todas as notinhas (AGUADO, 1849, p. 36).

XVI.ix. Trinado.

Aguado dá ênfase à proficiência dos trinados, dedicando uma larga conceituação e vários exemplos a fim de exercício (dois exemplos poderão ser observados após a descrição):

O trinado é composto por batidas ou ligados de duas notas em um intervalo de tom ou semitom, executado por uma só voz ou por duas a um tempo e com muitas repetições em grande velocidade, havendo pulsado a mão direita somente a 1.^a nota, ligando-se, por conseguinte, as demais, mas havendo de se ouvir todas elas com igualdade. Seu símbolo distinto é a abreviatura tr, ou o .

O trinado é estudado do seguinte modo: 1.^o fixa-se bem o dedo que pressiona a nota mais baixa; 2.^o deixa-se cair o outro dedo na casa imediata ou na que segue, sem fazer mais força que seu próprio peso, e, enquanto isso, o dedo que está fixo permanece imóvel; 3.^o o dedo que se move faz uma força correspondente para baixo como no ligado, para que soe a nota mais baixa; 4.^o esta operação primeiro se repete duas ou três vezes, logo quatro ou cinco vezes, e depois mais. O 1.^o exemplo desta lição (3.^a prancha) se estudará descansando a cada divisão. O trinado da 5.^a divisão do tal exemplo é o mais difícil, porque se executa com os dedos 2 e 3. 148. Pode-se fazer o trinado sobre a nota mais alta das duas que formam o intervalo de 3.^a e o de 6.^a (2.^o exemplo). Nesse caso, manter-se-á firme o dedo que faz a nota mais baixa do intervalo. 149. Para executar bem o 6.^o grupo deste exemplo, o dedo polegar da esquerda se manterá firme contra o braço da guitarra, para que este não vá para trás enquanto cai o dedo 2 em Fa. 150. Também se executa o trinado batendo uma ou duas vezes de um acorde (3.^o exemplo). Em ambos os casos, a pestana que se forma há de estar bem assegurada (AGUADO, 1849, p. 41).

Figura 137 – Exercícios de trinados presente no método de Aguado

Fonte: Aguado (1849, p. 57).

XVI.x. Portamento.

Faz-se também um ligado de duas notas com um mesmo dedo, que se chama portamento. Para facilitar sua execução, deve-se voltar muito a mão esquerda para a caixa da guitarra, e não há de se envolver o braço. Faz-se ascendendo e descendendo. O portamento ascendente é fácil, porque a mão opera naturalmente em direção ao corpo: o portamento descendente é difícil, porque a mão, ao executá-lo, se separa do corpo, correndo uma linha diagonal, e ainda quase horizontal, que é a que descreve as cordas. Para que saia suave, procura-se que a força que aplica o dedo, ou dedos, ao pressionar seja perpendicular às cordas em toda a extensão em que percorra o portamento. O símbolo que o denota é este [Figura 138].

[Observação presente no apêndice:] conseqüente aos deveres da mão esquerda [...], o dedo que executa o portamento apoia bem sua polpa pela parte interior (não pela exterior, segundo se preveniu na 35.ª lição), e depois de as notas terem soado bem, sem diminuir a força de pressão e nem mudar a direção dada, desliza até a casa correspondente. O mesmo cuidado se põe ao fazê-lo descendendo. Essa maneira de fazer os portamentos oferece bastante segurança.

[Observação presente no apêndice:] Quando o dedo mínimo faz um portamento descendendo desde as últimas casas do braço da guitarra para as primeiras, é bom ter colocado de antemão o indicador próximo daquelas, ainda que não precisamente na casa imediata, e esse indicador é o que conclui o portamento com o impulso que o mínimo o comunicará.

[Observação presente no apêndice:] O portamento faz-se de duas maneiras: ou correndo o dedo pela corda com força e velocidade até onde deve-se chegar, ou fazendo-o sentir seu peso sobre cada uma das divisões que atravessa, não sem alguma ligeireza. Esses dois modos admitem gradação em sua mesma execução (AGUADO, 1849, p. 39).

Figura 138 – Símbolo do portamento segundo Aguado



Fonte: Aguado (1849, p. 39).

Figura 139 – Excerto da lição 35 do método de Aguado no qual se nota o símbolo de portamento



Fonte: Aguado (1849, p. 40).

XVI.xi. Execução de efeitos e imitação instrumental.

Aguado dá uma enorme ênfase aos diferentes timbres que podem ser extraídos da guitarra. Além de considerá-la como o instrumento mais próximo, em sua época, de alcançar os efeitos de uma “orquestra em miniatura” (AGUADO, 1849, p. 1). Estimula, conseqüentemente, a experimentação de pulsar em diferentes localidades de modo a ouvir-se e utilizar-se diferentes sons:

A principal riqueza da guitarra consiste, a meu ver, na diferente qualidade de som que cada corda produz quando pulsada em distintos lugares. Na 2.^a lição, determinou-se o lugar onde os dedos da mão direita deveriam se acostumar a pulsar as cordas, em razão de que estas oferecem ali uma resistência proporcional à força de uma pessoa medianamente forte. Não obstante, se se quer perceber claramente a diferente qualidade de som que uma corda pode oferecer, divide-se a parte dela que há desde a ponte até a boca em porções de dois dedos, pulsa-se, com igual força, a passagem assinalada com a letra A em cada porção e se notará tal diferença; pode-se também pulsar na metade de cada uma das porções, isto é, a um dedo de distância, ademais da maior ou menor força que se queira aplicar na pulsação. 197. Tocando com unhas ainda cabe outra variedade, que resulta ao aplicar nos bordões, em cada pulsação, menor porção da polpa e mais intenção na unha, para o qual há de se dobrar o dedo que pulsa um pouco mais do que o de costume. (Andante letra B.) 198. Pulsar somente com a unha resulta também em outra variedade, que é um som mais ou menos duro, segundo a qualidade delas, o qual pode produzir bom efeito em alguns casos, combinando-lhe com os demais (AGUADO, 1849, p. 52).

Conceitua também as campanelas, dispondo uma peça em seu método onde esse efeito pode ser obtido: “às vezes gera um efeito particular pulsar uma ou duas cordas soltas cujos sons formam parte de um acorde executado a bastante distância da pestana, ainda que aqueles sons

pudessem ser feitos em cordas pressionadas. Alguns lhes deram o nome de campanelas” (AGUADO, 1849, p. 52).

Aguado dedica uma boa parte de seu método para diretrizes da imitação instrumental, iniciando pelo tambor:

A imitação do tambor consiste em ferir as cordas de um acorde próximo à ponte com o dedo médio da direita reto, ou, ainda melhor, com o polegar, neste caso, dando à mão um movimento de meia volta, e com velocidade, para que caia sobre as cordas. O pulso não há de estar duro, ao contrário, deve se voltar com muita flexibilidade, a fim de que o peso da mão, e não do braço, faça soar as cordas. Desse modo se executará o período desta lição. Alguns produzem com muita semelhança o efeito do bumbo que acompanha a música militar, e faz-se tocando sobre a ponte com os dedos médio e indicador bem esticados e alternando-os, enquanto que com a mão esquerda se tenha formado um acorde (AGUADO, 1849, p. 55).

Passando pelo trompete:

Se em lugar de pressionar uma corda qualquer próxima ao traste, segundo ensinamos, pressioná-la no meio da casa e em seguida a pulsar, as vibrações passam de tal divisão, e, longe de sair o som claro, a corda trastejará; e se ainda se retira o dedo, a corda trastejará ainda mais, produzindo um som semelhante ao do trompete (AGUADO, 1849, p. 55).

E finalizando com a imitação do som da harpa:

Se a direita pulsar as cordas sobre as últimas casas do braço da guitarra, colocando a mão côncava, e de conseguinte o pulso, os sons resultantes serão parecidos com os da harpa, porque as cordas estarão sendo pulsadas como a um terço de seu comprimento. Neste caso, quanto mais para a boca a mão esquerda forme os acordes, tanto mais se assemelharão os sons aos daquele instrumento, em especial se se pulsa com a polpa dos dedos. Os acordes em arpejo são os mais adequados para esse objetivo (AGUADO, 1849, p. 56).

Descreve também um modo de pulsar que, para além de imitar um outro instrumento, traz um efeito particular:

Ao invés de pulsar os acordes que se executam em quatro cordas consecutivas com quatro dedos da direita, se aplica com força o dedo polegar à corda mais grave das duas superiores, e se obriga a que passe com rapidez pela imediata depois de haver feito soar a primeira. Não importa que ao princípio resulte um som duro: do que há de se cuidar é de que o dedo passe rapidamente dobrando sua última falange, isto é, sem enrijecer-se (letra A). O mesmo se pode fazer nos casos em que se deve pulsar a um tempo duas cordas consecutivas, e.g. *Do* e *Mi* (letra B). 201. O dedo indicador também pode pulsar a prima e a segunda quando ambas devam soar a um tempo, e.g., no intervalo de 3.^a (letra C). Se se tocar com unhas, deve-se tocar com força a prima de modo que passe pela segunda, para que esta soe, vindo então a descansar na terceira. Tocando com a polpa não é tão fácil produzir esse efeito (AGUADO, 1849, p. 54).

Por fim, destacamos sua indicação sobre sons produzidos apenas pela mão esquerda:

192. As cordas da guitarra podem soar sem que a mão direita as pulse. Para isso, basta deixar cair com força os dedos da mão esquerda nas casas e muito próximos dos trastes, assim evitando o ruído que resultaria de movimentos muito grandes. Para esse

propósito, hão de se encurvar os dedos o quanto se puder, a fim de que a força se concentre nas duas últimas articulações. As cordas soltas soarão ao serem pegas pela ponta da polpa que a corresponda. Também pode-se fazer esses sons em segundos equíssonos, especialmente se são figuras de pouco valor (AGUADO, 1849, p. 50).

XVII. Outros conceitos presentes.

Por ser um dos métodos mais completos para a guitarra de seis ordens simples do século XIX, abarca os mais diversos conceitos concernentes ao intérprete do período. Traremos aqui conceitos ainda não abordados nos outros tópicos e que entendemos como indispensáveis.

Uma primeira questão é sobre as modificações do som, Aguado afirma que “pode-se sustentar, prolongar e apagar os sons quando se quiser, de modo a representar a harmonia de forma exata e inteligível” (AGUADO, 1849, p. 2), sobre o prolongamento do som, escreveu detalhadas diretrizes:

383. O som pode se prolongar de dois modos, a saber: 1.º Modo. Sem balançar nada o dedo que pressiona a corda, mas aumentando seu grau de pressão, cujo esforço o ouvido percebe bem que se dá mais vida ao som. Se, no momento de fazer essa nova intenção, a corda for empurrada como em uma linha para baixo, pressionada contra o mesmo traste, perceber-se-á ainda melhor o efeito de tal nova ação, mas há o risco de que soe algo desafinado. Nesse caso, emprega-se a força formando um ângulo quase reto com a corda pressionada e, à proporção da intenção, se faz maior ou menor o resultado.

384. 2.º Modo. Balançando de um lado a outro o dedo que pressiona, mas sem movê-lo de um mesmo lugar e mantendo uma força constante de pressão. Uma vez fixada a ponta do dedo sobre a corda, o próprio peso da mão é o melhor agente. As oscilações hão de ser pequenas ao princípio para sabê-las apreciar.

385. Aqui é o caso de retificar a ideia bastante generalizada de que quanto mais força se emprega nas oscilações, mais se prolonga o som. Sou da opinião que se deve economizar essa força e empregá-la com muita arte para não fazer com que o braço da guitarra deixe de vibrar por se ver preso. A boa inteligência do polegar com os que pressionam, e certa brandura na mesma mão, produzem um som bastante prolongado e suave ao mesmo tempo.

386. Na 44.ª lição do Novo método, denominei vibrato⁵⁵ o som produzido desse último modo, mas agora já não estou conforme com essa denominação, nem creio que deva ter um símbolo para distingui-lo, porque, sendo as inflexões do som um dos meios de que se pode valer o guitarrista para dar a entender as afeições de seu ânimo, o que importa é conhecer a maneira mecânica de podê-las expressar, e por essa razão não parece necessário adotar símbolos especiais senão no caso de denotar certas modificações particulares que há e podem inventar-se no som, e cuja execução convirá que explique o inventor (AGUADO, 1849, p. 14 - 15 do apêndice).

Aguado extrapola as alegorias à música vocal já vistas em outros métodos, traçando um paralelo entre a execução na música da guitarra e o quarteto de cordas:

A diferença que há na espessura das cordas da guitarra proporciona combinar seus sons de tal forma que haja uma semelhança com o efeito que produz a reunião do violino, viola e baixo ou violoncelo. A prima, e em ocasiões a segunda, podem representar o soprano; a terceira, e até mesmo a quarta, o tenor; e a quinta, e ainda melhor a sexta, o baixo (AGUADO, 1849, p. 51).

⁵⁵ Na versão original, Aguado denomina *Trémolo* o que conhecemos como vibrato.

Há também um estudo elaborado para o controle da força de pulsação da direita e da pressão da esquerda:

375. 1.^a Seção. O objetivo desta seção é graduar a força de pressão da mão esquerda. Para isto, elege-se uma passagem ou período em arpejo de 4 dedos, e.g. o do 1.^o exemplo da 10.^a prancha, determina-se um certo grau de pulsação e de andamento: repete-se três vezes a 1.^a parte do período, e, em cada vez, se aumenta em um grau a pressão da esquerda; com um terceiro grau se toca a 2.^a parte, repetindo-a. Em seguida volta-se a tocar o mesmo período da mesma forma, mas havendo aumentado a força da pulsação. Duas dificuldades por parte da mão direita agregam-se ao objeto desta seção: 1.^a o cuidado de ter que aplicar menos força de pulsação à segunda corda que à terceira, e menos ainda à prima; 2.^a que tenha de ser constante o mesmo grau de pulsação desde o princípio até o fim, sem que esta mão se ressinta do aumento de pressão da esquerda. 376. 2.^a Seção. Determina-se um grau moderado de andamento e com ele se repete seis vezes a 1.^a parte do mesmo período, aumentando a cada vez o grau de pulsação, e com o último destes se toca duas vezes a 2.^a parte daquele. Os sons produzidos com força pela mão direita quando está próxima ao começo da parte inferior da boca são mais redondos e gratos que os que se produzem com igual força a dois dedos mais próxima da ponte (Ver mais adiante a 4.^a seção deste capítulo). O cuidado que há de se pôr no estudo desta seção para graduar a força de pulsação e que esse grau seja constante costuma obrigar a mão esquerda a fazer mais esforços de pressão que deveria, mas não se há de parar nisso a atenção por agora. 377. 3.^a Seção. Com o último grau de pulsação que se concluiu a 2.^a seção, ou pouco menos, repete-se quatro vezes a 1.^a parte do citado período, dando-o a cada vez um grau a mais de andamento, e em seguida se toca duas vezes a 2.^a parte com o último andamento. A mão esquerda toma nesta seção mais interesse que deveria na pressão, mas ainda não é chegado o caso de a atender. Isso se efetuará na seção seguinte. 378. 4.^a Seção. Esta seção é o resultado combinado do estudo das seções anteriores. Seu objetivo é produzir sons volumosos e de boa qualidade para o qual há de se cuidar de ambas as mãos a um tempo. Determinado um moderado grau de andamento, dá-se à mão direita o maior grau de pulsação que se puder, o qual há de ser constante. Repete-se três vezes a 1.^a parte do mesmo período e observa-se qual é o menor grau de pressão que a esquerda pode empregar para assegurar a clareza do som, sem empregar mais que o necessário, conservando-o ao tocar e repetir a 2.^a parte. Assim é como a esquerda põe o menor impedimento possível às vibrações que a corda, pulsada com força, produz no braço da guitarra. Este som é, em meu conceito, o mais bonito que as cordas da guitarra dão de si, especialmente se se pulsam um pouco mais abaixo da parte inferior da boca. Quando se tiver encontrado esse grau fino de pressão, sente-se algo como cócegas na ponta dos dedos que pressionam (AGUADO, 1849, p. 13 - 14).

E ainda sobre esta mão, o autor expõe um uso preventivo da pestana, conceituando: “usa-se também da pestana de modo preventivo, isto é, quando ainda não é indispensável colocá-la” (AGUADO, 1849, p. 38).

No fim desta obra, na quinta seção, o autor conceitua os intervalos e suas inversões, prosseguindo com uma explanação sobre os acordes, sua formação e posições na guitarra, além de discorrer sobre funções harmônicas importantes como os acorde de 7.^a de dominante, de subdominante, de sexta aumentada, de 7.^a diminuta e de 9.^a.

XVIII. Comentários analíticos sobre o método.

Dionisio Aguado (1784 - 1849), a par de toda sua celebridade como intérprete da guitarra do século XIX, destaca-se como um dos mais influentes autores de métodos, sendo o

Nuevo método para Guitarra seu método definitivo, publicado em 1843. Aguado justifica a redação deste pela experiência que acumulou desde a escrita da *Escuela de Guitarra*, publicada 18 anos antes, e por ter começado a fixar sua atenção “principalmente no melhor modo de formar sons cheios, redondos, puros e agradáveis” (AGUADO, 1849, s. n.). Além de todas as descrições detalhadas de seus procedimentos técnicos, destacamos o fato de este método servir também para a divulgação da trípole: máquina de três pés, cuja função era de segurar a guitarra, deixando as mãos livres para aplicar toda força possível, que antes era empregada em sustentar o instrumento, e a deixar longe de um maior contato com o corpo do instrumentista, de forma que a guitarra, na máquina, poderia vibrar sem interferências, e, conseqüentemente, soar por inteira (AGUADO, 1849, s. n.).

Esta máquina é um exemplo da inventividade de Aguado e também um símbolo de sua busca pela perfeição sonora da guitarra, cujos avanços foram registrados no apêndice escrito 6 anos após a publicação deste. Apesar do uso da trípole não ter alcançado os tempos atuais, se mostrou promissora a seu tempo: Aguado expõe no seu método o julgamento de dois guitarristas, sendo um deles o de Sor, que no prefácio de sua fantasia elegíaca op. 59 havia redigido que:

Por esse meio (a Trípole) a guitarra se eleva até o posto que a pertencia, porque se presta ao bom uso da harmonia quase tanto como a harpa, e muito mais que esta em relação à melodia. Agora o guitarrista de talento não pode apresentar escusas se deixa de tirar deste poderoso instrumento o partido que a ignorância e a rotina o negaram. Sem a invenção de meu amigo, nunca teria acreditado que as cordas da guitarra fossem capazes de produzir a um tempo as diferentes qualidades de som que exigem a parte cantante, o baixo, e o complemento da harmonia em música do caráter desta Fantasia, e isso sem grande dificuldade, porque a tudo isso alcança o domínio do instrumento⁵⁶ (AGUADO, 1849, p. 8 do apêndice).

Outro conceito caro ao autor são os equíssonos, por meio do qual se exploraria diferentes sons que a guitarra é capaz de produzir, sendo a diferença timbrística que cada corda produz quando pulsada em distintos lugares a qualidade que este autor caracteriza como principal riqueza da guitarra (AGUADO, 1849, p. 52); para isto indica também mudanças no posicionamento e na forma de pulsar da mão direita:

8.^a. Uma corda pode produzir distintas qualidades de um mesmo som: 1.^a pulsando-a a um dedo de distância da ponte, logo a dois, a três *et Cetera*, até a boca e ainda mais acima; 2.^a pulsando-a com a parte interior da polpa ou unha; 3.^a pulsando-a com o

⁵⁶ Por este comentário elogioso pode ser uma surpresa o fato de Sor não ter descrito este aparato em seu método de 1830. Porém, é devido esta invenção ser uma criação posterior: Aguado não dispõe a data da invenção da trípole, porém diz que “Oito anos atrás tive a primeira ideia de fixar a guitarra e nessa intenção fiz vários testes” (AGUADO, 1849, p. 1) o que presume que a primeira ideia vem do ano de 1835 (ou 1834, caso o método tenha sido escrito no ano de 1842, o que é provável, pois no prefácio do autor, o ano de 1820 é descrito como “há 22 anos atrás”), e coincide com a data de publicação da fantasia elegíaca, que fora publicada em 1835 (MEDIABASE, 2023).

meio delas: neste caso, há que pôr a mão e os dedos formando ângulos retos com as cordas. É preferível o 2.º desses três modos, pela força e segurança que presta à pulsação; 4.ª pulsando-a com o dedo indicador ou com o polegar; 5.ª pulsando os bordões, e ainda as outras cordas, com a última falange dobrada do dedo polegar, e também pulsando-as com a parte mole da polpa do mesmo, mantendo, neste caso, o dedo esticado. Deste último modo produz-se sons quase imperceptíveis, mas claros (AGUADO, 1849, p. 10 do apêndice).

O uso das unhas contribui para a obtenção desta variedade, ao encontro de Sor, porém, de encontro a este, Aguado indica o uso regular do toque com polpa e unha, pois assim se pode extrair das cordas “um som que não se assemelha a nenhum outro instrumento” (AGUADO, 1849, p. 7) e que “é limpo, metálico e doce” (idem); tais divergências são derivadas da técnica destes dois distintos guitarristas: Aguado decide por utilizar o anular continuamente, inclusive nas passagens melódicas, deixando assim a mão um pouco mais encurvada que o toque exclusivamente com polpas de Sor (sendo que o toque apenas com polpas descrito por Aguado, para aqueles que decidirem por não utilizar as unhas, é ainda mais encurvado).

Outro preceito muito importante disposto por Aguado é a separação textural da música para guitarra em baixo, acompanhamento e melodia, ao qual se dá pela imitação do efeito produzido pela reunião do violino, viola e baixo; o autor considera esta a natureza de seu repertório:

examinada a índole da guitarra, parece que o gênero de música que forma seu distintivo é aquele que imita com bastante semelhança, ainda em miniatura, os efeitos da orquestra, isto é, a valentia dos violinos nas volatas e passagens de agilidade, a gravidade e firmeza dos baixos e o exato esforço progressivo do tutti (AGUADO, 1849, p. 7 do apêndice).

Tais noções, conjuntamente a suas ideias de divisão dinâmica nas frases musicais, constituem um alicerce expressivo que pode ser aplicado ao repertório das guitarras do século XIX.

As indicações para a mão direita se assemelham a muitas escolas técnicas do violão moderno: excetua-se o fato do toque com as três falanges dos dedos, pois Aguado concentra o toque apenas nas duas últimas. Para a mão esquerda, destacamos o fato que os dedos se colocam de maneira oblíqua às casas, o que pode ser mais positivo ao uso das primeiras⁵⁷, e que o autor já dispõe lições para que não se faça uso de força excessiva desta mão, visando evitar problemas que certamente já ocorriam na iniciação à guitarra em sua época.

Observaremos que grande parte dos métodos posteriores o farão referência.

XIX. Catálogo de peças musicais presentes.

⁵⁷ Lembremo-nos que no método de Sor houve um grande indício que era de sua prática utilizar-se das primeiras casas, onde seu instrumento adquiriria mais ressonância. Logo, o posicionamento oblíquo nestas primeiras casas pode ser mais vantajoso, pois a mão se colocaria mais facilmente.

50 lições.

20 Exercícios (Pequenas peças) + 90 Exercícios (técnicos).

27 Estudos.

2.2.7 Método, Ó Nuevos Principios Elementales Para Guitarra. (DAMAS, 1876)

I. Obra.

Método, Ó Nuevos Principios Elementales Para Guitarra: dedicado á la Juventud.

II. Ano de publicação.

1876.

III. Autor.

Tomás Damas.

IV. Local de Publicação e editoração.

Madrid: Antonio Romero.

V. Número de Páginas.

42.

VI. Instrumento para qual o método foi elaborado.

Guitarra de seis ordens simples.

VII. Possui dedicatória?

Sim, à juventude (segundo consta na capa).

VIII. Forma de reprodução do texto e da música (impresso, manuscrito).

Completamente impresso.

IX. Forma da escrita musical: (Partitura, Tablatura, Cifras, et Cetera).

Partitura.

X. Parte dedicada ao ensino da escrita musical?

Não possui.

XI. Parte dedicada a conceituar o que é música e/ou seus elementos constituintes e/ou expressivos?

Em certo contexto, o autor estimula o uso de um tipo específico de toque, que visa “fazer perceber melhor o claro e escuro, que é a verdadeira expressão” (DAMAS, 1876, p. 14), deste modo podemos conjecturar que a natureza da expressividade, para este autor, reside no contraste.

XII. Parte dedicada à guitarra em aspectos conceituais ou morfológicos?

Não possui

XIII. Possui imagem representativa de um/a guitarrista?

Não.

XIV. Posicionamento do instrumento.

Embora sem detalhar as posições em que se deve tocar, o autor preconiza recomendações gerais:

Começando pela colocação da guitarra, não direi mais que cada um adote o sistema que melhor se acomode às suas faculdades físicas, preferindo sempre uma postura airosa e que favoreça ao sujeito que a toca.

Para isso, se tomará a guitarra de modo que o tampo traseiro [fundo] cubra o peito, estando conseqüentemente as cravelhas à altura da cabeça da pessoa que vai tocar e em direção à esquerda, cuidando o possível de não a segurar demasiadamente contra a roupa, porque quanto mais independente for de qualquer outro corpo estranho, mais longa será a sua vibração nos sons que são produzidos (DAMAS, 1876, p. 4).

XV. Modo de afinar a guitarra.

Temperar a guitarra é muito difícil para principiantes, mas é necessário que o tocador saiba afiná-la, e por esta razão darei uma explicação breve e precisa. Se o tocador não quiser afinar a guitarra ao tom da capela, afrouxará a 6ª corda até que não faça nenhum som, e depois subirá lentamente até que soe bem claro, isto acontecerá quando tiver dado uma quarta volta à cravelha, tendo já um termo de comparação, será muito fácil afinar o resto das cordas na 6ª corda, procedendo da seguinte forma (DAMAS, 1876, p. 8).

Figura 140 – Demonstração de como a guitarra deve ser afinada segundo Damas

Pisando	la	6 ^a	cuerda	 en	5 ^o	traste	 dará el sonido que corresponde á	la	5 ^a	al aire	
id	la	5 ^a	id	 en	5 ^o	id	 id	á	la	4 ^a	id
id	la	4 ^a	id	 en	5 ^o	id	 id	á	la	3 ^a	id
id	la	3 ^a	id	 en	4 ^o	id	 id	á	la	2 ^a	id
id	la	2 ^a	id	 en	5 ^o	id	 id	á	la	1 ^a	id

Fonte: Damas (1876, p. 8).⁵⁸

⁵⁸ Traduz-se, o texto da primeira linha desta figura, como: “Pressionando a 6.^a corda no 5.^o traste dará o som correspondente à 5.^a solta”. As demais linhas seguem o mesmo padrão textual.

XVI. Conceitos técnicos.

XVI.i. Sistema de digitação das mãos.

Mão direita: p = polegar, i = indicador, m = médio, a = anular.

Mão esquerda: 1 = indicador, 2 = médio, 3 = anular, 4 = dedo mínimo.

Damas usa o conceito de equíssonos de forma similar a Aguado, mas com outro tipo de notação:

Para distinguir alguns sons de outros (darei como o Sr. Aguado que) chamarei originais àqueles cuja localidade é determinada na escala cromática, e aos seus iguais, tocados noutras cordas, dou o nome de equíssonos. É ainda necessário distinguir alguns equíssonos de outros, uma vez que podem ser tocados em cordas diferentes [...] A fim de distinguir os equíssonos na execução, colocarei os seguintes símbolos à direita da nota: [Figura 141] que significa primeiro equíssonos, [Figura 142] que significa segundo equíssonos, [Figura 143] que significa terceiro equíssonos (DAMAS, 1876, p. 11 - 12).

Figura 141 – Símbolo de primeiro equíssonos segundo Damas



Fonte: Damas (1876, p. 12)

Figura 142 – Símbolo de segundo equíssonos segundo Damas



Fonte: Damas (1876, p. 12)

Figura 143 – Símbolo de terceiro equíssonos segundo Damas



Fonte: Damas (1876, p. 12)

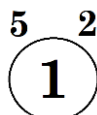
Nota-se na partitura, porém, com mais informações: “será mister atentar-se que o número no meio do círculo significa primeiro, segundo ou terceiro equíssonos, e que o número à direita acima do círculo indica a corda sobre a qual o equíssonos se encontra. O número à esquerda indica a casa a pressionar para fazer o equíssonos” (DAMAS, 1876, p. 12).

Figura 144 – Representação do primeiro equíssonos de Mi e onde executá-lo



Fonte: Damas (1876, p.12).

Figura 145 – Reconstrução da figura anterior, para facilitar a leitura das indicações originais



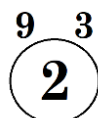
Fonte: Autor.

Figura 146 – Representação do segundo equíssonos de Mi e onde executá-lo



Fonte: Damas (1876, p. 12).

Figura 147 – Reconstrução da figura anterior, para facilitar a leitura das indicações originais

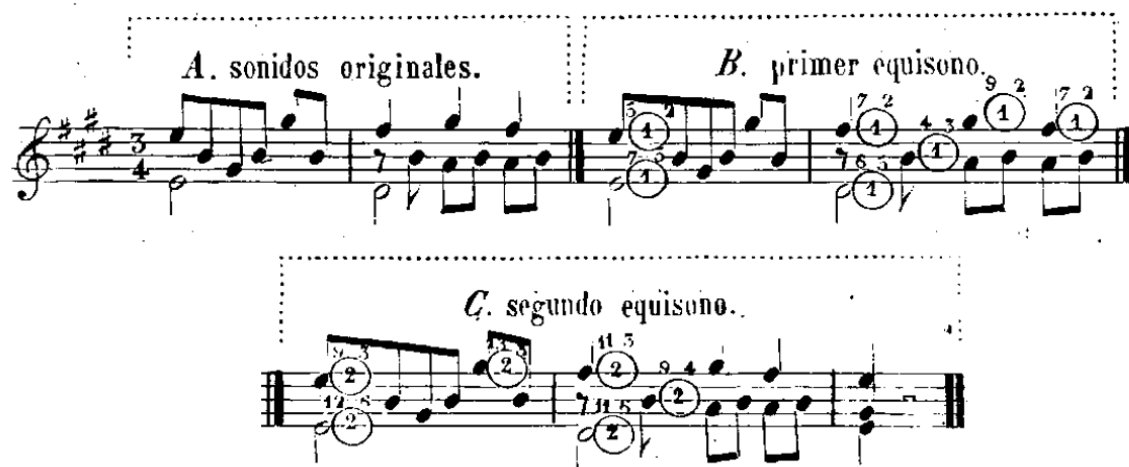


Fonte: Autor.

Por fim, têm-se um exemplo da aplicação desta notação:

O *Mi* agudo é original na *prima solta* (ver o exemplo seguinte [Figura 148] marcado com A). O mesmo *Mi* é primeiro equíssonos na 5.^a casa da segunda corda, por isso apontá-lo-ei assim [Figura 144] (ver o seguinte exemplo B, [Figura 148]). Sendo o mesmo *Mi* segundo equíssonos na 9.^a casa da *quinta* corda, o assinalarei assim [Figura 146] e assim nos demais (ver o seguinte exemplo C, [Figura 148]) (DAMAS, 1876, p. 12).

Figura 148 – Uma mesma passagem feita em três posturas diferentes por meio dos equíssonos



Fonte: Damas (1876, p. 14).

Há também o seguinte quadro explicativo, onde se indicam as notas, as casas (*Trastes*) e as cordas (*Cuerdas*) onde se encontram, e a localização dos equíssonos:

Figura 149 – Quadro dos equíssonos (segundo Aguado) presente no método de Damas

TABLA DE LOS EQUISONOS (segun Aguado).

GRAVES.

AGUDOS.

SOBREAGUDOS.

LOCALIDAD.

de los sonidos originales.....

Trastes.....

Cuerdas.....

Trastes.....

Cuerdas.....

Trastes.....

Cuerdas.....

Trastes.....

Cuerdas.....

PRIMEROS.

SEGUNDOS.

TERCEROS.

	LA	SI	DO	RE	MI	FA	SOL	LA	SI	DO	RE	MI	FA	SOL	LA	SI	DO	RE	MI						
de los sonidos originales.....																									
Trastes.....	0	1	2	3	4	0	1	2	3	4	0	1	2	3	4	0	1	2	3						
Cuerdas.....	5ª					4ª					3ª					2ª					1ª				
Trastes.....	5	6	7	8	9	5	6	7	8	9	5	6	7	8	9	5	6	7	8						
Cuerdas.....	6ª					5ª					4ª					3ª					2ª				
Trastes.....						10					9					8					7				
Cuerdas.....						6ª					5ª					4ª					3ª				
Trastes.....						15					14					13					12				
Cuerdas.....						6ª					5ª					4ª					3ª				

Los cinco primeros sonidos de la sexta cuerda y los cinco últimos de la prima no estan en esta tabla por que no tienen Equisonos en la Guitarra de seis cuerdas y de 17 trastes A.R. 5561.

LOCALIDADES de los equisonos.

Fonte: Damas (1876, p. 13)⁵⁹

⁵⁹ A legenda abaixo da imagem traduz-se como: “Os cinco primeiros sons da sexta corda e os cinco últimos da prima não estão neste quadro porque não possuem equíssonos na Guitarra de seis cordas e 17 trastes” (DAMAS, 1876, p. 13).

XVI.ii. Uso de unhas.

Damas opta pelo uso de unhas:

Quanto a tocar com ou sem unhas, eu as prefiro, desde que não sejam demasiadamente longas, de forma que devem cobrir apenas a superfície da polpa, e em forma de meio círculo; (neste sentido estou conforme com o Sr. Aguado) ademais que são diferentes os sons surpreendentes que a unha produz e proporciona certamente mais execução (DAMAS, 1876, p. 6).

XVI.iii. Posição e indicações para o uso da mão direita.

O autor expõe as seguintes diretrizes para o uso da mão direita:

Se faz muito recomendável um esmerado interesse pela pulsação e modo de ferir as cordas, tanto que pelo seu comum abandono nos princípios se adquire uma infinidade de vícios, que naturalmente impossibilitam dar a expressão necessária ao que se executa e a tocar com a liberdade e desenvoltura que tanto engrandece a quem segura este instrumento, com o objetivo de dar ao público uma ideia favorável dos bons princípios que possui; Por conseguinte, deve-se ter o maior cuidado em assegurar que a mão referida, colocada dois dedos antes do buraco sonoro da guitarra, em tocar as cordas alternadamente com todos os dedos (exceto o mínimo), e em acostumar-se nas escalas dos tons para dar toda a força possível aos sons, mas com uma independência absoluta do antebraço e do pulso, ou seja, que estes sejam produzidos somente pelas extremidades dos dedos, e mantendo esta mão com o menor movimento possível; ferindo a corda sempre com a parte da polpa e unha que está virada para a boca, colocando a mão de tal forma que os seus dedos se apresentem para golpear as cordas com grande força; e que o polegar, depois de ferir, por exemplo, a 6.^a ou qualquer outra corda, tope com a 2.^a falange do indicador, formando uma cruz; ao mesmo tempo, tendo o cuidado de ter os dedos desta mão algo separados no início e com soltura, tendo em conta que o dedo mínimo não deve repousar no tampo da guitarra, um vício que, além de não fazer boa vista, intercepta a vibração dos sons, restringe a ação da mão, e faz com que nunca se possa executar com liberdade nem o passo mais fácil (DAMAS, 1876, p. 5-6).

Há também um dos primeiros relatos sobre o que viria a ser considerado hoje como toque com apoio:

A seguir estão as escalas nos tons maiores e menores mais usuais na guitarra, com seus acordes em primeira mão e um prelúdio seguindo cada tom maior e seu relativo menor, com o objetivo de assegurar a pulsação da mão direita em particular e tornar o estudo menos árido; com a interessante advertência de que ao acostumar os dedos desta mão a ferir as cordas nas escalas dos tons estando bem esticados perpendicularmente de modo que ao golpear, por exemplo, a prima, o dedo descanse imediatamente sobre a segunda, e assim por diante sobre as demais, produz-se sons, devido a esta nova maneira de pulsação, de grande força, que além de surpreender, dão à mão uma grande naturalidade para as passagens rápidas, e os dedos indispensavelmente se encurvam um tanto, conseguindo por este meio, ademais de dar muito mais expressão ao que se executa, fazer perceber melhor o claro e escuro, que é a verdadeira expressão (DAMAS, 1876, p. 14).

XVI.iv. Posição e indicações para o uso da mão esquerda.

De modo sucinto, o autor expõe as seguintes indicações para a mão esquerda:

Esta mão não agarrará a guitarra (como geralmente sucede), mas apenas a sustentará colocando o polegar da mesma no meio do braço da guitarra, de modo a que os seus

dedos estejam bem abertos e cada um em frente do traste a ser tocado; de modo a que os sons possam ser mais seguros e redondos com a ajuda da mão direita (DAMAS, 1876, p. 4).

XVI.v. Apojatura.

Não há indicações.

XVI.vi. Articulações.

Damas não expõe o modo de se fazer os ligados, mas faz uma pequena menção às passagens ligadas; segundo ele, nestas deve-se dar muita força na primeira nota dos ligados que são elaborados na corda solta, cuidando de executar do modo dito nas recomendações gerais, e na observação sobre o toque com apoio (DAMAS, 1876, p. 23).

A seguir, vê-se as diretrizes de Damas sobre o abafamento de notas; é notável a influência do *Nuevo método para Guitarra* de Aguado (cujas partes correspondentes iremos dispor logo abaixo desta citação), embora seja utilizado outro símbolo para denotar o efeito. Tradução do excerto presente neste método de Damas:

Para que se cesse o som de uma corda pressionada, basta impedir suas vibrações, isto se verifica: na corda pressionada, levantando o dedo da esquerda que pressiona, logo que a direita tenha pulsado, e na corda solta, aplicando com suavidade um dedo da esquerda sobre ela, logo que a direita tenha pulsado.

As vozes apagadas desta maneira fazem bom efeito antes ou depois de outras sustentadas.

As notas que devem ser apagadas são sinaladas com um ponto acima ou abaixo (DAMAS, 1876, p. 37).

Tradução do excerto presente no *Nuevo método*:

Para que se cesse o som de uma corda pressionada, basta impedir suas vibrações. Isto se pode verificar seja levantando o dedo que a pressiona [...], seja pondo sobre a corda um dedo da esquerda depois de havê-la pulsado solta [...], seja pondo sobre a corda o mesmo dedo da direita que a pulsou, ainda que se mantenha sobre a corda o dedo da esquerda [...], seja também reunindo essas duas operações de ambos os dedos [...]. Deste último modo é como se fazem os sons que parecem cortados, expressão de que me valho para distingui-los dos apagados (AGUADO, 1849, p. 51).

Figura 150 – Excerto do exemplo sobre sons apagados presente no método de Damas



Fonte: Damas (1876, p. 37)

XVI.vii. Fermata.

Não possui.

XVI.viii. Mordente.

Não possui.

XVI.ix. Trinado.

Não possui.

XVI.x. Portamento.

“Quando de uma nota a outra há uma barra, significa que o dedo que pressiona a casa que produz a primeira nota deve se arrastar até o traste onde se pressiona a segunda” (DAMAS, 1876, p. 29)

XVI.xi. Execução de efeitos e imitação instrumental.

Damas informa uma série de instrumentos que a guitarra seria capaz de imitar; nota-se, nas diretrizes de imitação da harpa, do tambor e do efeito de campanelas, também uma grande semelhança com o texto de Aguado em seu *Nuevo método* de 1843:

Harpa:

Se se pulsam as cordas com a unha acima do último traste, tocando um arpejo na 12ª posição, o som produzido é muito semelhante ao da harpa; para isso se terá a mão direita bastante curvada, ferindo as cordas com a última falange dos dedos e com a parte da polpa e unha que foi dita (DAMAS, 1876, p. 37).

Clarim:

Ao ferir a corda perto da ponte, produz-se um som semelhante ao dos clarins; para obter este resultado é necessário que os dedos da mão direita estejam muito esticados, ferindo as cordas com a extremidade da unha, tendo o cuidado de não topar com a polpa (DAMAS, 1876, p. 38).

Tambor: “o tambor consiste em bater as cordas de um acorde perto da ponte com o dedo indicador, e ainda melhor com o polegar; dando neste caso um movimento de meia volta à mão, de modo a que esta caia reto sobre as cordas” (DAMAS, 1876, p. 38).

Sons de fagote e trompa: Ao pulsar, perto da ponte, com o primeiro, segundo e terceiro dedos, pode-se formar um canto muito agradável e um tanto semelhante ao fagote e à trompa” (DAMAS, 1876, p. 39).

O autor também faz referência ao efeito denominado Campanela: “Por vezes faz um bom efeito pulsar uma corda solta cujo som faz parte de um acorde feito à bastante distância da pestana, embora o mesmo pudesse ser feito numa corda pressionada” (DAMAS, 1876, p. 40).

Além disso, o autor também discorre sobre os sons produzidos só pela mão esquerda, tal qual no método de Aguado, com texto semelhante, e com o mesmo exemplo musical (embora este seja referenciado):

As cordas podem soar sem que a mão direita as pulse, para isto basta deixar cair os dedos da esquerda com força sobre as casas como se se fizesse um ligado impróprio. As cordas soltas devem ser substituídas pelo equívoco, especialmente se as notas forem de pouco valor; se for indispensável utilizá-las, devem ser tocadas com uma pequena porção da polpa (DAMAS, 1876, p. 40).

Figura 151 – Exercício que deve ser executado só com a mão esquerda, presente no método de Damas, extraído do Nuevo método para guitarra de Aguado, e referenciando o autor original

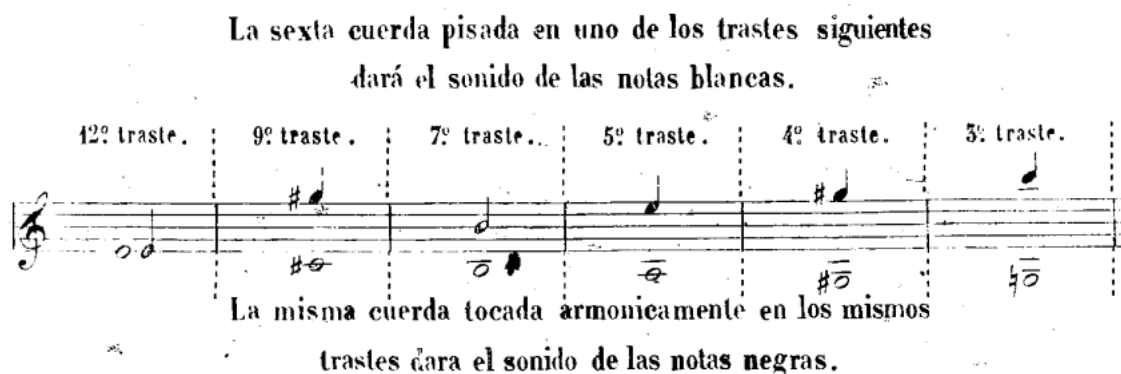


Fonte: Damas (1876, p. 40).

Sobre os sons harmônicos (ou flautados), o autor discorre:

São produzidos tocando ligeiramente uma corda com um dedo da mão esquerda num traste (o 5.º por exemplo); se esta corda for pulsada com a mão direita, resultará um som harmônico ou flautado; estes sons, devido à sua doçura, são muito diferentes em qualidade e tom do que seriam se o dedo da mão esquerda pressionasse a corda e, portanto, a sujeitasse no braço.

Os sons harmônicos, no que diz respeito ao tom, têm uma localidade diferente daquela que vimos na escala cromática [...] e ainda invertida, como demonstra o exemplo seguinte (DAMAS, 1876, p. 40).

Figura 152 – Sons harmônicos segundo Damas⁶⁰

Fonte: Damas (1876, p. 41).

Como se pode ver neste exemplo, o 12º traste é o único que produz o mesmo tom, quer a corda seja pulsada ou tocada harmoniosamente.
Acima do 12º traste em direção à ponte há tantos sons harmônicos em distâncias proporcionalmente iguais.
segue a escala dos sons harmônicos mais comumente feitos na guitarra (DAMAS, 1876, p. 41).

Figura 153 – Sons harmônicos que mais habitualmente são feitos na guitarra segundo Damas



Fonte: Damas (1876, 42).

Como se vê nesta escala, se encontra em cada corda 6 sons harmônicos, os quais soam uma oitava mais alto do que estão notados, há também outros harmônicos, mas alguns saem escuros e outros desafinados.

Deve-se notar que os sons harmônicos são muito melhores em cordas novas do que em cordas usadas.

Se houvessem de soar dois harmônicos a um tempo, sobre o mesmo traste, formar-se-á uma espécie de pestana com o dedo mais conveniente da esquerda. Os harmônicos são designados colocando a abreviatura “*harm.*” ao lado da nota ou notas (DAMAS, 1876, 42).

XVII. Outros conceitos presentes.

⁶⁰ Os textos da figura se traduzem da seguinte forma:
Texto acima da pauta: “A sexta pressionada nas seguintes casas dará o som das notas brancas”;
Texto abaixo da pauta: “A mesma corda tocada harmonicamente nos trastes dará o som das notas negras”.

O autor conceitua a pestana:

Se chama pestana a colocação do dedo indicador da mão esquerda paralelamente estendido sobre alguma casa, pressionando assim as seis cordas. A extremidade do dedo indicador deve sair um pouco para fora da extremidade do braço, e a sua parte inferior irá comprimir fortemente as cordas, como que para servir de ponto de apoio para os outros dedos. A pestana é assinalada na primeira casa C.1.º, na segunda casa C. 2.º etc. É indispensável o exercitar-se bem o uso da pestana, pois se encontra muito frequentemente na música dos principais compositores e particularmente na de F. SOR, que sem ela seria inexecutável (DAMAS, 1876, p. 15).

E também um modo particular de pulsar as cordas: “Convém acostumar a mão direita a ferir as passagens de duas e três cordas com um só dedo, alternando sempre a nota mais grave com o polegar, executando deste modo, os compassos que neste prelúdio estão marcados com a cifra *corr.*, que significa corrido” (DAMAS, 1876. p. 22).

XVIII. Comentários analíticos sobre o método.

Tomás Damas (1825 – ca. 1880) é tido como autor de 3 métodos para guitarra, sendo o presentemente analisado o último deles. Na introdução, Damas expõe que esta obra visa facilitar e servir como uma iniciação ao método de Aguado, provavelmente o *Nuevo método*, publicado 33 anos antes (o mesmo que Perez pode ter feito com seu método de 1843, caso teve a intenção de constituir uma introdução à *Escuela de Guitarra*). Conjecturando que o *Nuevo método* de Aguado, na verdade, cumpriria bem seu propósito na iniciação instrumental, o motivo que pode ter levado Damas a escrever este método pode ter sido, na verdade, comercial: Damas destaca, na introdução, o baixo preço de sua obra; e na capa vemos que este era vendido por 10 ptas. (abreviação de *pesetas españolas*), ao passo que uma edição do método de Aguado, publicado em 1849 (AGUADO, 1849, s. n.), tinha em sua capa o preço de 90 rs. vn. (*Reales de Vellón*) – que convertendo para peseta, já que cada *Real de vellón* equivale a 25 cêntimos de uma peseta – custaria 22,5 pesetas, um pouco mais que o dobro deste⁶¹⁶²:

Dedicado durante muito tempo a tornar simples os princípios da guitarra, estudei com muitíssima atenção todos os métodos existentes; sem dúvida há os excelentes, produtos do génio dos bons professores, mas nenhum propôs o objetivo que propus neste pequeno trabalho, cujo objetivo foi fazer fáceis, para todas as inteligências, os princípios deste precioso instrumento, de fazer o discípulo tocar num curto espaço de tempo e de proporcionar em seguida uma passagem fácil ao método do Sr. D. AGUADO, professor por excelência; caso o discípulo queira chegar a professor, estou confiante que as vantagens que esta obra oferece e seu baixo preço o tornarão popular e indispensável num curto espaço de tempo; contando, antes, que o discípulo tenha noções de música e saiba como conhecer e medir com exatidão o valor das suas

⁶¹ Utilizamos para esta conversão o câmbio de 1 *peseta provincial* para 4 *reales de vellón*, conforme o site numespa, sobre moedas espanholas. (NUMESPA, 2023)

⁶² O método de Aguado também era consideravelmente maior, possuía 143 páginas + apêndice, enquanto este possui apenas 42. Em uma edição do *Nuevo método* publicado aproximadamente em 1918 pela editora *Fuentes y Asenjo*, temos a indicação de preço de 25 pesetas (AGUADO, 1918, s. n.).

figuras, pois caso contrário o trabalho seria ímprobo e pouco proveitoso; para cujo objetivo recomendo o Solfejo de D. MATÍAS ALIAGA⁶³ Organista e Mestre de Capela, obra reduzida em termos que estão ao alcance de todas as inteligências e fortunas devido ao seu baixo preço de 10. Rn. em Madrid, e 12 nas províncias; que também está à venda na mesma loja que o método atual, sob o título de “MAS BARATO DE LOS SOLFEOS” (MAIS BARATO DOS SOLFEJOS) (DAMAS, 1876, p. 3).

Damas também se atém a fazer descrições sucintas em seu método; após dispor sobre a colocação e modo de pulsar e pressionar das mãos, comenta:

Não paro para fazer uma análise mais detalhada em observações deste tipo, para não aglomerar páginas, pois proponho apenas publicar estes curtos elementos com o objetivo de transmitir, na medida do possível, o mais essencial de um bom sistema àqueles que me honram em adaptá-los (DAMAS, 1876, p. 6).

Damas dispôs uma aparente novidade da época: trata-se do toque com apoio, que surge como um modo de executar escalas, onde os dedos deveriam estar esticados perpendicularmente e descansar na corda acima imediatamente após o toque. O autor afirma que com esse novo modo se produzia sons de grande força, que surpreendiam e davam à mão uma “grande naturalidade para as passagens rápidas” (DAMAS, 1876, p. 14), sendo possível, por este meio, “fazer perceber melhor o claro e escuro, que é a verdadeira expressão” (idem). Não é explicitado, porém, se o toque com apoio deve ser mantido sempre, ou apenas em escalas e passagens de agilidade⁶⁴.

XIX. Catálogo de peças musicais presentes.

Prelúdios:

1. Em *Do* Maior.
2. Em *La* menor.
3. Em *Sol* Maior.
4. Em *Mi* menor.
5. Em *Re* Maior.
6. Em *Si* menor.
7. Em *La* Maior.
8. Em *Fa#* menor.
9. Em *Mi* Maior.
10. Em *Do#* menor.
11. Em *Fa* Maior.

⁶³ Os conceitos de música e expressão desta obra de Aliaga foram investigados no primeiro capítulo da presente dissertação.

⁶⁴ A íntegra da citação se encontra no tópico XVI.iii, das indicações para a posição e uso da mão direita.

12. Em *Re* menor.

13. Em *Sib* Maior.

14. Em *Sol* menor.

15. Em *Mib* Maior.

16. Em *Do* menor.

Quatro valsas “sobre os melhores motivos de Átila, arrançadas para guitarra por D. Tomás Damas para servir de entretenimento aos que seguem seu método”.

Quatro “‘valsas-esmeralda’, arrançadas para guitarra por D. Tomás Damas para servir de entretenimento aos que seguem seu método”.

2.2.8 Método de Guitarra... (CIMADEVILLA, 1893)

I. Obra.

Método de Guitarra: dividido en dos partes y cuidadosamente digitado por Francisco Cimadevilla.

II. Ano de publicação.

1893.

III. Autor.

Francisco Cimadevilla.

IV. Local de Publicação e editoração.

Bilbao. Louis E. Dotésio.

V. Número de Páginas.

42.

VI. Instrumento para qual o método foi elaborado.

Guitarra de seis ordens simples.

VII. Possui dedicatória?

Não possui.

VIII. Forma de reprodução do texto e da música (impresso, manuscrito).

Completamente impresso.

IX. Forma da escrita musical: (Partitura, Tablatura, Cifras, *et cetera*).

Partitura.

X. Parte dedicada ao ensino da escrita musical?

Não possui.

XI. Parte dedicada a conceituar o que é música e/ou seus elementos constituintes e/ou expressivos?

Não possui.

XII. Parte dedicada à guitarra em aspectos conceituais ou morfológicos?

O autor dispõe da seguinte descrição conceitual da guitarra (e dos guitarristas espanhóis de sua época):

A Guitarra.

Precioso instrumento espanhol que todo inteligente em música lhe concede grande mérito por suas belezas inimitáveis. É de fato muito triste que se profane tanto, e isto deve-se sem dúvida ao fato de muitos dos que lhe praticam não terem sequer os mais leves conhecimentos de solfejo - Há poucos espanhóis que não sabem tocar guitarra, ou melhor dito, m a r t i r i z á - l a.

Um instrumento tão delicado não tem a aceitação que realmente merece porque raramente há uma ocasião de vê-la em mãos treinadas. Alguns não decidem estudar cuidadosamente a guitarra porque pensam que é demasiado difícil, mas não é tão se se escolhe uma boa direção e se adquire um método fácil e detalhadamente explicado. Os amadores que querem tocar a guitarra com alguma maestria o conseguirão num curto espaço de tempo fazendo uso do presente método que tenho a honra de oferecer ao público. A isto eu simplesmente aspiro, sem pretensões de qualquer tipo (CIMADEVILLA, 1893, p. 3).

Dispõe também sobre a guitarra que o discípulo deve adquirir:

Para poder praticar um Método, é preciso ter uma Guitarra que tenha pelo menos estas três qualidades: braço bem construído, vozes sonoras e pulsação suave. Tais condições dificilmente podem ser encontradas num instrumento de pouco preço. (CIMADEVILLA, 1893, p. 4).

Partes que compõem a guitarra.

Cabeça [denominada originalmente *Clavijero*, que pode ser traduzida como “Cravilheiro”, em um neologismo]: assim chamado porque é o local onde as cravelhas são colocadas. Braço: este é o braço ligado ao corpo da guitarra, no qual existem 18 espaços e 17 trastes, geralmente feitos de arame. Pestana: este é o nome dado ao pequeno pedaço de osso que precede a primeira casa. Ponte: este nome é dado ao local onde as cordas são atadas. Caixa: esta é composta pelas seguintes partes: Tampo, onde é imediatamente visível um buraco chamado boca; Fundo e laterais: superior e inferior (CIMADEVILLA, 1893, p. 4).

XIII. Possui imagem representativa de um/a guitarrista?

Não possui.

XIV. Posicionamento do instrumento.

Cimadevilla oferece a seguinte diretriz para a sustentação da guitarra:

A cabeça do instrumento deve estar ao nível da cabeça do discípulo, tendo especial cuidado para garantir que a guitarra não deslize. Esta tem como pontos de apoio o peito, antebraço direito e ambas as pernas. O pé esquerdo, para maior comodidade, deve estar sobre um banco com cerca de 12 centímetros de altura. No caso das senhoras, recomendo muito eficazmente a utilização da máquina ou tripode. Esta invenção é devida ao excelente Professor D. Dionisio Aguado. Tal máquina ou tripode é um aparelho extremamente confortável e elegante, concebido para segurar perfeitamente a guitarra, evitando os pontos de contato acima mencionados (CIMADEVILLA, 1893, p. 4).

XV. Modo de afinar a guitarra.

Coloca-se a *Sexta* tão frouxa que nem sequer se determine a linha reta: faça girar sua cravelha da esquerda para a direita até conseguir que a corda vibre claramente, em cujo caso já está afinada. Proceder da mesma forma para afinar a *Quinta*. O som da *Quinta* deve ser o mesmo que o de sua imediata, a 6.^a, pressionada na 5.^a casa. O da *Quarta* ao da *Quinta* pressionada na quinta casa. O da *Terceira* ao da *Quarta* pressionada na 5.^a casa. O da *Segunda* à *Terceira* pressionada na 4.^a casa. E o da *Prima*, o mesmo que o da *Segunda* pressionada na 5.^a casa – Se se quiser ter a guitarra afinada ao tom da orquestra, combine a quinta corda com o *La* do afinador (CIMADEVILLA, 1893, p. 4).

XVI. Conceitos técnicos.

XVI.i. Sistema de digitação das mãos.

Mão direita: p – polegar, i – indicador, m – médio e a – anular

Mão esquerda: 1 – indicador, 2 – médio, 3 – anular e 4 – mínimo.

XVI.ii. Uso de unhas.

Cimadevilla dá preferência ao uso de unhas: “devem ser utilizadas nos dedos indicador, médio e anular da mão direita, dominando as respectivas polpas; e precisamente o contrário na mão esquerda, pois nesta as polpas hão de dominar as unhas dos dedos indicador, médio, anular e mínimo” (CIMADEVILLA, 1893, p. 4).

XVI.iii. Posição e indicações para a mão direita.

O autor oferece as seguintes diretrizes para a mão direita:

Esta há de atacar ou pulsar as cordas com muita delicadeza e algumas vezes com energia. Guardando uma distância de quatro dedos entre esta mão e a ponte da guitarra. Também deve haver uma separação de quatro dedos do pulso para a tampo. Em circunstância alguma se apoiará o dedo mínimo sobre o instrumento, pois entorpeceria a execução (CIMADEVILLA, 1893, p. 4).

O autor, tratando do efeito “*staccato*”, trata do procedimento técnico denominado hoje como toque com apoio:

Para que resulte este efeito, devem se pôr um tanto estendidos os dedos da mão direita, pulsar com mais força que o comum e descansar os dedos, depois de produzir o som, na corda próxima mais grave. Para executar o *staccato* se empregarão os dedos indicador e médio, alternados. Se indica com pontos desta forma (CIMADEVILLA, 1893, p. 28).

Figura 154 – Indicações de staccato do método de Cimadevilla



Fonte: Cimadevilla (1893, p. 28).

Figura 155 – Peça com indicações de staccato (toque com apoio) no método de Cimadevilla



Fonte: Cimadevilla (1893, p. 28).

XVI.iv. Posição e indicações para a mão esquerda.

De forma similar, oferece à mão esquerda as seguintes diretrizes:

O polegar deve ser colocado na parte de trás do braço e em seu centro. O indicador, médio, anular e mínimo devem estar abertos com as suas falanges dobradas e próximas dos espaços que devem ocupar. Ou seja, o dedo indicador em frente do primeiro espaço, o dedo médio em frente do segundo e assim sucessivamente (CIMADEVILLA, 1893, p. 4).

Ademais, faz a seguinte observação: “para produzir os sons com pureza, é absolutamente necessário pressionar as cordas com força e colocar as pontas dos dedos perto dos trastes” (CIMADEVILLA, 1893, p. 6).

XVI.v. Apojatura.

Não a conceitua, porém faz uso em suas lições, por exemplo:

Figura 156 – Excerto da 8.ª lição do método de Cimadevilla



Fonte: Cimadevilla (1893, p. 24).

XVI.vi. Articulações.

Ao tratar de ligados, o autor os divide em ascendente e descendente:

Ligado ascendente. É assim chamado, porque é feito da nota inferior para a nota superior. Para executar o ligado de duas notas, deve-se pressionar com força a primeira nota, encarregando de produzir o som da segunda nota apenas a mão esquerda. [...]

Ligado descendente de duas notas. Para praticar este ligado, é necessário pressionar ambas as notas, pulsar a primeira nota sem soltar a segunda e segurar a corda com um dos dedos da mão esquerda. Se a segunda nota ligada se encontra em uma corda pulsada solta, então se empregará apenas um dedo (CIMADEVILLA, 1893, p. 18 - 19).

Há, ainda, uma nota de rodapé posterior que discorre: “a prática dos ligados tem muita aplicação na guitarra” (CIMADEVILLA, 1893, p. 20).

Cimadevilla denomina o apagar sons como “picado”, e oferece a seguinte diretriz: “para executar o picado é necessário cortar ou abafar os sons, tirando parte da vibração e do valor das notas. É indicado por pontos colocados na parte superior ou inferior do pentagrama” (CIMADEVILLA, 1893, p. 30).

Figura 157 – Sons "picados"



Fonte: Cimadevilla (1893, p. 30).

XVI.vii. Fermata.

Não possui descrições.

XVI.viii. Mordente.

Não possui descrições.

XVI.ix. Trinado.

Não possui descrições.

XVI.x. Portamento.

“O portamento é um ligado de duas notas e se executa com apenas um dedo. Existem portamentos ascendentes e descendentes – ambos são feitos da mesma maneira – se pulsa a nota e sem deixar de apertar, se desliza o dedo, seja para cima, seja para baixo. Uma linha nesta forma [Figura 158] indica o portamento” (CIMADEVILLA, 1893, p. 24).

Figura 158 – Indicação de portamento no método de Cimadevilla



Fonte: Cimadevilla (1893, p. 24).

XVI.xi. Execução de efeitos e imitação instrumental.

O autor discorre sobre a execução dos sons harmônicos:

Para executar estes sons, é necessário colocar um dedo da mão esquerda sobre o traste indicado, sem pressionar, havendo apenas um ponto de contato entre o dedo e a corda. Assim que a nota é pressionada, o dedo da mão esquerda é levantado para deixar a corda em livre vibração. Estes sons são indicados pela abreviação "arm.". O número acima ou abaixo da nota indica o traste onde o som harmônico pode ser encontrado (CIMADEVILLA, 1893, p. 25).

Figura 159 – Sons harmônicos em cada corda

Armónicos mas usuales.

Trastes	12º	7º	5º	4º	3º
6ª cuerda					
5ª cuerda					
4ª cuerda					
3ª cuerda					
2ª cuerda					
1ª cuerda					

Fonte: Cimadevilla (1893, p. 25).

XVII. Outros conceitos presentes.

Há um exercício para notas repetidas.

Figura 160 – Excerto do exercício para notas repetidas



Fonte: Cimadevilla (1893, p. 34).

Nas indicações deste, encontra-se “pratique este exercício com o dedo indicador e médio alternados, e depois com o dedo indicador e anular. O polegar pulsará as notas colocadas na parte inferior do pentagrama” (CIMADEVILLA, 1893, p. 34).

O autor também descreve a pestana:

Para executar a pestana é necessário colocar o dedo indicador da mão esquerda completamente plano sobre o braço da guitarra e pressionar com o polegar um pouco mais do que o ordinário. Quando o dedo indicador pressiona as seis cordas, chama-se pestana completa e é indicado como C.^a 1.^a, C.^a 2.^a. Quando este dedo pressiona apenas três cordas, chama-se meia pestana e é indicado como M. C. Advertindo que o número que segue o C representa a casa onde há de se fazer a pestana (CIMADEVILLA, 1893, p. 21).

O autor também faz uso dos equíssonos, conceituando-o de forma semelhante às diretrizes para afinação do instrumento:

O som da 1.^a corda, ou *prima*, pulsada solta, se encontrará na 2.^a corda tocada na 5.^a casa. O som da 2.^a corda, pulsada solta, se encontrará na 3.^a corda pulsada na 4.^a casa. O da 3.^a corda, na 4.^a pressionada na 5.^a casa. O da 4.^a corda, na 5.^a corda pressionada na 5.^a casa. O da 5.^a pressionada na 6.^a pressionada na 5.^a casa. A 6.^a corda não tem equíssonos. Equíssonos são assinalados por um número fechado num círculo. Este número indica a corda sobre a qual a nota será tocada. Ver na prática: (CIMADEVILLA, 1893, p. 5)

Figura 161 – Sons naturais, primeiros equíssonos e segundos equíssonos



Fonte: Cimadevilla (1893, p. 5).

XVIII. Comentários analíticos sobre o método.

Francisco Cimadevilla (1861 - 1931) redigiu este método composto por muitíssimas lições e exercícios, mas com uma pequena quantidade de textos explicativos.

Destacamos o fato de que, para o autor, o toque com apoio (denominado por ele *staccato*) é um efeito instrumental, uma adição às formas “fundamentais” de se pulsar a corda. O resultado sonoro almejado por tal efeito não é descrito, porém, acreditamos que seria a produção de sons de grande força, assim como descrito por Damas em seu método (com a diferença que aqui se vale para notas de diferentes durações, sem haver indicações para sua execução em passagens rápidas). Conjecturamos que este efeito fora denominado “*staccato*” devido a este tipo de toque possuir um grande ataque na extração do som, o que deixaria cada nota “destacada”, justificando a nomenclatura. Nas peças e nos exercícios dispostos no próprio método não há a indicação para o uso do *staccato*.

XIX. Catálogo de peças musicais presentes.

36 Exercícios.

Escalas e acordes dos tons que mais se usam na guitarra: Dó maior

11 lições na primeira parte, 10 lições na segunda.

Marcha.

Polka.

Mazurka.

Tanda de Valses.

2.3 Indicações de andamento, dinâmica e expressão e suas significações.

Encontramos em alguns métodos explicações sobre indicações e termos musicais em italiano e, tendo em vista que podem auxiliar tanto em construções interpretativas quanto em nosso entendimento sobre as questões expressivas, estarão dispostas estas informações a seguir, organizadas em quadros.

O primeiro quadro se trata de indicações e significado das expressões em italiano segundo Martínez (1810, p. 9):

Quadro 2 – Indicações e significado das expressões em italiano

Indicações em italiano	Explicação do autor.	Tradução da explicação.
<i>Dolce ou dol</i>	<i>Dulce, con gusto y suma expresión</i>	Doce, com gosto (aprazível) e suma expressão
<i>Piano, ou p</i>	<i>Suave</i>	Suave
<i>Piu Piano</i>	<i>Mas suave</i>	Mais suave
<i>Leggiermente</i>	<i>Con Ligereza</i>	Ligeiramente
<i>Mezzo, ou mezz: ou mezzo piano, ou poco p, ou poc. P</i>	<i>Menos Suave</i>	Menos suave
<i>Pianissimo, ou pmo ou pp</i>	<i>Sumamente Suave</i>	Sumamente suave
<i>Fortissimo, ou ff</i>	<i>Muy Fuerte</i>	Muito forte
<i>Forte, ou For ou f</i>	<i>Fuerte</i>	Forte
<i>Piu f,</i>	<i>Mas Fuerte</i>	Mais forte
<i>Mezzo f, ó mezz. f</i>	<i>Menos Fuerte</i>	Menos forte
<i>Forzando, ou Sforzando, ou fz, ou sf</i>	<i>Dar fuerza a una sola nota</i>	Dar força a uma só nota
<i>Rinforzando, ou rinf.</i>	<i>Aumentar em Fuerza 2, 3 ou 4 notas</i>	Aumentar em força 2, 3 ou 4 notas.
<i>Crescendo, ou cres., marcado algumas vezes assim: <</i>	<i>Gradualmente más fuerte</i>	Gradualmente mais forte.
<i>Decrescendo, ou decres.</i>	<i>Gradualmente más suave</i>	Gradualmente mais suave
<i>Diminuendo, ou dim., algunas veces marcado asi ></i>	<i>Quiere decir lo mismo que el anterior</i>	Quer dizer o mesmo que o anterior

<i>Este signo <></i>	<i>Quiere decir aumentar y disminuir la Fuerza</i>	Quer dizer aumentar ou diminuir a força
<i>Arpeggio, ou arpeggiato</i>	<i>Quiere decir que las notas de un acorde sean tocadas sucesivamente, los arpeggios pueden hacerse de varios modos</i>	Quer dizer que as notas de um acorde devem ser tocadas sucessivamente, os arpejos podem ser feitos de vários modos

Fonte: Martínez (1810, p. 9)

Em seguida, indicações de andamento em ordem crescente segundo Martínez (1810, p. 8).

Quadro 3 – Indicações de andamento em ordem crescente segundo Martínez

Indicações de andamento.			
1 – <i>Adagio</i>	6 – <i>Andantino</i>	11 – <i>Maestoso</i>	16 – <i>Spiritoso</i>
2 – <i>Grave</i>	7 – <i>Andante</i>	12 – <i>Con Commodo</i>	17 – <i>Con Brio</i>
3 – <i>Largo</i>	8 – <i>Allegretto</i>	13 – <i>Allegro</i>	18 – <i>Com Fuoco</i>
4 – <i>Lento</i>	9 – <i>Moderato</i>	14 – <i>Vivace</i>	19 – <i>Presto</i>
5 – <i>Larghetto</i>	10 – <i>Tempo Giusto</i>	15 – <i>Con Spirito</i>	20 – <i>Prestissimo</i>

Fonte: Martínez (1810, p. 8).

Os modificadores de significação das indicações de andamento segundo Martínez (1810, p. 8):

Quadro 4 – Modificadores de significação das indicações de andamento

Indicações em italiano	Explicação original	Tradução da explicação
<i>NON TROPPO ALLEGRO</i>	<i>No tan veloz</i>	Não tão veloz
<i>MOLTO, DI MOLTO o ASSAI</i>	<i>Bastante o muy</i>	Bastante ou muito
<i>NON TROPPO</i>	<i>No tanto</i>	Não tão
<i>UN POCO, QUASI, PIU</i>	<i>Mas</i>	Mais
<i>MENO</i>	<i>Menos</i>	Menos

<i>PIÙ TOSTO</i>	<i>Medio</i>	Meio
<i>SEMPRE</i>	<i>Siempre</i>	Sempre
<i>MA</i>	<i>Mas</i>	Mais
<i>CON</i>	<i>Con</i>	Com
<i>SENZA</i>	<i>Sin</i>	Sem

Fonte: Martínez (1810, p. 8).

E o último quadro advindo do conteúdo deste autor, sobre as indicações para determinar o estilo em que se toca.

Quadro 5 – indicações para determinar o estilo em que se toca segundo Martínez

Indicações em italiano	Explicação original	Tradução da explicação
<i>Mesto ou Flebile</i>	<i>En estilo melancólico</i>	Em estilo Melancólico
<i>Cantabile</i>	<i>Cantable</i>	Cantável
<i>Affettuoso</i>	<i>Afectuoso</i>	Afetuosos
<i>Con moto</i>	<i>Con movimiento</i>	Com movimento
<i>Grazioso</i>	<i>Gracioso</i>	Gracioso
<i>Brillante</i>	<i>Brillante</i>	Brilhante
<i>Agitato</i>	<i>Agitado</i>	Agitado
<i>Con Espressione, ou com Anima</i>	<i>Con gusto, expresivo</i>	Com gosto, expressivo
<i>Scherzando</i>	<i>De un modo alegre o ligero</i>	De modo alegre ou ligeiro
<i>Sostenuto</i>	<i>Sostenido</i>	Sustentado
<i>Tenuto, ou Ten</i>	<i>Tenido</i>	Contido
<i>Rallentando, ou Ritardando</i>	<i>Gradualmente disminuyendo el tiempo</i>	Gradualmente diminuindo o tempo
<i>Smorzando, morendo ou perdendosi</i>	<i>Apagando gradualmente el sonido y el tempo, hasta que quede casi imperceptible</i>	Apagando gradualmente o som e o tempo, até que fique quase imperceptível
<i>Calando ou Mancando</i>	<i>Disminuyendo el sonido y el tiempo</i>	Diminuindo o som e o tempo
<i>Da Capo, ou D. C.</i>	<i>Volver al principio de una pieza</i>	Voltar ao princípio de uma peça
<i>Volti Subito, ou V. S.</i>	<i>Volver la hoja con prontitud</i>	Voltar a folha com prontidão

<i>La palabra latina Bis</i>	<i>Se usa cuando se quiere repetir una frase o un compás</i>	Se usa quando se quer repetir uma frase ou um compasso
------------------------------	--	--

Fonte: Martínez (1810, p. 8).

Temos presente também o quadro de E., que explicaria o gênero expressivo da música:

Quadro 6 – Indicações que explicam o gênero expressivo da música

Indicações em italiano	Explicação original	Tradução da explicação
<i>Cantabile</i>	<i>Con Sensibilidad</i>	Com Sensibilidade
<i>Lamentabile</i>	<i>Equivalente a sentimiento</i>	Referente a sentimento
<i>Grave</i>	<i>(equivalente) a majestad</i>	Referente a majestade (ou ao majestoso) ⁶⁵
<i>Afectuoso</i>	<i>(equivalente) a afecto</i>	Referente à afeto
<i>Con brio, con moto, com spirito</i>	<i>Con alegría</i>	Com Alegria

Fonte: E. (1819, p. 18)

Notamos que os conceitos presentes nesse último quadro aparecem de forma muito similar aos preceitos dispostos no método “*Principios para tocar la Guitarra de seis ordenes*” (Princípios para tocar a guitarra de seis ordens) de Federico Moretti, elaborado para a guitarra de seis ordens duplas, e publicado 20 anos antes deste, em 1799:

Figura 162 – Palavras que indicam o gênero expressivo da música segundo Federico Moretti

Cantabile. que equivale á Con Sensibilidad.
Lamentabile. á Con Sentimiento.
Grave. á Con Magestad.
Affettuoso. á Con Afecto.
Con Brio. . .
Con Moto. . } *Con mas ó menos Alegria.*
Con Spirito. .

Fonte: Moretti (1799, p. 6).

Os dois quadros seguintes, sobre os cinco andamentos fundamentais e seus derivados, do mesmo autor, também possuem indicações respectivas às de Moretti.

⁶⁵ Segundo as entradas deste verbete no dicionário Online Michaelis, majestoso é aquilo “3 – cujo aspecto é imponente; majestático” e também “5 – que se realiza com pompa; solene.” (MAJESTOSO, 2023). Tais características são reforçadas tradicionalmente por andamentos mais lentos, como o andamento *Grave* indicado.

Quadro 7 – Cinco andamentos fundamentais à música

Indicações em italiano	Explicação original	Tradução da explicação
<i>Largo</i>	<i>Despacio</i>	Devagar
<i>Adagio</i>	<i>Moderado</i>	Moderado
<i>Andante</i>	<i>Gracioso, y un ayre medio entre Adagio y Allegro</i>	Gracioso, e um andamento médio entre Adagio e Allegro
<i>Alegro</i>	<i>Vivo</i>	Vivo
<i>Presto</i>	<i>Equivale a veloz</i>	Referente a veloz

Fonte: E. (1819, p. 18)

Quadro 8 – Andamentos derivados dos cinco principais

Indicações em italiano	Explicação original	Tradução da explicação
<i>Larghetto</i>	<i>Entre lento y moderado</i>	Entre lento e moderado
<i>Andantino</i>		
<i>Alegreto</i>		
<i>Vivace</i>		
<i>Prestissimo</i>		
<i>Fuga</i>		

Fonte: E. (1819, p. 18)

No quadro acima o autor não conceituou individualmente todos os andamentos, porém tal lacuna pode ser preenchida ao observarmos as indicações respectivas no método de Moretti:

Figura 163 – Andamentos derivados dos cinco principais.

Larghetto entre Lento y Moderado.
Andantino. . . . entre Moderado y Gracioso.
Allegretto. . . . entre Gracioso y vivo.
Vivace entre Vivo y Veloz.
Prestísimo. . . . entre Veloz y Precipitado.

Fonte: Moretti (1799, p. 6)

O último quadro com os conceitos de E. diz respeito às indicações dinâmicas:

Quadro 9 – Indicações de dinâmica.

Indicações em italiano	Explicação original	Tradução da explicação
<i>p</i>	<i>Ha que se tocar blanda, remisa y suavemente, que es lo que denota la palabra piano, indicada en dicha letra</i>	Há que se tocar branda, remissa e suavemente, que é o que denota a palavra piano, indicada por tal letra
<i>pp</i>	<i>Que se toque más piano que cuando se encuentre una sola p.</i>	Que se toque mais piano que quando se encontrar um só <i>p</i>
<i>pianis.</i>	<i>Equivalente a la palabra pianísimo, quiere dar a entender que se toque con muchísima suavidad</i>	Equivalente à palavra pianíssimo, quer dar a entender que se toque com muitíssima suavidade
<i>f</i>	<i>Que se toque fuertemente</i>	Que se toque fortemente
<i>ff</i>	<i>Con alguna más fuerza</i>	Com alguma força a mais
<i>ffmo.</i>	<i>Con mucha más fuerza</i>	Com muito mais força
<i>Cres. (Crescendo) ou <</i>	<i>Sirve para manifestar, que, empezando a tocar piano, se vaya aumentando por grados la fuerza de la pulsación de las cuerdas</i>	Serve para manifestar que, começando piano, se vá aumentando por graus a força da pulsação das cordas
<i>Dim. ou ></i>	<i>Empezando a tocar fuerte donde empieza dicha señal, se vaya disminuyendo por grados el sonido.</i>	Começando forte, onde começa tal sinal, se vai diminuindo por graus o som.
<i>< ></i>	<i>Para expresar el aumento, y sucesivamente la disminución de la voz, se adoptó esta señal</i>	Para expressar o aumento e sucessivamente a diminuição da voz, se adotou este sinal

Fonte: (E. 1819, p. 18)

No seguinte quadro, extraído do método de Baylon, podemos observar uma ampla gama de indicações de andamento mescladas com os de expressão:

Quadro 10 –indicações de andamento e de expressão musical, e seus significados

Indicações em italiano	Explicação original	Tradução da explicação
<i>Largo</i>	<i>el más lento de los movimientos</i>	O mais lento dos movimentos.
<i>Larghetto</i>	<i>un poco menos lento que Largo</i>	Um pouco menos lento que o Largo.
<i>Adagio</i>	<i>inmodestamente, un poco menos lento que Largo</i>	Imodestamente, um pouco menos lento que o Largo
<i>Grave</i>	<i>Lentitud y gravedad en la ejecución</i>	Lentidão e gravidade na execução
<i>Afectuoso</i>	<i>un modo de movimiento medio entre Andante y Adagio</i>	Um movimento médio entre o Andante e o Adagio
<i>Amoroso</i>	<i>movimiento lento y dulce, con terneza</i>	Movimento lento e doce, com ternura
<i>Andante</i>	<i>algo vivo y sin ser alegre</i>	Um tanto vivo e sem ser alegre
<i>Andantino</i>	<i>algo más alegre</i>	Um tanto mais alegre
<i>Moderatto</i>	<i>movimiento medio entre lento</i>	andamento médio entre o lento ⁶⁶
<i>Gracioso</i>	<i>graciosamente</i>	Graciosamente
<i>Allegro</i>	<i>alegre</i>	Alegre
<i>Allegretto</i>	<i>más vivo</i>	Mais vivo
<i>Vivace</i>	<i>alegre y vivo</i>	Alegre e vivo
<i>Presto</i>	<i>con prontitud</i>	Com prontidão
<i>Prestissimo</i>	<i>muy pronto</i>	Muito veloz/ligeiro
<i>Cantabile</i>	<i>fácilmente y sin apresurarse</i>	Facilmente e sem pressa

⁶⁶ O autor não especifica entre quais andamentos o *moderatto* se encontra, porém é notável o caráter crescente em celeridade a cada novo andamento.

<i>Dolce</i>	<i>Dulce, se señala por debajo de la Música con una d, o con la Abreviatura dol.</i>	Doce, se assinala por debaixo da música com um <i>d</i> , ou com a abreviação <i>dol</i> .
<i>Piano,</i>	<i>dulce por lo regular, se señala con una p por debajo de la música</i>	Regularmente doce, se assinala com um <i>p</i> debaixo da música
<i>Pianísimo</i>	<i>muy dulce, se señala con dos pp</i>	Muito doce, assinala-se <i>pp</i>
<i>Forte</i>	<i>Fuerte, se señala con una f</i>	Forte, assinala-se com um <i>f</i>
<i>Fortísimo</i>	<i>muy fuerte, se señala con dos ff</i>	Muito forte, assinala-se <i>ff</i>
<i>Mezzo forte</i>	<i>a medio tocar</i>	À médio tocar
<i>Mezza voce</i>	<i>a media voz</i>	À média voz
<i>Sotto voce</i>	<i>cantar a media voz, o tocar a medio sonido</i>	Cantar à média voz, ou tocar à meio som
<i>Muy forçando,</i>	<i>llenar el sonido con prontitud, por lo regular se señala con la abreviatura rinf.</i>	Preencher o som com prontidão, pelo regular se assinala com a abreviação <i>rinf</i> .
<i>Sostenutto</i>	<i>sostener la voz o el Sonido</i>	Sustentar a voz ou o som
<i>Signorando</i>	<i>dejar apagar el sonido poco a poco</i>	Deixar o som apagar pouco a pouco
<i>Solo</i>	<i>solo</i>	Solo

Fonte: Baylon (1827, p. 48 - 50).

Embora faça parte dos tratados teóricos, disporemos também os termos mais usados para manifestar o afeto dominante das composições segundo Romero (1831, p. 39):

Quadro 11 – Termos mais usados para manifestar o afeto dominante das composições

Indicações em italiano	Explicação original	Tradução da explicação
<i>Maestoso</i>	<i>es una palabra que algunas veces se halla sola, y otras unida al adagio y al allegro, y de todos modos indica un carácter de grandeza.</i>	É uma palavra que se encontra por vezes sozinha, por vezes associada ao <i>adagio</i> e ao <i>allegro</i> , e de todo modo indica um caráter de grandeza.
<i>Affettuoso</i>	<i>se une ordinariamente a la palabra andante, y marca una expresión dulce y melancólica.</i>	É geralmente unida com a palavra "andante" e marca uma expressão doce e melancólica.
<i>Amoroso</i>	<i>se une a las palabras andante y andantino, y tiene una ejecución semejante al affettuoso.</i>	Se une às palavras <i>andante</i> e <i>andantino</i> , e tem uma execução semelhante à do <i>affettuoso</i>
<i>Grazioso</i>	<i>se une ordinariamente a la palabra andante, y anuncia que el carácter de la pieza esuelto, elegante y no precipitado.</i>	É geralmente unido com a palavra <i>andante</i> e anuncia que o caráter da peça é solto, elegante e sem pressa.
<i>Cantabile</i>	<i>es un término que se halla solo y que quiere una ejecución cantable, sencilla y expresiva.</i>	É um termo que se encontra sozinho e pretende uma execução cantável, simples e expressiva.
<i>Espressivo</i>	<i>se halla tanto a la cabeza de una pieza, como en el curso de la composición, indicando siempre un</i>	Encontra-se tanto no início de uma peça como no decurso da composição, indicando sempre um caráter

	<i>carácter particular de calor y sensibilidad.</i>	particular de calor e sensibilidade.
<i>Agitato</i>	<i>se une a la palabra allegro, y quita a éste su carácter peculiar alegre para darle el de agitación y pasión.</i>	Une-se à palavra <i>allegro</i> , e retira a esta última o seu carácter peculiarmente alegre para lhe dar o de agitação e paixão.
<i>Brioso (ou com brio)</i>	<i>acompaña al allegro, y lo hace más vivo y decidido.</i>	Acompanha o <i>allegro</i> e o torna mais vivo e determinado.
<i>Vivace</i>	<i>es un movimiento alegre, pronto, animado, propio para una ejecución atrevida y llena de fuego.</i>	É um andamento alegre, rápido e animado, adequado para uma execução ousada e ardente.

Fonte: Romero (1831, p. 39).

O seguinte quadro é extraído do método de Aguado, e diz respeito aos andamentos:

Quadro 12 – Andamentos segundo Aguado

Indicações em italiano	Explicação original	Tradução da explicação
<i>Largo</i>	<i>Es un movimiento muy lento, cuya duración es de dos o tres segundos</i>	É um andamento muito lento, cuja duração é de dois ou três segundos
<i>Larghetto</i>	<i>Menos lento que o largo</i>	Menos lento que o <i>Largo</i>
<i>Adagio</i>	<i>Es un movimiento menos lento que el Larghetto</i>	É um andamento menos lento que o <i>Larghetto</i>
<i>Andante</i>	<i>Es movimiento de un paso moderado</i>	É um andamento de um passo moderado
<i>Andantino</i>	<i>Modificación del Andante</i>	Modificação do <i>Andante</i>

<i>Allegro</i>	<i>Es movimiento de un paso algo vivo</i>	O andamento de um passo um tanto vivo
<i>Allegretto</i>	<i>Modificación del Allegro</i>	Modificação do <i>Allegro</i>
<i>Presto</i>	<i>Es un movimiento de paso acelerado</i>	É um andamento de passo acelerado
<i>Prestíssimo</i>	<i>Es el más vivo de todos</i>	É o mais vivo de todos

Fonte: Aguado (1849, p. 69).

Por fim, o quadro, proveniente também de Aguado, que diz respeito a indicações da expressão musical:

Quadro 13 – Indicações da expressão e seus significados segundo Aguado

Indicações em italiano	Explicação original	Tradução da explicação
<i>Piano – p</i>	<i>Suave. O quedo</i>	Suave
<i>Pianíssimo – pp ou pmo</i>	<i>Muy suave</i>	Muito suave
<i>Forte – f</i>	<i>Fuerte</i>	Forte
<i>Fortíssimo – ff ou fmo</i>	<i>Muy fuerte</i>	Muito forte
<i>Mezzo forte – mez f.</i>	<i>Con fuerza moderada</i>	Com força moderada.
<i>Dolce – dol.</i>	<i>Con dulzura</i>	Com doçura
<i>Crescendo – cres.</i>	<i>Aumentando la fuerza</i>	Aumentando a força.
<i>Diminuendo – dim ou min.</i>	<i>Disminuyendo la fuerza</i>	Diminuindo a força.
<i>Ad libitum – ad lib.</i>	<i>El compás. al arbitrio del que toca</i>	O compasso ao arbítrio de quem toca.
<i>Á piacere – á piac.</i>	<i>Lo mismo</i>	O mesmo que ad lib.
<i>Perdendosi – perd.</i>	<i>Retardando</i>	Retardando
<i>Piu morendo – piú mor.</i>	<i>Desmayando poco a poco</i>	Desmaiando pouco a pouco.

Fonte: Aguado (1849, p. 70).

3 Conclusões a partir dos tópicos e identificação dos parâmetros interpretativos.

Verificamos que os métodos fornecem uma produtiva base documental de como se davam os procedimentos técnicos da guitarra do século XIX. Porém, entendemos que fazer uma leitura direta desses no violão seria infrutífero, pois se davam para instrumentos de outra construção, com cordas de outro material que produziam uma outra base acústica e demanda técnica. Sendo assim, a identificação dos parâmetros interpretativos visará os objetivos almejados pelos autores, nos encaminhando para breves apontamentos de como estes podem ser entendidos contemporaneamente.

A partir do material exposto, entendemos como possível a identificação dos seguintes parâmetros:

- Parâmetros do instrumento, cuja base se dará a partir do tópico “XII. Parte dedicada à guitarra em aspectos conceituais ou morfológicos?”,
- Parâmetros de afinação, elaborado a partir do tópico “XV. Modo de afinar a guitarra”,
- Parâmetros de posicionamento do instrumento e da técnica, elaborado a partir dos tópicos “XIII. Possui imagem representativa de um/a guitarrista?”, “XIV. Posicionamento do instrumento”, e dos subtópicos do tópico “XVI. Conceitos técnicos”, e
- Parâmetros expressivos, que se estabelecem a partir do tópico “XI. Parte dedicada a conceituar o que é música e/ou seus elementos constituintes e/ou expressivos? (Música, Harmonia, Melodia et cetera)”, dos subtópicos do tópico “XVI. Conceitos técnicos”; e dos quadros com indicações de andamento, dinâmica e expressão; faremos, também, apontamentos sobre recursos técnico-expressivos.

Por fim, destacamos a enorme influência dos métodos de Aguado, cujo método *Escuela de Guitarra* influenciou o método de Perez, e cujo *Nuevo Método* influenciou os métodos de Damas e Cimadevilla.

3.1 Parâmetros do instrumento.

A primeira descrição sobre o instrumento que encontramos se deu em 1819, no método *Rudimentos*, se tratando de uma descrição morfológica. Após isso, em Sor, temos que o instrumento ideal é aquele que podia ser perfeitamente dominado, pois assim seria possível extrair todo seu som, observamos elogios a um braço de guitarra onde se podia encontrar uma mesma resistência em sua longitude, para que houvesse assim uma maior facilidade em

pressionar as cordas (o que consideramos hoje como um “braço regulado”), e o apontamento sobre a possibilidade de que cavaletes mais elevados à altura da sexta corda permitiriam produzir baixos mais fortes e prolongados sem prejuízo técnico. Já Aguado, referindo-se à sustentação sonora, descreve que, além da guitarra ser bem construída e seus trastes serem exatamente colocados, esta deveria ser harmoniosa, definindo esta qualidade como “que durem muito as vibrações das cordas pressionadas”, e, como Sor, descreve que esta deveria soar de forma igual por toda sua extensão; Cimadevilla destacou três aspectos, sendo o segundo um tanto concernente à projeção: “braço bem construído, vozes sonoras e pulsação suave”. Essa, cremos que era crucial aos guitarristas devido a pouca “quantidade sonora” que a guitarra possuía comparada a demais instrumentos. Não foram encontradas descrições morfológicas que acusem a necessidade de adequações no violão para a execução do repertório oitocentista espanhol, pois, com as devidas distâncias concernentes ao âmbito sonoro e construção interna, pode-se observar que os ideais de uma guitarra são confluentes aos atributos de um bom violão, onde também se almeja uma boa regulagem do braço, boa sustentação e boa projeção sonora.

3.2 Parâmetros de afinação.

As alturas a serem adotadas em cada corda são indicadas de acordo com o padrão ainda utilizado no violão, porém não foram encontradas indicações precisas, como por meio de frequências exatas, para a afinação das guitarras: Martínez dispõe a localização de um mesmo *La* entre o piano e a guitarra, ao qual conjecturamos que este poderia fazer o uso de um diapasão para uma afinação regular; já Aguado e Cimadevilla, explicitam o uso deste diapasão para a afinação do *La* da quinta corda com o *La* da orquestra.

Vimos indicações onde certamente não haveriam comparativos externos: em *Rudimentos* de E., é disposta a colocação da terceira corda “nem muito apertada nem muito frouxa”; em Damas, que o leitor poderia afinar colocando a sexta corda frouxa, apertando-a até que esta soasse claramente, e afinando as demais por esta, e deste modo surgiria não um tom regular na guitarra, antes, possivelmente mais baixo, pois se daria por uma tensão apenas suficiente para que a *sexta* corda soasse, porém, a indicação de Damas é dada apenas para aqueles que não queriam seguir o “tom de capela”, a afinação regular, e que não conseguimos perscrutar a partir destes documentos.

Destacamos, porém, que parte do repertório da guitarra se dá para uso com outros instrumentos, coagindo certa equivalência na afinação. Pelo até então exposto, concluímos que não seria necessário alterar o atual padrão *La 440 Hz* do violão ao se executar a música para guitarra, visto que esse é o “tom regular” de nosso tempo, com o acréscimo que estes instrumentos são construídos hoje visando este atual padrão de afinação.

3.3 Parâmetros de posicionamento do instrumento e da técnica.

Tratar do modo em que se posiciona o instrumento conjuntamente com a técnica se dá por serem elementos completamente relacionados: a técnica invariavelmente depende da postura. Como podemos observar, as primeiras indicações de posicionamento da guitarra, como de Martínez e Baylon, utilizavam da mão esquerda também como apoio, o que certamente trazia movimentos indesejáveis no instrumento no momento da performance, podendo trazer dificuldades. Com o intuito de não comprometer a técnica da mão esquerda, deixando-a livre para a execução plena de sua função de pressionar as cordas, e manter a guitarra segura sem impedir suas vibrações, tanto Sor quanto Aguado recomendaram o uso de objetos externos para uma postura ideal: o primeiro recomendou o uso de uma mesa como apoio, enquanto o segundo criou um tipo específico de tripé. Cimadevilla recomendou, além da trípode criada por Aguado, um banquinho no qual se apoiaria o pé esquerdo, e que se mantém na prática violonística, concomitante a outros diversos meios de assegurar o instrumento (como apoios ergonômicos que se encaixam nas laterais ou fundo do violão). Desta forma, entendemos que qualquer postura que vise manter o instrumento bem apoiado e não impeça sua vibração, irá ao encontro dos parâmetros da época. Ademais, podemos compreender como favorável a esta prática aquelas posturas que oferecem liberdade para a mão direita pulsar em diferentes localidades da corda, como visto nos métodos de Sor e Aguado, de modo a possibilitar a extração de diferentes timbres que o instrumento oferece, o que, segundo o último, era a maior riqueza da guitarra.

O uso das unhas era preterido por E. (1819), Sor (1830) e Perez (1843), enquanto era tido como ideal segundo Aguado (1843), Damas (1876) e Cimadevilla (1893). Neste assunto, é necessária a atenção em dois pontos distintos: em primeiro lugar, as cordas utilizadas eram sobretudo de tripa, material mais facilmente desgastado pelo uso das unhas, e mais expostas, quando comparados ao nylon adotado nos violões, ao evento sonoro conhecido vulgarmente como “estouro”, quando um toque com uma força além da resistência da corda gera um som ruidoso. Um excerto do método de Sor ilustrará o segundo ponto: “é preciso que a execução do Sr. Aguado tenha todas as excelentes qualidades que possui para que se lhe perdoe o emprego das unhas” (CAMARGO, 2005, p. 30), isto demonstra que o uso ou desuso das unhas não é um atributo isolado, mas, antes, depende de todo arcabouço técnico do intérprete. Isso se verifica quando Aguado indica em seu *Nuevo Método* o toque com e sem unhas, e para cada indicação se altera o posicionamento e a forma de pulsar. Nos parâmetros modernos na execução deste repertório, podemos compreender o uso das unhas como recomendado, pois pode auxiliar na construção sonora, e se mostrou nos métodos uma ferramenta poderosa para a extração de

timbres, porém, assim como no período, se tratará de uma possibilidade que depende de uma técnica que favoreça tal uso.

A multiplicidade nas formas de extrair o som é ainda observada nos tempos atuais, e o objetivo final destas foi descrito como a formação de sons “cheios, redondos, puros e agradáveis” (AGUADO, 1849, s. n.), somam-se a estas características, em parâmetros técnicos para a mão direita, a capacidade de destacar a melodia e vozes instrumentais, corroborando com o âmbito expressivo, além das capacidades de extração de timbres e execução das articulações para se apagar os sons a fim de evitar dissonâncias não preconizadas, por exemplo. Sobre a mão esquerda, visava-se sobretudo, segundo Aguado, soltura nos dedos e exatidão, tanto na gradação da força empregada quanto na duração das notas, cuidando de se representar a harmonia de forma correta; vale destacar, também, quando da não exigência do compositor em digitações em outras regiões do braço, a possibilidade do uso de digitações nas primeiras posições, como observamos em Sor, para que se possa aproveitar da sonoridade das cordas soltas e da maior ressonância gerada pelo instrumento, estabelecendo uma analogia direta à prática nas guitarras,

3.4 Parâmetros expressivos.

Nos métodos, como esperado, houveram poucas disposições sobre a expressividade ou conceituação sobre a música. Porém, sobressaem novamente as figuras de Sor e Aguado, que chamam a atenção do leitor para a necessidade da separação das vozes instrumentais: Sor detalha a importância dos acompanhamentos e dos baixos, e a necessidade da ênfase na melodia⁶⁷, Aguado chegará a equiparar a guitarra a uma orquestra em miniatura, possibilitando um tipo de música ao qual o instrumento propicia “a valentia dos violinos nas volatas e passagens de agilidade, a gravidade e firmeza dos baixos e o exato esforço progressivo do tutti” (AGUADO, 1849, p. 7 do apêndice).

Na seção correspondente à expressão, que é definida pelo autor como a capacidade de dar às peças musicais seu “verdadeiro sentido, manifestando no instrumento as ideias do autor de tal maneira que, passando os sons para além do ouvido, movam o coração dos ouvintes” (AGUADO, 1849, p. 70) observamos uma confluência com o disposto nos tratados teóricos, onde concluímos que a expressividade podia ser resumida, enquanto qualidade do intérprete, na capacidade de comunicar os afetos, sentimentos ou ideias musicais aos ouvintes. Além disso, é disposto a necessidade da observação das frases, dos andamentos e das indicações do compositor que servem para indicar a modificação do som⁶⁸, restando ao intérprete, ainda, “um

⁶⁷ Corroborando com as conclusões traçadas a partir dos livros de teoria musical do Capítulo I.

⁶⁸ Presentes no Quadro 13.

campo muito vasto para manifestar seu gênio, fazendo com que nos sons reine um contínuo claro e escuro, semelhante aos acentos da fala expressiva” (AGUADO, 1849, p. 69). A dinâmica foi explorada na parte subsequente do texto original, onde foram oferecidas algumas sugestões: a primeira delas diz respeito às ideias e frases musicais, que deveriam ser concluídas em *piano* a fim de se distinguir de outra ideia ou frase; uma outra, diz respeito da necessidade de se levar em consideração o percurso ou a linha de cada melodia (se esforça os sons em linhas ascendentes e se decresce em linhas descendentes). Não encontramos mais minúcias expressivas pois tais “regras estão no coração e não se encontram em outra parte” (AGUADO, 1849, p. 69), ou seja, dependiam do entendimento do intérprete a partir de sua experiência musical.

Há uma menção ao rubato, com a advertência de que seja executado “em certas passagens curtas”, e gere “uma leve alteração do compasso”, faltando ao compasso por um momento e seguindo-o posteriormente com exatidão (AGUADO, 1849, p. 71) e disposições sobre a variação de melodias, que deveria ser singela para que não se desfigurasse a ideia principal, e que deveria ser ditado pelo gosto do intérprete.

Todos estes apontamentos nos informam sobre os parâmetros expressivos da prática do período, onde podemos concluir que um fundamento da prática do período seria a clareza, pois os rubatos são leves para não alterar fortemente o compasso, e as variações são singelas, porém, conjuntamente, o contraste: nas indicações de Aguado na parte concernente ao “Caráter da Guitarra”, são dispostos meios pelos quais seria possível dar à música uma verdadeira expressão, e os quatro primeiros destes estão relacionados à criação de contraste pelo intérprete: o uso dos equíssonos, a gradação dinâmica, as mudanças timbrísticas a partir de diferentes usos da mão direita, a reunião dos sons das cordas de tripa com os bordões, e o sustentar, prolongar e apagar dos sons de forma a representar a harmonia corretamente. A partir disso, compreende-se que o contínuo “claro e escuro” disposto pelo autor se dá para além do parâmetro da intensidade, permitindo uma elaboração do repertório com um grau de liberdade na exploração sonora que pouco nos apercebemos na contemporaneidade.

No método de Damas, que fora fortemente influenciado por Aguado, é disposto que a verdadeira expressão é justamente o “claro e escuro”, em um trecho onde o autor relata as vantagens do toque com apoio (DAMAS, 1876, p. 14).

3.4.1 Recursos técnico-expressivos: ornamentos e efeitos.

Observamos nas instruções para execução dos ornamentos uma grande variedade e divergências entre as disposições dos autores, o que atribuímos sobretudo à falta de

padronização da época, mas que demonstra, até certo ponto, uma pluralidade na significação destes na prática do período.

Sobre as apojaturas, Martinez discorre que a divisão de tempo entre a nota da apojatura e a nota real será igual, e dispõe alguns modelos para casos excepcionais, como a apojatura em uma nota pontuada; já Aguado instrui que a nota da apojatura deve ser executada muito brevemente, expondo também a existência da apojatura dupla. E. (1819) também descreve uma forma de executar a apojatura, mas cuja execução se equivale hoje à do mordente.

Martínez (1810), E. (1819), Baylon (1827) e Aguado (1843), quando vão expor o que denominam como mordente, instruem o que hoje é entendido como *grupetto* (Martínez, inclusive, utiliza, no trecho correspondente, o símbolo atual do *grupetto*).

As instruções para a execução do trinado aparecem na obra de três autores: Martínez, Baylon e Aguado. Martínez dispõe diferentes condições de execução do trinado, sendo que em dois deles (em um trinado disposto na primeira de duas colcheias, e em uma passagem descendente de quatro semicolcheias, com um trinado na primeira e terceira delas⁶⁹) a execução se equivaleria ao entendido hoje como mordente; segundo Aguado, as notas de um trinado deveriam ser executadas em uma mesma corda (no caso de dois trinados em cordas distintas, estes deveriam ser executados em suas cordas respectivas).

O vibrato, como conhecido hoje⁷⁰, foi descrito apenas por Aguado, contando com um símbolo próprio para o denotar na edição de 1843, mas que caiu em desuso já na publicação do apêndice de 1850. Devemos nos atentar às possibilidades de uso desta técnica, pois, mesmo sem estar notada, estava presente na prática segundo apontou Aguado, porém não foi uma técnica amplamente documentada nestas obras.

Apenas três autores conceituaram a fermata: Martínez, que instruiu que seu uso poderia aumentar a duração das notas, e em alguns casos poderia se executar outro ornamento em seu lugar; E. (1819), que sugere que se pode executar nas fermatas uma cadência, e Baylon, que, instruindo sobre o símbolo utilizado para este ornamento, diz que este “serve para fazer fermata ou cadência, que é parar por todo o tempo que se quiser” (BAYLON, 1827, p. 26).

A execução do portamento se mesclou, nos métodos de Sor e Aguado, à execução dos ligados, e se demonstra de forma semelhante nos métodos de Baylon, Aguado e Cima de Villa, onde a primeira nota é tocada pela mão direita e a mão esquerda a executa, sem que seja necessário outro toque da mão direita. Pode ser, ainda, executado de dois modos: com força e

⁶⁹ Este último foi denominado por ele como trinado de passagem.

⁷⁰ Baylon aponta o uso de um vibrato de execução semelhante ao trinado, pois demandaria executar duas alturas.

velocidade até o ponto de chegada, ou fazendo-se perceber seu caminho por entre as casas (AGUADO, 1849, p. 39).

O uso das articulações era um importante elemento para a expressão, Aguado instruiu que o sustentar, prolongar e apagar dos sons eram ferramentas para que se representasse a harmonia de forma exata e inteligível, o que implica em um contínuo controle das consonâncias e dissonâncias do audível. O uso das articulações também auxilia na construção do caráter da peça, com o *cantabile* exigindo, geralmente, um uso contínuo do *legato*, que, segundo Martínez (1810, p. 6), demandam uma execução onde as notas soam de forma unificada e doce, evitando ao máximo a interrupção dos sons; este mesmo autor instrui que quando o compositor deixa a escolha do *Legato* ou *Staccato* ao “gosto do tocador”, ou seja, à escolha do intérprete, preferencialmente se adira ao primeiro, utilizando do *staccato* como ornamento das “belezas superiores do *Legato*” (idem).

Nas descrições sobre o *staccato*, podemos observar uma variedade que presenciamos nos tratados teóricos, com Martínez destacando três durações para o *staccato*: o “italiano”, o médio, e o que denominamos neste trabalho como menor. Os procedimentos para sua execução podem ser observados no método de Aguado, transcritos no método de Damas, e se dá colocando sobre uma corda solta pulsada algum dedo da esquerda, o dedo da direita que a pulsou, ou até mesmo ambos ao mesmo tempo.

Sobre os sons harmônicos, instrui-se ao longo de todo século a extração dos harmônicos naturais, sendo uma grande contribuição para suas possibilidades de execução os princípios de extração de François de Fossa presentes no método de Aguado. Porém, de modo geral, a maior diferença entre os autores se dá na forma da notação.

Nas instruções para a produção de efeitos, podemos observar as campanelas (Baylon, Sor, Aguado, Damas), os Sons Abafados (Sor) e os sons produzidos só pela mão esquerda (Aguado e Damas); nos procedimentos técnicos para a imitação de outros instrumentos, os autores discorreram sobre a imitação do tambor (Aguado e Damas), das trompas (Sor e Damas⁷¹), do trompete (Sor, Aguado), do oboé (Sor), da harpa (Sor, Aguado e Damas) e do clarim (Damas). O uso dos equíssonos, como disposto por Aguado, Damas e Cimadevilla, também podem se dar a fim de se abstrair efeitos sonoros. Estes procedimentos, por seu caráter experimental, podem servir de base para frutíferos ensaios, e informar decisões interpretativas ao encontro das indicações de imitação do repertório.

⁷¹ Damas informa que de forma semelhante ao que se imita o som das trompas, pode-se imitar o som do fagote.

Por fim, aparecendo tardiamente nos métodos oitocentistas, o toque com apoio foi mencionado primeiramente em Damas, que os utiliza para escalas e passagens de agilidade, a fim de se produzir sons de grande força, já Cimadevilla denominou esta técnica como *staccato*, oferecendo-lhe um símbolo próprio e um exercício escrito com notas de diferentes durações. O relato tardio pode ter se dado a partir da existência de guitarras cuja construção permitiriam o emprego de toques com mais força, ou, ainda, o escopo dos métodos analisados neste trabalho deveria ser maior para sua devida identificação. Hoje este procedimento técnico está bem estabelecido na técnica violonística, e o intérprete pode se valer deste para, por exemplo, dar destaque ou ênfase de uma melodia, ao encontro dos parâmetros expressivos.

3.5 Observando possibilidades interpretativas – apontamentos no *Andante Apasionado* de D. José Viñas.

A partir da exposição de parâmetros interpretativos da prática do século XIX, nos atentamos à possibilidade de aplicá-los no violão. Nesta intenção, optamos por realizar apontamentos destas possibilidades na partitura da obra *Andante Apasionado* do compositor espanhol D. José Viñas (1823 - 1888). Esta foi escolhida por possuir elementos concernentes a este trabalho, e para que possamos propalar uma peça pouco conhecida.

Um primeiro elemento da peça a ser discutido é seu andamento, *Andante*. Para isso, observamos as indicações dispostas nos quadros do capítulo 2.3 deste trabalho, e nos deparamos com as seguintes descrições:

- Segundo Martínez (1810, p. 8), se encontra entre o *Andantino*⁷² e o *Allegretto*.
- Segundo E. (1819, p. 18), é gracioso, e um andamento médio entre o *Adagio* – definido pelo autor como moderado – e o *Allegro* – definido como um andamento vivo.
- Segundo Baylon (1827, p. 50) é um andamento “um tanto vivo e sem ser alegre”, estando entre o *Amoroso* – definido como um andamento lento e doce, com ternura – e o *Andantino* – um tanto mais alegre [que o *Andante*].
- Segundo Aguado (1849, p. 69), é “um andamento de um passo moderado”, é posto entre o *Adagio* – “um andamento menos lento que o *Larghetto*” – e o *Andantino* – Modificação do *Andante*.

Sendo assim, o *Andante*, como podemos abstrair de sua própria denominação, pode ser entendido como o andamento de passos de um caminhar, não tão célere como um *Andantino*, *Allegretto* ou *Allegro*, nem tão lento quando um *Adagio* ou *Amoroso*; não havendo uma

⁷² Martínez se difere dos demais autores ao caracterizar o *Andantino* como mais lento que o *Andante*.

descrição exata em *Bpm* ou outra medida descritos nos métodos analisados, o entendimento sobre este será, substancialmente, subjetivo; para os devidos fins, conjecturamos que esta peça pode ser executada a partir de 70 bpm.

A seguir, iremos expor a partitura original da obra, a partitura com os apontamentos elaborados e a explicação de cada indicação.

Figura 164 – Partitura original de Andante Apasionado de D. José Viñas

AL SEÑOR DE VILLAMIL. 1

ANDANTE APASIONADO
PARA GUITARRA
POR
D. JOSÉ VIÑAS.

GUITARRA

A. Vidal y Roger: Editor. Barcelona. A.1556.V.

Figura 165 – Partitura de Andante Apasionado, de D. José Viñas, com apontamentos.

AL SEÑOR DE VILLAMIL. 1

ANDANTE APASIONADO
PARA GUITARRA
POR
D. JOSÉ VIÑAS.

GUITARRA

p *f* *mp* *f*

p *Dolce*

f *Rit.* *p*

mp *f* *allargando.* *timbre metálico* *a tempo.*

affrettando poco. *p* *f*

mf *f* *1ª* *2ª*

Fonte: Autor.

Um primeiro apontamento que elaboramos é concernente a um importante parâmetro expressivo do repertório espanhol do século XIX: a separação das vozes instrumentais, e para as denotar, destacamos as notas de cada parte utilizando o seguinte padrão:

- Azul – melodia principal.
- Verde – melodia secundária.
- Amarelo – acompanhamento.
- Rosa – baixos.
- Vermelho – notas, da melodia ou do baixo⁷³, que deverão ser abafadas.

Em seguida, tratamos de identificar as indicações e ornamentos escritos pelo autor: As indicações *Affretando poco* e *allargando* não foram encontradas nos métodos, porém possuem funções semelhantes à “*poco accelerando*” e “*perdendosi*”, presentes no Quadro 13, possuindo ambas implicações agógicas: a primeira diz respeito a acelerar um pouco o andamento, a segunda, de retardar ou alargar o tempo entre a execução das notas, e se dará até a chegada do *a tempo*, onde se retorna ao andamento estabelecido até então.

Sobre os ornamentos, podemos observar os *staccatos* do compasso 4, de extrema brevidade devido a duração das fusas, podendo ser executados segundo a instrução de Aguado, abafando o som com os dedos da mão direita logo após essas notas serem pulsadas. Há também uma série de portamentos (compasso 3, 6, 7, 16a e 16b) em notas de curto valor, porém, pode-se tomar certa liberdade agógica para variar sua execução entre as duas formas de execução observadas: a primeira *a tempo*, e uma segunda com uma breve languidez, para que se ouça bem as notas “glissadas”.

Em terceiro lugar, tratamos de identificar as ideias musicais e anotar uma possível condução das intensidades. Compreendemos que os dois primeiros compassos compreendem uma ideia musical, e, seguindo o percurso da melodia, indicamos o *crescendo* e *decrescendo*, da mesma forma nos compassos 3 e 4, onde entendemos que a maior força aplicada deveria ser no acorde de *Mi* Maior, dominante com 7.^a, e executado nas 6 cordas. A repetição da ideia inicial no compasso 5 nos permite trazer uma variação no timbre, ao qual indicamos o *Dolce*, e, para isto, pode-se levar, por exemplo, a mão mais próxima ao braço do violão. Ali o *crescendo* foi indicado até o compasso 7, pois se alcança o acorde de *Si* Maior com sétima, pivô para a modulação para *Mi* Maior; pode-se ralentar no segundo portamento do compasso 7 para que se

⁷³ Estas marcações se deram para que se evite uma dissonância com a nota seguinte (compassos 2, 8a, 9, 11, 13, 15 e 16a) ou de precaução para com as pausas (compassos 3, 4, 13 e 16b). Entendemos que não seria necessário ressaltar este aspecto no acompanhamento, já que este se encontra continuamente com pausas, que devem ser respeitadas, e que são mais raramente encontradas nas demais vozes.

dê ênfase à conclusão da frase no compasso 8, sobretudo na repetição, onde se pode executar o portamento do segundo modo que indicamos no parágrafo precedente. Na execução do compasso 8b, pode-se manter as notas pressionadas, pois correspondem ao mesmo acorde de *Mi* maior.

As notas acentuadas do compasso 10 exigem destaque, ao qual podemos fazer uso, por exemplo, do toque com apoio, respeitando a indicação *alargando*; no compasso 11, pode-se dar mais ênfase a esta passagem singular ao modificar o timbre, e indicamos, para isso, um “timbre metálico” na partitura, que pode ser correspondida pela colocação da mão direita mais próxima à ponte, ou pelo emprego enfático das unhas, aproveitando assim gama de timbres do violão e criando contrastes sonoros.

Nos compassos 12 e 13, indicamos que o *affretando poco* pode ser combinado com um *crescendo*, pois a linha melódica é ascendente; o *decrescendo* do compasso 14 acompanha o percurso melódico descendente; nos compassos 15⁷⁴ e 16 ocorre a cadência final, devendo-se tomar a seguinte precaução nos compassos 16a e 16b: ao seguir a digitação *La* corda solta, *Si* com o dedo 3, *Ré* com o dedo 2 e *Sol*# da melodia com o dedo 4, a melodia secundária pode ser executada com o dedo 1 em portamentos, mas se deve cuidar de preparar a meia pestana até a quarta corda na última semicolcheia, que deve ser mantida para a execução do *La* e *Do*# do terceiro tempo (Aguado denominou esta técnica como “uso preventivo da pestana”).

⁷⁴ No compasso 15, há um erro de notação, por parte da edição original, nas notas que assinalamos como melódicas, pois excedem, em duração, o próprio compasso. Para sua execução, oferecemos duas soluções: 1.^a as semicolcheias da melodia podem ser executadas ao mesmo tempo da segunda colcheia do acompanhamento; 2.^a tocar tais semicolcheias como fusas, iniciando sua execução no tempo onde estão notadas.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Este trabalho centrou-se na identificação de parâmetros interpretativos da prática do repertório do século XIX a partir do uso de métodos para guitarra, no qual prontamente identificamos, e tratamos de expor, uma confluência com a vertente interpretativa conhecida como performance historicamente informada. Diante da falta de conceituações sobre a música nos métodos, cujo foco se dava na iniciação instrumental, investigamos estas definições em tratados teóricos e obtivemos conclusões que nos auxiliaram e contribuíram ulteriormente ao entendimento dos principais elementos da música e dos fundamentos da expressão naquele período. A partir da exposição dos princípios dispostos nos métodos, organizados em tópicos, verificamos que era possível a divisão dos parâmetros em quatro tipos distintos, ao qual denominamos “do instrumento”, “de afinação”, “de posicionamento do instrumento e da técnica” e “expressivos”.

Os parâmetros do instrumento diziam respeito ao que os autores discorriam sobre a guitarra ideal, e se havia algo de particular, para além da sonoridade particular do instrumento, que demandaria uma mudança na construção dos violões. Verificamos que o que era idealizado centrava-se sobretudo em um braço bem regulado, boa sustentação do som e boa projeção sonora, que são confluentes e parte dos requisitos tidos como ideais à um bom violão, não havendo necessidades de adequações em instrumentos com estas características.

Nos parâmetros de afinação, observamos que as guitarras de seis ordens simples seguiam o mesmo padrão que o violão na afinação de suas alturas, mas que não haviam descrições nestes documentos que pudessem nos informar exatamente a frequência destas. Diante disso, do fato de que alguns autores indicavam o uso de um diapasão (mas sem detalhamentos) e de que parte do repertório era para ser executado com outros instrumentos, entendemos que este parâmetro também não vindicava alterações na prática violonística.

Nos parâmetros de posicionamento do instrumento e da técnica, observamos que ao longo do século XIX a postura se firmou por meio de objetos externos: seja por uma mesa, como indicou Sor, por uma máquina elaborada exclusivamente para esta função, como construiu Aguado, ou por um banquinho para o pé esquerdo, como expôs Cimadevilla; se objetivava sobretudo manter a guitarra firmemente sujeita sem impedir suas vibrações, oferecendo também a liberdade para a movimentação da mão direita sobre a corda, de modo que o intérprete pudesse aproveitar os diferentes timbres que podem ser extraídos. Além disso, podemos observar uma variedade de escolas técnicas fundamentadas sobre diferentes preceitos, onde não haviam atributos isolados: o uso de unhas, por exemplo, demandava um tipo específico de toque. Identificamos como adequado à prática deste repertório uma técnica para

a mão direita que permita extrair sons “cheios, redondos, puros e agradáveis”, como preconizou Aguado, que permita o amplo uso das articulações e diferentes timbres, e que seja capaz de destacar a melodia e vozes instrumentais, corroborando com o âmbito expressivo; para a mão esquerda, uma técnica que permita a soltura dos dedos, a exatidão, tanto na gradação da força empregada, que devia ser apenas o suficiente para a nota soar satisfatoriamente, quanto na duração das notas, pressionando e levantando os dedos de forma a representar a harmonia de forma correta, e, quando possível, a utilização da digitação nas primeiras posições do braço, estabelecendo uma analogia à prática nas guitarras.

Na identificação dos parâmetros expressivos, expomos os conceitos de expressividade de Sor, Damas e Aguado, e percebemos grande confluência aos preceitos encontrados nos tratados teóricos. Nos procedimentos dispostos por Aguado, por meio do qual o intérprete poderia dar às peças musicais seu “verdadeiro sentido”, concluímos que são elementos indispensáveis para a expressividade no repertório oitocentista a clareza e o contraste. Apresentamos também um epítome dos recursos técnico-expressivos, com os principais ornamentos descritos pelos autores e formas de imitação instrumental.

Verificamos, por fim, que o uso de parâmetros interpretativos identificados a partir de documentos históricos nos auxiliou na inteligência dos elementos dispostos na partitura de uma obra, oferecendo fundamentos para a performance a partir do reconhecimento sobretudo de parâmetros expressivos e recursos técnico-expressivos. Acreditamos que estes podem se tornar uma ferramenta proveitosa ao auxílio dos violonistas na elaboração do repertório oitocentista, cujas fontes históricas comprovam processos experimentais como a criação de pequenas variações nas melodias e a citada criação de contrastes, que se dava sobretudo pelo uso de diferentes timbres.

Creemos que esta pesquisa pode contribuir à vertente da performance historicamente informada, e esperamos que possa imbuir a investigação de parâmetros interpretativos a partir de outras publicações de autores de outras nacionalidades, para além de tratados e métodos.

BIBLIOGRAFIA

Livros de teoria musical:

ALIAGA, D. Matías. *Cartilla de música, ó sea, la música en el Bolsillo*. Madrid: se hallará en los establecimientos de litografía de Carol, calle de Fuencarral. 1847. Disponível em: <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000084853&page=1>. Acesso em 12 jan. 2022.

BISBAL, Don Juan Bautista Roca y. *Gramática musical, dividida en catorce lecciones. Obra utilísima para los que quieran aprender la Música, Resumen para los que saben, e introducción para todos los métodos*. Barcelona: Imprenta de Joaquín Verdaguer. 1837. Disponível em: <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000085040&page=1>. Acesso em 12 jan. 2022.

CARAVACA, Isabel Muñoz. *Elementos de la Teoria del Solfeo*. Madrid : Almacén de música de J. Lodre. 1880. Disponível em: <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000091897&page=1>. Acesso em 12 jan. 2022.

CARRERA, Pedro. *Rudimentos de música divididos en cinco instrucciones que facilitan la más pronta inteligencia para el uso de los caballeros seminaristas del Real seminario de nobles*. Madrid : en la imprenta de don Josef Doblado. 1805. Disponível em: <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000084485&page=1>. Acesso em 12 jan. 2022.

CASTRO, D. G. Dominguez de. *La Clave. Principios teóricos-elementales de Música*. Santa Cruz de Tenerife: Imprenta, librería y encuadernación de J. Benitez y C^a. 1872. Disponível em: <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000093592&page=1>. Acesso em 20 dez. 2022.

GIRON, D. Miguel Cáceres y Giron. *Cartilla de Música*. Madrid: Establecimiento calcográfico musical de J. Carrafa. 1863. Disponível em: <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000091904&page=1>. Acesso em 12 jan. 2022.

MADRID, Don Joaquin Sanchez de. *Juegos músicos. O método de enseñanza mutua para aprender la ciencia música en la parte teórica. Dividida en dos partes*. Cádiz : Imprenta de la Sincera Unión del Ciudadano Maza. 1826. Disponível em: <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000111408&page=1>. Acesso em 12 jan. 2022.

PRELEZZO, Don Mariano de. *Curso Completo de Música teórico-práctica, por un método sencillo y claro, en estilo familiar y en forma de Dialogo, con el que se facilita y abrevia la enseñanza desde los primeiros rudimentos hasta la composición inclusive, y se pone ésta delicadísima ciência á el alcance de todas las capacidades y aun al de aquellas clases que se ven privadas del ausilio de un maestro*. Madrid: Imprenta de los Sres. Martínez y Minuesa. 1851. Disponível em: <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000078095&page=1>. Acesso em 20 dez. 2022.

PRINCIPIOS elementales de la Música. Madrid : Imprenta que fue de García. 1827. Disponível em: <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000119478&page=1>. Acesso em 12 jan. 2023.

ROMERO, A. Martinez del. *Elementos Jenerales de la Música*. Madrid : B. Carrafa. 1831. Disponível em: <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000122291&page=1>. Acesso em 20 dez. 2022.

SIENRA, Don Ramón de la. *Rudimentos de la Música Teorico-práctica, Melodia y Armonía. Para el uso de las señoritas del colégio de la calle de la salud, à queines lo dedica su autor*. Madrid : Imprenta de J. Cruz González. 1838. Disponível em: <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000111321&page=1>. Acesso em 12 jan. 2022.

SOBEJANO, José de. *Escuela de Solfeo: dedicada a la Juventud Española*. Madrid: se hallará en la librería y almacén de música de Dn. Antonio Hermoso. 1826. Disponível em: <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000122288&page=1>. Acesso em 12 jan. 2022.

Métodos:

AGUADO, Dionisio. *Escuela de Guitarra*. 1ª ed. Madrid: fuentenebro. 1825. Facsímile. Disponível em: https://ks.imslp.info/files/imglnks/usimg/2/2a/IMSLP265880-PMLP82088-DAguado_Escuela_de_guitarra_1sted.pdf. Acesso em 15 out. 2020.

_____. *Nuevo Método Para Guitarra*. Madrid: Benito campo. 1849. Facsímile. Disponível em: <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000139267&page=1>. Acesso em 29 jul. 2020.

_____. *Nuevo Método Para Guitarra*. 3.ª ed. Madrid: Fuentes y Asenjo. 1918. Fac-símile. Disponível em:

https://s9.imslp.org/files/imglnks/usimg/e/e3/IMSLP265885-PMLP430836-DAguado_Nuevo_m%C3%A9todo_para_guitarra_3ded.pdf. Acesso em 29 jul. 2020.

BAYLON, Ángel. *Escuela completa de Guitarra, donde se enseñan todos los rudimentos de la Música aplicados con toda perfección a dicho Instrumento, y su completo conocimiento por reglas claras y fijas*. Madrid. 1827. Disponível em: <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000161603&page=1>. Acesso em 30 mai. 2022.

CAMARGO, Guilherme de. *A guitarra do século XIX em seus aspectos técnicos e estilístico-históricos a partir da tradução comentada e análise do método para guitarra de Fernando Sor*. 2005. Dissertação (Mestrado) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2005. Acesso em: 23 jan. 2023.

CIMADEVILLA, Francisco. *Método de Guitarra: dividido en dos partes y cuidadosamente digitado por Francisco Cimadevilla*. Bilbao. Louis E. Dotésio. 1893. <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000109693&page=1>. Acesso em 30 mai. 2022

DAMAS, Tomas. *Método, Ó Nuevos Principios Elementales Para Guitarra: dedicado á la Juventud*. Madrid: Antonio Romero. 1876. Disponível em: <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000085666&page=1> . 30 mai. 2022.

DOISY, Charles. *Principes Généreaux de la Guitare à Cinq et à Six Cordes et de la Lyre*. 1^a ed. Paris. 1801. Fac-símile. Disponível em: https://ks4.imslp.net/files/imglnks/usimg/f/fe/IMSLP579657-PMLP932697-Doisy_CPrincipes_generaux_de_la_Guitare_a_5_et_a_6_cordes.pdf. Acesso em 02 fev. 2021.

E., D. J. M. G. y. *Rudimentos para Tocar la Guitarra por Música*. Madrid: Imprenta de Alvarez. 1819. Disponível em: <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000109785&page=1>. Acesso em 12/12/2022.

MARTÍNEZ, Antonio. *Metodo: Para aprender á tocar la Guitarra, que contiene los rudimentos de la Musica, El Modo De Tener Y Acordar Este Instrumento, ampliamente explicado, y las escalas en todos los Tonos Mayores y Menores. Con varias lecciones y ayres*

agradables, Compuesto y dedicado á Don Sixto Perez. Londres: Sres. Clementi e C^a. 1810.
Disponível em: <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000122254> . Acesso em 12/12/2022.

SOR, Fernando. *Méthode pour la Guitare*. Bonn: Simrock. 1830. Fac-símile. Disponível em:
<http://vmirror.imslp.org/files/imglnks/usimg/1/19/IMSLP245434-PMLP58779-RiBS0788.pdf>.
Acesso em 10 set. 2020.

_____. *Method for the Spanish Guitar*. Londres: Robert Cocks & Co. 1832. Fac-símile. Disponível em: https://vmirror.imslp.org/files/imglnks/usimg/2/2b/IMSLP260517-PMLP58779-sor_method_merrick.pdf. Acesso em 05 jul. 2022.

PEREZ, José Jesus. *Método De Guitarra*. Paris: Mme. Ve. Launer. 1843. Disponível em:
<http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000111848&page=1>. Acesso em 12/12/2022.

Demais documentos:

ALVES, Júlio Ribeiro. *The Guitar in the Classic and Romantic Periods, c.1750-1850*. 2015.
Disponível em: <https://brewminate.com/the-guitar-in-the-classic-and-romantic-periods-c1750-1850/>. Acesso em 6 set. 2020

_____. *The History of the Guitar: Its Origin and Evolution*. 2015. Disponível em: https://mds.marshall.edu/music_faculty/19/. Acesso em 12 fev. 2023

BARCELÓ, Ricardo. *O Sistema Posicional Na Guitarra. Origem E Conceitos De Posição. O Caso De Fernando Sor*. 2009. Tese (Doutorado) - Departamento de Comunicação e Arte, Universidade de Aveiro, Aveiro, 2009.

BARROS, Nicolas De Souza. *Tradição e inovação no estudo da velocidade escalar ao violão*. 2008. Tese (doutorado) – Universidade Federal do estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2008.

BOORMAN, Stanley. *Urtext*. Grove Music Online. Disponível em:
<https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.28851>. Acesso em 10 fev. 2023.

BRAVO, José Antonio Guzmán. *La ejecución históricamente informada*. In: I Simposio Internacional de Musicología: Musicología e Interpretación. 2010. Ciudad de México:

Escuela Nacional de Música, UNAM. Disponível em:

<https://www.repositorio.fam.unam.mx/handle/123456789/47>. Acesso em 10 jan. 2023.

BUTT, John. *Playing with history*. Cambridge: Cambridge University Press. 2004.

DÍAZ, Pompeyo Perez. *Dionisio Aguado y la guitarra clásico-romántica*. Madrid: editorial alpuerto, 2003.

HUNTER, Mary. *Historically informed performance*. The Oxford handbook of opera. New York: Oxford University Press, 2014. Disponível em:

<https://www.oxfordhandbooks.com/view/10.1093/oxfordhb/9780195335538.001.0001/oxfordhb-9780195335538-e-027>. Acesso em 18 jun. 2021.

KREITNER, Kenneth et al. *Ornaments*. 2001. Disponível em:

<https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.49928>. Acesso em 14 fev. 2023

MENDES, Renata Ribeiro de Oliveira; ROCHA, Edite; BARBEITAS, Flavio Terrigno.

Performance historicamente informada e suas variantes: Um levantamento bibliográfico

(2000-2015). Disponível em: [https://musica.ufmg.br/nasnuvens/wp-](https://musica.ufmg.br/nasnuvens/wp-content/uploads/2020/11/2015-Performance-historicamente-informada-e-suas-variantes-Um-levantamento-bibliografico-2000-2015.pdf)

[content/uploads/2020/11/2015-Performance-historicamente-informada-e-suas-variantes-Um-levantamento-bibliografico-2000-2015.pdf](https://musica.ufmg.br/nasnuvens/wp-content/uploads/2020/11/2015-Performance-historicamente-informada-e-suas-variantes-Um-levantamento-bibliografico-2000-2015.pdf) Acesso em 26 jan. 2023.

ROMÃO, Paulo César Veríssimo. *A guitarra clássico-romântica: história dos métodos de um instrumento*. 2011. Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual Paulista, Instituto de Artes, 2011. Disponível em: <<http://hdl.handle.net/11449/90234>>. Acesso em 18 jan. 2023

SILVA, Odair Vieira. *As grandes revoluções do século XVIII e o iluminismo*. Revista

Científica Eletrônica da Pedagogia, ano XVII, n. 30, jan. 2018. Disponível em:

http://faef.revista.inf.br/imagens_arquivos/arquivos_destaque/2nwjMOPLyWln7m3_2018-10-6-10-38-31.pdf. Acesso em 25 jun. 2021.

STRIZICH, Robert. *Rasgueado*. Grove music online. 2001. Disponível em:

<https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.22914>. Acesso em: 08 fev 2023.

TURNBULL, Harvey; SPARKS, Paul. *The early six-string guitar*. Grove music online. 2001. Disponível em: <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.43006>. Acesso em 08 fev 2023.

TYLER, James. *Punteado*. Grove music online. 2001. Disponível em: <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.22557>. Acesso em: 08 fev 2023.

VIÑAS, José. *Andante apasionado y vals*. Guitarra clássica-romântica de seis ordens simples. Barcelona: Edición-Vidal, 1885. Disponível em: https://s9.imslp.org/files/imglnks/usimg/d/d8/IMSLP504283-PMLP817077-Vinas_J-Andante_apasionado_y_val.pdf. Acesso em 02 jan. 2023

WADE, Graham. *A Concise History of the Classic Guitar*. Missouri: Mel bay publications. 2001

Sites:

MEDIABASE, Bru Zane. Fantaisie Elegiaque op. 59 – Fernando Sor. Disponível em: [http://www.bruzanemediabase.com/eng/Works/Fantaisie-elegiaque-op.59-Fernando-Sor/\(offset\)/1](http://www.bruzanemediabase.com/eng/Works/Fantaisie-elegiaque-op.59-Fernando-Sor/(offset)/1). Acesso em 15 jan. 2023

NUMESPA. Monedas Españolas: *El real de vellón*. Disponível em: <https://www.numespa.es/el-real-de-vellon/>. Acesso em 20 jan. 2023.

Pinturas:

VERMEER, Johannes. De gitaarspeelster. 1672. Pintura, óleo sobre tela, 53 x 46.3 cm. Disponível em: <https://artsandculture.google.com/asset/the-guitar-player/TQGoRQoowsW0uQ>. Acesso em 05 jan 2023.

Entradas no dicionário:

CHILLÓN. In: *Diccionario de la lengua Española*. Real Academia Española. Disponível em: <https://dle.rae.es/chill%C3%B3n>. Acesso em 27 ago. 2022.

ENTORCHAR. In: *Diccionario de la lengua Española*. Real Academia Española. Disponível em: <https://dle.rae.es/entorchar>. Acesso em 15 dez. 2022.

ESTACAR. In: *MICHAELIS, Dicionário Brasileiro de Língua Portuguesa*. Disponível em: <https://michaelis.uol.com.br/moderno-portugues/busca/portugues-brasileiro/estacar/>. Acesso em 17 out. 2022.

MODERNO. In: *Diccionario de la lengua Española*. Real Academia Española. Disponível em: <https://dle.rae.es/moderno>. Acesso em 8 mai. 2023.

PARÂMETRO. In: *MICHAELIS, Dicionário Brasileiro de Língua Portuguesa*. Disponível em: <https://michaelis.uol.com.br/moderno-portugues/busca/portugues-brasileiro/par%C3%A2metro/>. Acesso em 20 mai. 2023.

PULPEJO. In: *Diccionario de la lengua Española*. Real Academia Española. Disponível em: <https://dle.rae.es/pulpejo>. Acesso em 30 nov. 2022.

SOLFEO. In: *Diccionario de la lengua Española*. Real Academia Española. Disponível em: <https://dle.rae.es/solfeo>. Acesso em 14 fev. 2023.