

Do Alaúde para o Violão: Recursos Idiomáticos Potencializadores da Expressividade Musical

Vitor de Souza Leite, Luciano Hercílio Alves Souto

Universidade do Estado do Amazonas | Brasil

Resumo: A técnica violonística moderna fundamenta-se em preceitos românticos, refletindo em uma abordagem técnico-instrumental única para diversos estilos musicais. Entretanto, a pesquisa musicológica demonstra o violão como descendente da família das cordas dedilhadas do século XV - XXI, compartilhando recursos técnico-idiomáticos com guitarras, alaúdes, vihuelas, cistres, teorbas entre outros. Como herdeiro desta família, pode apropriar-se dos recursos técnico-idiomáticos destes instrumentos históricos, neste sentido, este artigo aborda o tratado para alaúde de Ernest Baron (1727) como fundamentação teórica para interpretação do repertório barroco ao violão. Para isso, discutimos seu conteúdo articulando-o com textos dos séculos XVII e XVIII, de autores como Gaspar Sanz (1697), Francisco Guerau (1694) e Thomas Mace (1676), buscando demonstrar a apropriação de elementos da prática musical das cordas dedilhadas barrocas ao violão, objetivando potencializar a expressividade musical de tal repertório.

Palavras-chave: Expressividade musical, Técnica violonística, Performance historicamente orientada.

Abstract: The modern guitar technique is based on romantic precepts, reflecting on a technical-instrumental approach unique to various musical styles. However, musicological research demonstrates the guitar as a descendant of the 15th - 21st century strings fingered family, sharing technical-idiomatic resources with guitars, lutes, vihuelas, cistres, theorbas among others. As heir to this family, he can appropriate the technical-idiomatic resources of these historical instruments, in this sense, this article addresses the treatise for lute of Ernest Baron (1727) as a theoretical basis for the interpretation of the Baroque repertoire to the guitar. For this, we discuss its content articulating it with texts from the seventeenth and eighteenth centuries, by authors such as Gaspar Sanz (1697), Francisco Guerau (1694) and Thomas Mace (1676), seeking to demonstrate the appropriation of elements of the musical practice of baroque fingerings strings to the guitar, aiming to potentiate the musical expressiveness of such repertoire.

Keywords: Musical expressiveness, Guitar technique, Historically oriented performance.

O ambiente violonístico do século XXI possui preceitos cristalizados como técnica, interpretação e linguagem instrumental normalmente amparados no que Souto (2015) descreve como “paradigma da musicalidade universal romântica”. Abrir nossa receptividade a outras possibilidades de execução musical violonística requer a compreensão dos recursos técnicos-idiomáticos das cordas dedilhadas e das correntes filosóficas que influenciaram a composição e a interpretação musical ao longo da história da música, propiciando outras possibilidades técnicas e interpretativas para a execução de obras barrocas ao violão. Duprat (2003, p. 1), explica sobre a proposta interpretativa de Gadamer, na qual a “interpretação dá-se uma fusão de horizontes” que, no nosso caso, consiste no diálogo com a obra que pretendemos interpretar. Neste sentido, podemos compreender esta fusão de horizontes pelo viés musicológico, buscando o conhecimento dos valores estéticos, poéticos e filosóficos agregados ao repertório musical de diferentes períodos e estilos, buscando sua decodificação em instrumentos modernos a partir desses preceitos. Castagna (2008, p. 9-10) pondera que a musicologia enquanto método científico consente a compreensão estética e cultural da obra, observando que a abordagem científica da música não suprime o processo artístico que concebe a interpretação, embora possa direcionar escolhas interpretativas através da pesquisa científica.

Para Shigeta (2008, p. 5), com o surgimento do movimento da música antiga, o repertório anterior a 1750 sofreu alterações interpretativas pela defesa do uso de réplicas de instrumentos históricos como forma de adesão a uma sonoridade legítima, sobre a qual Haynes (2007) escreve:

A replicação afetou a construção de instrumentos, edições e cópias de música e pesquisa, a qual constantemente fazia com que aparecessem mais informações para ajudar *performers* a ficarem cada vez mais dentro do estilo. Na vanguarda do Movimento, “cópias” se tornaram duplicações “exatas” do original, tão próximas quanto era possível se atingir, sem comprometimento histórico consciente (HAYNES, 2007, p. 42, *apud* CARDOSO, 2014, p. 11).

Os músicos encontraram-se assim em uma dicotomia, dividindo-se entre praticantes de música antiga e intérpretes de música moderna, tornando os instrumentos, divisores dos que tocam em instrumentos históricos e instrumentistas modernos. Opondo-se a este movimento, Taruskin declara criticamente que o instrumento de época, por si só, não incorpora valores estéticos à obra, afirmando:

O que nós nos acostumáramos a considerar como *performance* historicamente autêntica, eu comecei a ver, representava nem um determinado protótipo histórico nem qualquer reflorescimento coerente de práticas coetâneas com os repertórios a que eles se dirigiam. Em vez disso, eles incorporaram toda uma lista de desejos de valores modernos (modernistas), validados na academia e no mercado igualmente por uma visão eclética e oportunista da evidência histórica (TARUSKIN, 1995, p. 5, tradução nossa).¹

Observando o repertório barroco e refletindo acerca de sua execução em um instrumento moderno como o violão, podemos considerar que, a “fusão de horizontes” propicie certa flexibilidade do ponto de vista da prática instrumental e, o compartilhamento do repertório através de transcrições modernas de obras escritas originalmente para instrumentos históricos, por exemplo. Deste modo, a rigidez em relação à escolha dos instrumentos fere uma das principais idiossincrasias da época, sobre a qual Cardoso (2014, p. 26) comenta:

Ao revisar o repertório e as práticas interpretativas históricas da guitarra barroca, do alaúde barroco e da teorba, deparei-me com duas questões referentes a como os compositores e instrumentistas lidavam com o material musical: a flexibilidade do material composicional e a flexibilidade do meio instrumental. A flexibilidade do material composicional se refere ao fato de que muitas ideias musicais eram reaproveitadas pelo próprio compositor para diferentes peças musicais. [...] Isso inclui modificações no material musical no âmbito de timbre, idioma, técnica e possibilidade textural dos instrumentos.

Conforme escreve Souto (2015, p. 2-3), no repertório das cordas dedilhadas executado ao violão, podemos recobrar pela interpretação duas premissas fundamentais; linguagem musical e idiomatismo instrumental. Cardoso (2014, p. 22) considera que “existem alguns fatores musicais que devem ser priorizados em relação à escolha do instrumento: que a interpretação seja idiomática, tenha estilo e que apresente possibilidades cognitivas”. Deste modo, contextualizaremos o violão em relação à família das cordas dedilhadas, permitindo-o apropriar-se dos recursos técnico-idiomáticos de outros instrumentos, ampliando o seu potencial expressivo, ultrapassando o paradigma de musicalidade universal romântica, descrito por Souto (2015, p. 58).

¹ What we had been accustomed to regard as historically authentic performances, I began to see, represented neither any determinable historical prototype nor any coherent revival of practices coeval with the repertories they addressed. Rather, they embodied a whole wish list of modern(ist) values, validated in the academy and the marketplace alike by an eclectic, opportunistic reading of historical evidence (TARUSKIN, 1995, p. 5).

1. A Família das cordas dedilhadas barrocas.

Para descrever este grupo de instrumentos musicais e seus recursos expressivos, utilizaremos o tratado *Theoretisch und Practische Untersuchung des Instruments der Lauten* (1727) de Ernest Baron (1696-1760)² que, conforme Simão (2016, p. 5), é “a referência teórica mais importante do século XVIII sobre o alaúde barroco e suas questões técnicas e interpretativas”. Sobre a família dos instrumentos históricos de cordas dedilhadas, Baron diz que guitarras e alaúdes são variantes um só. “Porque, o *citarme* ou *citharra* [guitarra] até hoje são uma espécie de alaúde imperfeito, e os que têm de quatro a seis ordens são chamados *panduren* ou *mandoren*, e esses tipos deveriam existir desde o início dos tempos medievais” (BARON, 1976, p. 41, tradução nossa)³. “Kircher diz que o alaúde, mandora e guitarra são essencialmente os mesmos, diferenciando-se apenas em número de cordas e afinação (BARON, 1976, p. 105, tradução nossa)⁴. Michael Praetorius (1571-1621) em seu tratado: *De organografia* (1619), disserta sobre os instrumentos musicais, agrupando-os por famílias, conforme podemos observar na Figura 1.

Bem como os instrumentos, a música para vihuela, guitarra e alaúde é considerada análoga em todos aspectos, diferenciando-se apenas em questões estilísticas e regionais (SOUTO, 2015, p. 106). A similitude musical e técnica entre estes instrumentos é associada por Nogueira (2008, p. 106) ao compartilhamento da mesma notação musical (tablaturas e alfabeto musical) e os mesmos recursos técnico-idiomáticos. Segundo Cardoso (2014, p. 28-29) o violão e as cordas dedilhadas barrocas pertencem à mesma família, compartilhando a mecânica básica, e técnicas similares, como arpejos, ligaduras e *campanelas*. Cardoso (2014, p. 7) ainda defende o violão como instrumento capaz de integrar-se às linhas de performance historicamente orientadas, pois seus atributos correspondem aos de sua família, entre os quais se encontram as teorbas, guitarras e alaúdes (TABORDA, 2011, p. 34-42). Ao considerar o compartilhamento de repertório entre instrumentos e seu desenvolvimento histórico, constatamos o violão como descendente da família das cordas dedilhadas barrocas, bem

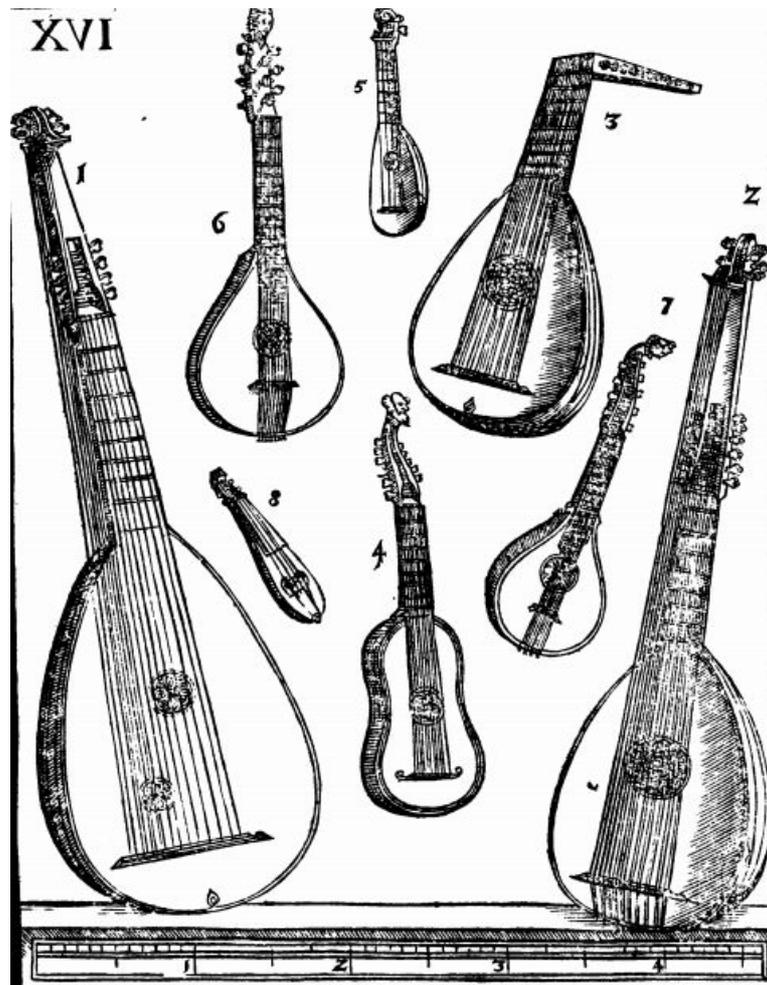
² Para citar esta referência, utilizaremos a versão traduzida para o inglês de Douglas Smith, nomeada como: *Study of the Lute* (1976). Para citar imagens presentes no tratado, utilizaremos a versão original.

³ Because the *citarme* or *citharra* [guitar] even today are a kind of imperfect lute, and those that have from four to six courses are called *panduren* or *mandoren* (BARON, 1976, p. 41).

⁴ Kircher says that the lute, mandora, and guitar are essentially the same, since they only differ in number of strings and tuning (BARON, 1976, p. 105).

como da guitarra clássica-romântica, herdeiro, portanto, de seus recursos técnico-idiomáticos. Portanto, podemos supor o enriquecimento expressivo do violão pela apropriação de toda a variedade de possibilidades técnicas disponibilizadas por sua família, ressaltando ainda suas características próprias, como maior potência sonora e variação timbrística, se comparado aos seus predecessores.

FIGURA 1 – Família das cordas dedilhadas, 1. Teorba, 2. Alaúde-teorbato, 3. Alaúde, 4. Quinterna, 5. Mandoren, 6. Cistre de seis ordens. 7. Cistre inglês ou guitarra inglesa, 8. Pequeno polche (provavelmente ancestral do bandolim).



Fonte: PRAETORIUS (1619, Anexo, imagem XVI).

2. Recursos técnico-idiomáticos.

Discutiremos neste tópico, conceitos relacionados à execução musical das cordas dedilhadas barrocas no que concerne ao uso dos recursos técnico-idiomáticos e ornamentações herdadas pelo violão. Baron comenta por diversas vezes durante seu tratado, que a principal característica da música

solista para cordas dedilhadas é o uso do estilo cantábile, designando passagens melódicas, leves e graciosas. Para alcançar este efeito, demonstra uma série de recursos técnicos e ornamentos que podem ser utilizados durante a performance musical. Conforme Souto (2015, p. 112) “este efeito pode ser reproduzido no violão, por exemplo, por meio da utilização das *campanelas* combinadas com ligaduras na digitação da mão esquerda.” Tal recurso é corroborado por Costa (2012, p. 151) como “completamente compatível com os recursos do violão e rende maior *legato*⁵ às passagens. Este legato, constatamos em Simão (2016, p. 5) é característico do idioma alaudístico devido ao uso de cordas soltas, perfeitamente aplicável ao violão. Para a técnica clássica, o violonista deve pressionar as cordas mantendo os dedos sobre os pontos presos estritamente o tempo necessário à duração descrita das notas musicais na partitura. No caso das cordas dedilhadas barrocas isso não era empregado, pois no caso desses instrumentos “É importante ressaltar que o sinal rítmico indica somente a nota de menor duração do trecho, ficando a decisão da duração real das notas e da realização do contraponto a cargo do intérprete” (BORGES, 2007, p. 16). Sendo assim, o ritmo geral da passagem gera esse efeito, pois o recurso técnico empregado era a manutenção do dedo pressionando a corda até que fosse necessário o seu uso em outra passagem, sustentando os sons o máximo de tempo possível. Sobre tal recurso, Sanz (1697) descreve essa regra geral da seguinte maneira:

Quando baixas de um traste a outro, não tires o dedo com que pisas⁶ até que o dedo seguinte esteja pisando no outro traste, e imediatamente levantes o primeiro dedo, com que pisastes; porque levantar o dedo com que pisas o 3 antes de pisar o um é tocar de martelete, e fazer da Guitarra um teclado, o que ofende o ouvido e põe a perder o que tocas (SANZ, 1697, p. 10-11, tradução CAMARGO, 2015, p. 98-99)⁷.

MacEvory (1979, p. 5) explica que, visando suprir a necessidade de sustentação de vozes em uma composição polifônica, era aconselhável aos alaudistas segurarem as notas na mão esquerda, até ser forçado a liberá-los pela necessidade de tocar outra nota: “[...] tenhas cuidado, ao tocar, que sempre

⁵ “Termo italiano usado para indicar que a passagem de um som para o outro deve ser feito sem interrupção” (MED, 1996, p. 47).

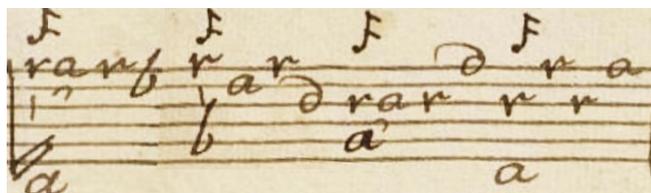
⁶ “Pisar – Termo usado, também em português, para o ato de apertar, ou prender, uma corda contra uma casa específica no braço do instrumento, modificando consequentemente sua altura (CAMARGO, 2015, p.140).”

⁷ Quando de un traste baxas a outro, no quites el dedo com que le pissas, hasta que el siguiente dedo este pissando em el outro traste, y al instante levanta el dedo primero, com que pissastes; porque levantar el dedo com que pissas el 3 antes de pisar el uno, es tañer de martinete, y hazer um teclado em la Guitarra, que ofende al oído, y hechas a perder quanto tanes (SANZ, 1697, p. 10-11).

mantenhas as notas com teu dedo ou dedos na escala do instrumento até que encontres outra nota que te obrigue a abandonar a anterior, e assim por diante, porque isso é muito importante e nem todos compreendem” (CAPIROLA, GOMBOSI, 1517, p. XCI *apud*: CAMARGO, 2015, p. 115).

Estes elucidam a importância da condução das vozes mantendo os dedos pressionados, mesmo que isso contrarie a notação. Considerando essas reflexões, mesmo em notação mensural, poderemos aplicar estes princípios, exemplificados abaixo, pela figura 2.

FIGURA 2 – Compasso 8, *Prelúdio* BWV 997 em Dó menor de J.S. Bach, para alaúde.



Fonte: (BACH, ~1720-1739, p. 4).

Conforme se pode observar na figura 2, a tablatura de Johann Christian Weyrauch (1694-1771), demonstra uma única figura rítmica para a execução desta passagem, por outro lado a transcrição para violão de Koonce (2012, p. 46) baseada na versão para cravo de Johann Friedrich Agricola (1720-1774), considera semicolcheias no agudo e semínimas no baixo.

FIGURA 3 – Compasso 8 do *Prelúdio* BWV 997 de J.S. Bach, polifonia implícita.



Fonte: (Transcrição do autor, a partir da versão em lá menor de KOONCE, 2012, p. 46).

Considerando a execução deste compasso aplicando a técnica de sustentação dos dedos, observamos a modificação para um contexto polifônico a três vozes, evidenciando assim que, no repertório barroco, a interpretação literal da partitura decodificando altura e duração não atende às especificidades da prática instrumental de então.

2.1 Campanelas e cordas soltas

O violão possui normalmente seis cordas simples, enquanto o alaúde barroco possuía treze ordens, sendo onze duplas e as duas mais agudas simples, afinadas da segunda à quinta ordem em uníssonos e da sexta à décima terceira em oitavas. Conforme Borges (2008, p. 25), a partir da sétima corda, as ordens eram denominadas diapasões, possuindo um sistema próprio de scordatura, afinadas diatonicamente, de acordo com a tonalidade da obra.

FIGURA 4 – Disposição das cordas do violão e cordas do alaúde barroco.



Fonte: (Transcrição do autor).

Baron (1727, p. 122) demonstra que a extensão do alaúde poderia equiparar-se ao cravo. Tal diferença em quantidade de ordens para o violão permitia a execução ao alaúde de melodias inteiras nos diapasões, utilizando-se apenas as cordas soltas, que soavam até que cessasse sua duração, ampliando sobremaneira a ressonância do instrumento (BORGES, 2007, p. 45-46). Nas guitarras observamos uma menor quantidade de ordens, porém, as diferenças de afinação concedem uma alternância entre cordas soltas e presas em ordens diferentes durante passagens escalares. Sanz (1697) descreve as diferentes afinações da guitarra, relacionadas à função do instrumento como solista ou acompanhador.

Regra Primeira: de Encordoar a Guitarra, e o que conduz a este efeito. No encordoar há variedade, porque em Roma aqueles Maestros só encordoam a Guitarra com cordas delgadas, sem colocar nenhum bordão, nem na quarta nem na quinta ordens. Na Espanha é o contrário; pois alguns usam dois bordões na quarta, e outros, dois na quinta, e, ao

menos, como de ordinário, um em cada ordem (SANZ, 1697, p.1, Tradução: CAMARGO, 2015, p. 27-28).⁸

A primeira scordatura mencionada por Sanz, corresponde a afinação denominada “reentrante”, é utilizada para a execução da música em estilo ponteadado, contrapontístico ou solista. Este termo se refere ao agudo reentrando no lugar do grave. A segunda afinação, “espanhola, possui bordões é utilizada como afinação padrão para escrita galante, embora no contexto setecentista fosse associada por Sanz à prática do acompanhamento para o qual era bastante utilizada a técnica batente ou rasgueado, escrito em alfabeto italiano. Sobre as escolhas das afinações, Sanz explica:

Estes dois modos de encordar são bons, mas para efeitos diversos, porque aquele que deseja tocar Guitarra para fazer música ruidosa, ou usar o baixo como acompanhamento para alguma melodia ou canção, é melhor a Guitarra com bordões, do que sem eles; mas se alguém quiser pontear com primor, e doçura, e usar as campanelas, que é o modo moderno com que agora se compõe, não ficam bem os bordões, mas apenas cordas delgadas, tanto nas quartas quanto nas quintas [ordens], como mostra minha grande experiência; e a razão é que, para se poder fazer os trinos e, extrasinos, e as demais galanterias de mão esquerda, se há bordão, impede, por ser uma corda grossa e a outra delgada, e não poder a mão pisar com igualdade [...] e assim podes escolher, entre os dois, o modo que apreciases, segundo o objetivo com que tocas (SANZ, 1697, p.1, tradução CAMARGO, 2015, p.28).⁹

Souto (2010, p. 36) explica que “As campanelas estão diretamente vinculadas aos instrumentos de cordas dedilhadas que utilizam em sua encordatura, a afinação reentrante, caracterizada pela inserção de cordas agudas no lugar dos bordões da quarta e quinta ordens”, deste modo, a afinação reentrante permite ao músico realizar passagens escalares utilizando uma corda diferente para cada nota, conforme exemplifica Tyler (2011).

⁸ Em el encordar ay variedad, porque em Roma aquellos Maestros solo encuerdan la Guitarra com cuerdas delgadas, sin poner ninguen bordon, ni em quarta, ni em quinta. En España es al contrario; pues algunos usan de dos bordones em la quarta, y otros dos em la quinta, y à lo menos, como de ordinário, uno em cada orden (SANZ, 1697, p. 1).

⁹ Estos dos modos de encordar son Buenos, pero para diversos efectos, porque el que quiere tañer Guitarra para hazer musica ruidosa, o acompañarse el baxo com algun tono, ò sonada, es mejor com bordones la Guitarra, que sin ellos; pero se alguno quiera puntear com primor, y dulçura, y usar de las campanelas, que es el modo moderno com que aora se compone, no salen bien los bordones, sino solo cuerdas delgadas asi em las quartas, como em las quintas, como tengo grand e experiencia; y es la razon, porque para hazer los trunos, y extrasinos, y demàs galanterias de mano izquierda, si ay bourdon impede, por ser la uma cuerda gruessa, y la outra delgada, y no poder la mano pissar com igualdad, [...] y asi puedes escoger el modo que te gustare de los dos, segund para el fin que tañeres (SANZ, 1697, p. 1).

FIGURA 5 – Passagens escalares em *campanelas* na guitarra barroca.

The image displays three systems of musical notation for guitar. Each system includes a guitar tablature staff (with fret numbers) and a standard musical staff (with notes and slurs). The first system shows a simple scale. The second system includes a triplet of eighth notes. The third system shows a more complex scale with slurs and a final note.

Fonte: (TYLER, 2011, p. 24).

Segundo Camargo (2015, p. 138), o termo foi utilizado primeiramente por Sanz, descrevendo passagens escalares tocadas em posições fixas, como arpejos, permitindo que o conjunto de notas soasse simultaneamente, imitando a sonoridade de pequenos sinos. Posicionamento semelhante ao de Cardoso, que afirma:

Campanela é o nome dado a um efeito típico dos instrumentos de corda dedilhada que consiste na execução de cada nota de uma passagem melódica, geralmente escalar, em uma corda diferente, assim criando um efeito de sinos, o que permite que cada uma dessas notas tenha sua ressonância aumentada e se sobreponha às outras notas da passagem (CARDOSO, 2014, p. 29).

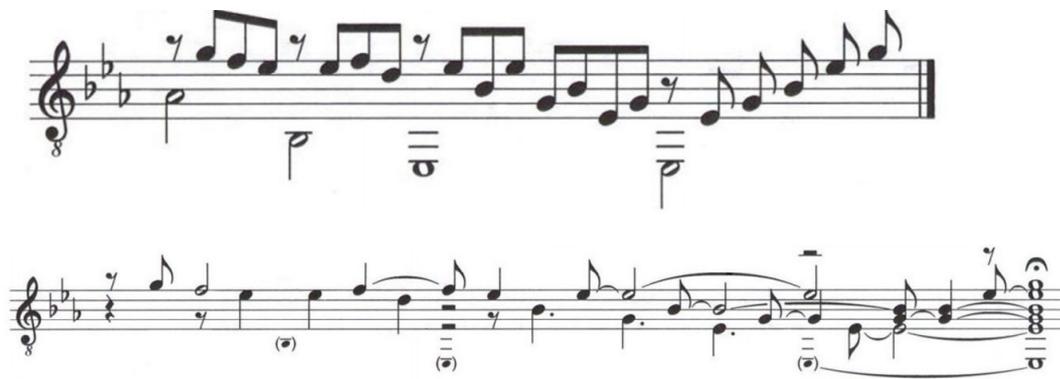
Conforme Tyler (2011),

O uso de efeitos de harpa ou sinos em passagens escalares é um importante elemento para o idiomatismo da guitarra. Não existe um termo generalizado para esse efeito, que os italianos chamavam *campanelle*, mas o guitarrista espanhol Gaspar Sanz, que adotou a técnica italiana, chamou de *campanelas*. Isso é realizado pressionando cada nota de uma escala (ou passagem melódica) em uma ordem diferente e empregando o maior número possível de cordas soltas. O efeito é semelhante a tocar uma escala rápida nas cordas soltas

de uma harpa sem amortecer nenhuma delas; então são tocadas notas sucessivas que se misturam com as anteriores (TYLER, 2011, p. 24, tradução nossa).¹⁰

Para Souto (2015, p. 110), a *campanela* consiste em um elemento significativo da escrita em tablatura e contingente da partitura, sendo passível sua recuperação pela transcrição, através de codificação específica. Sobre o efeito sonoro da *campanela*, observamos através da notação mensural a alteração causada, porém, visualmente a partitura poderia tornar-se complexa para a leitura.

FIGURA 6 – Ilustração de Cardoso, das *campanelas* ao alaúde.



Fonte: (CARDOSO, 2014, p. 30).

Observamos que a combinação das técnicas de sustentação dos dedos com as *campanelas* gera uma transformação em passagens escalares para um contexto a duas e ou até três vozes, ou seja, duas vozes escalares descendentes por saltos de terça e uma voz grave de baixo.

FIGURA 7 – Compasso 4, *Prelúdio* BWV 997 J.S. Bach.



Fonte: (KOONCE, 2012, p. 46).

¹⁰ The use of harp- or bell-like effects in scale passages is another important guitar idiom. There is no widespread term for this effect, which the italians called *campanelle*, but the spanish guitarist gaspar sanz, who espoused Italian technique, called it *campanelas* (little bells). It is performed by plucking each note of a scale (or melodic passage) on a different course and employing as many open strings as possible. The effect is similar to playing rapid scale on the open strings of a harp without damping any of them; successive notes ring on and blend into the previous ones (TYLER, 2011, p. 24).

multifuncionalidade como marcador estrutural, temático e expressivo para gestos retóricos e outros elementos essenciais para o embelezamento da execução musical.

3.1 Ligados

Os ligados adentram a linguagem violonística como recurso técnico, porém, ao observarmos os tratados sobre cordas dedilhadas, nota-se que eram considerados como ornamentos, potencializadores do *cantábile* e do legato nas cordas dedilhadas, atribuindo leveza à execução de passagens melódicas. Harnoncourt (1984 p. 51) apresenta um critério para uso das ligaduras, afirmando que a dissonância deve ser acentuada, mesmo em tempo fraco e toda resolução não pode ser acentuada, caso contrário, não seria expressa. Desta forma, as resoluções mencionadas por Harnoncourt podem ser realizadas pelo uso das ligaduras, correspondendo a nota executada à dissonância e à nota ligada, a consonância. O autor exemplifica este efeito como um gesto retórico-musical, afirmando que fisicamente isso equivale ao sentir dor, que aos poucos vai passando, e quando se vai, traz uma sensação de leveza.

Baron (1976) disserta sobre os ligados da seguinte maneira:

O ligado dos sons, que é tecnicamente chamado de golpe de *hammer stroke* (martelada) e *pull-off* (retirada) (*Einfallen und Abziehen*), saem muito naturalmente e de maneira cantada no alaúde. A essência da martelada é cair em um tom que ainda soa com o segundo ou quarto ou dedo mínimo um segundo ou terceiro mais alto sem tocar a nota com a mão direita. O *pull-off* (retirada) é o oposto; dos tons mais altos, o dedo é puxado para os mais baixos (BARON, 1976, p. 138, tradução nossa.)¹¹

Baron relata a mecânica dos ligados ascendentes e descendentes. O termo designativo *hammer stroke* alude ao movimento que o dedo da mão esquerda realiza para atingir a corda, fazendo com que soe ascendentemente e o *pull-off* se refere ao movimento de puxar a corda para baixo, de forma a soar o ligado descendentemente.

¹¹ The slurring of tones, which is technically called the hammer stroke and pull-off (*Einfallen und Abziehen*) comes out very naturally and in a singing manner on the lute. The essence of a hammer stroke is to fall upon a tone that is still sounding with the second or fourth or little finger a second or third higher without striking the note with the right hand. The pull-off is the opposite; from higher, still-sounding tones the finger is pulled off to lower ones (BARON, 1976, p. 138).

FIGURA 9 – Ligados ascendentes e descendentes.



Fonte: (BARON, 1727, p. 167).

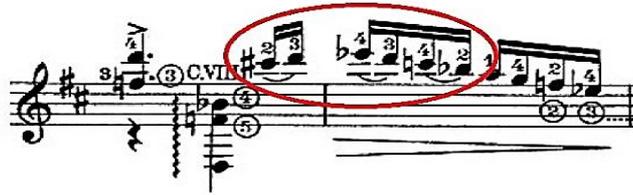
Sanz (1697), nomeia estes ligados como *apoiamento* e *esmorsata*:

Um número pode ser tocado de dois modos. Um se chama Apoiamento e outro Esmorsata. [...] O número com Apoiamento se fere desta forma: Se encontrases [o número] um na primeira corda, para tocar este número ferirás a primeira corda solta, e imediatamente a pisarás no primeiro traste, de maneira que, na realidade, pisas a que não tocas, e tocas a que não pisas; porque, ainda que tenhas ferido a primeira corda solta, roubastes sua voz, e a aplicaste ao primeiro traste que soa, e não o tocaste. A Esmorsata é o contrário, que rouba a consonância por debaixo. [...] Isto, se o executas, é o melhor que te ensinei para ferir a corda, com tanta graça, que não pareça Guitarra, mas vozes [...] (SANZ, 1697, p. 9, tradução, Camargo, 2015, p. 97).¹²

A afirmação de Sanz, se coaduna à proposta de Baron, segundo a qual os ligados permitem um maior cantábile ao instrumento. Este recurso possui tantas ramificações, que Freitas (2005) dedica todo o seu trabalho dissertativo ao estudo das articulações na *Chaconne* BWV 1004 de J. S. Bach, identificando as diversas funções que as ligaduras assumem na expressividade da obra. O autor classifica-as como ligaduras longas e ligaduras curtas, relacionando-as a funções específicas, tais como: Ligaduras curtas com funções mecânicas, resolução de apojetura, uso de pedal, indicativas de acentuação rítmica, responsáveis por acentuação hierárquica, responsáveis pela quebra da acentuação hierárquica, marcadores de polifonia implícita, marcadores de arpejos, polifonia conquistada por saltos e polifonia conquistada por saltos e arpejos. Já as ligaduras longas possuem função de marcar mudança de harmonia, frases e caracterizar mudanças de afeto. Podemos notar que, para além da música setecentista das cordas dedilhadas, a ligadura adentra a linguagem violonística contemporânea, seguindo alguns dos critérios apresentados por Freitas (2005), conforme observamos:

¹² Um numero se puede herir de dos modos, al uno se llama com Apoyamento, y el outro com Esmorsata. [...] El numero com Apoyamento, se hiere de esta suerte: Si hallas un uno em la prima para tañer este numero, herirás la primera vacante, y al instante pissala em primero traste, de flerte, que em realidade pissas lo que no tocas, y tocas lo que no pissas; porque aunque heriste la prima vacante, le roubaste su voz, y la aplicaste al primero traste que suena, y no le tañiste. La Esmorsata es al contrario, que roba la consonância por abaxo [...] (SANZ, 1697, p. 9).

FIGURA 10 – Ligaduras cumprindo função mecânica e de acentuação da dissonância, no primeiro movimento da Sonata *Ommagio a Boccherini*, op, 77, compassos 6 e 7.



Fonte: (TEDESCO, 1935, p. 2).

FIGURA 11 – Ligaduras marcando entrada de seção de transição e marcando início e término de frases no *Fandango* das 3 *Piezas espanolas*, compassos 31-39.

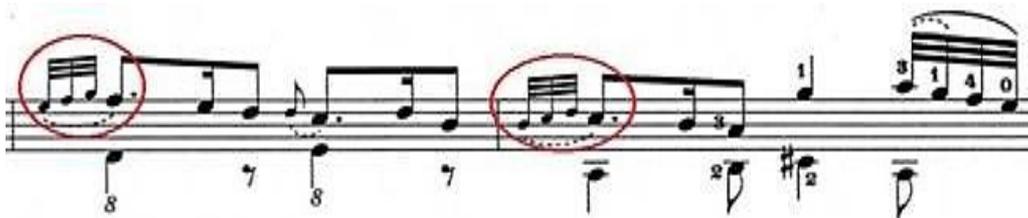
Fonte: (RODRIGO, 1963, p. 3).

Das ligaduras se deriva o *extrasino* que, nas palavras de Sanz, “se faz tocando com a mão direita apenas o primeiro número que está dentro daquele traço, assim,  e depois de ferido se corre a mão esquerda com alguma força pelos números ligados, dando-lhes o valor que pedir a música”¹³ (SANZ, 1697, p. 9, tradução nossa). Sobre seu efeito, Guerau (1694, p. 4) diz que o eco do primeiro golpe deve soar bastante, com muita graça e fidelidade. Este ornamento designa o toque ligado de

¹³ El extrasino se haze tañendo co la mano derecha solo, el primer numero que esta dentro aquel rasgo, de esta suerte,  y despues de herido se corre la mano izquierda com alguna fuerça, por los números ligados, dandoles el valor que pidiere la sonada (SANZ, 1697, p. 9).

mais de duas notas em uma mesma corda, o qual encontramos na *Giga* da BWV 997 de J. S. Bach, nos compassos 39 e 40.

FIGURA 12 – Exemplo de *extrasinos* nos compassos 39 e 40 da *Giga* BWV 997 de J. S. Bach



Fonte: (KOONCE, 2012, p. 59).

3.2 Vibratos

Em relação à nomenclatura dos termos designativos utilizados para o vibrato, Tyler (1980, p. 9) observa que, para italianos, os termos utilizados eram: *accento*, *trillo*, *tremolo* e *sforzato*. Para os espanhóis, *temblor* e, para os franceses, *miolement*, *plaint* ou *flatement*, permitindo compreender que as diferenças de nomenclaturas, refletiam questões geográficas e culturais. Baron (1727) descreve o vibrato da seguinte maneira:

Vibratos ou *Bebungen* são designados de duas maneiras, de acordo com o contexto. Aqueles no alto do pescoço (do instrumento) são marcados como mostrado. Sua execução consiste em segurar firmemente a letra designada com o dedo mindinho e, quando a corda é atingida com a mão direita, a mão esquerda, pressionando continuamente, é movida lentamente para a esquerda e para direita. Deve-se notar que durante o movimento o polegar, que geralmente permanece firmemente no meio do pescoço, é liberado e solto, pois em sua posição fixa, apenas atrapalha a notação. A essência e a natureza do vibrato consistem em uma agradável dúvida ou antecipação, começam a oscilar e parecem ao ouvido um pouco mais altas, depois um pouco mais baixas conforme oscila (BARON, 1976, p. 138, tradução nossa).¹⁴

¹⁴ Vibratos or *Bebungen* are designated in two ways according to the context. Those high up on the neck are marked as shown. Their execution consists of firmly gripping the designated letter with the little finger, and when the string has been struck with the right hand, the left hand, continually pressing, is moved rather slowly now to the left, now to the right side. It must be noted that during the motion the thumb, which otherwise remains firmly in the middle of the neck, is let free and loose, for in its fixed position, it would only hinder the notation. The essence and nature of the vibrato consists of a pleasant doubt or anticipation, begins to waver, and seems to the ear somewhat higher, then somewhat lower still wavering (BARON, 1976, p. 138).

FIGURA 13 – Exemplo de vibrato na tablatura.



Fonte: (BARON, 1727, p. 168).

Sanz (1697) o denomina este ornamento como *Temblor*, conforme observa Camargo (2015, p. 26):

O *Temblor* se faz normalmente com o dedo mínimo, e também algumas vezes com os outros, removendo a mão do braço do Guitarra e rebatendo-a com muita firmeza de um lado ao outro, com grande velocidade e prontidão, ao mesmo tempo em que se toca o número assinalado assim 5 (SANZ, 1697, p. 9, tradução CAMARGO 2015, p. 96).¹⁵



Conforme Guerau (1694):

Algumas vezes encontrarás quatro listras pequenas cruzadas, deste modo, (X), que é a nota do temblor: este é executado, dando o golpe na corda com a mão direita, e movendo um tempo à esquerda e um ao outro lado, sem levantar o dedo do traste que pisa (GUERAU, 1694, p. 4, tradução nossa).¹⁶

Relacionando o vibrato com a busca pela imitação da voz humana pelos instrumentos, podemos supor a aplicabilidade instrumental da mesma premissa que estabelece o seu uso na prática do canto, descrita abaixo por Fernandes e Kayama (2008), para quem:

De qualquer forma, se o vibrato estava presente no canto do século XVII, ele era menor e menos perceptível, e certamente não alterava a altura das notas. No século XVII, os cantores cantavam em ambientes diferentes dos que utilizamos atualmente, quase sempre pequenos e íntimos, o que os levava a produzir sons leves e gentis. Eles eram prevenidos contra cantar de forma gritada e contra forçar suas vozes além de seus limites naturais. [...] Como consequência, a produção do vibrato era mais sutil. No Barroco tardio o vibrato ainda era considerado como um ornamento a ser utilizado de forma seletiva, entretanto, sua aceitação era maior (FERNANDES e KAYAMA, 2008, p. 63).

¹⁵ El *Temblor* se haze ordinariaméte com el dedo pequeno, y tambien alguna vez com los otros, desarrimando la mano del mastil, rebatiendola com mucho pulso à um lado, y à outro, con grande velocidade, y prontitud, al mismo tempo que se tane el numero sinalado assi ★ (SANZ, 1697, p. 9).

¹⁶ Algunas vezes encontrarás quatro rayas pequenas cruzadas, deste modo, (X), que es nota de temblor: este se executa, dando el golpe em la cuerda com la mano derecha, y mouiendo à um tempo la izquierda à uno, y outro lado, sin levantar el dedo del traste que pisa (GUERAU, 1694, p.4).

As informações aqui levantadas a respeito da utilização do vibrato demonstram que tratava-se de um recurso técnico-expressivo presente na prática instrumental barroca, geralmente não notado na tablatura, entretanto o mesmo pode ser utilizado na interpretação de obras do período para cordas dedilhadas, em transcrições para violão, no entanto com uma certa cautela, sem exageros e como forma de ornamentação.

3.3 Trinados

Outro recurso descrito por Baron (1976) se refere aos trinados, elemento que assim como o vibrato, apresenta diferenças de nomenclatura e simbologia. Tyler (1980, p. 89) demonstra as principais opções adotadas pelos compositores do período, realizando um apanhado das definições dos autores guitarristas do período, reproduzidas abaixo:

T : (*trino*): Sanz (1697) e Granata (1674).

.T : (*tremolo*): Foscarini (1630).

T : (*tremolo*): Corbetta (1643), Calvi (1646), Granata (1646) e Pellegrini (1650).

t : (*trillo* ou *tremblement*): Vago (1640) e Correte (1763).

% : (*trillo*, *tremolo* ou *trino*): Bartolotti (1640), Corbetta (1648) e Guerau (1684).

) : (*tremblement*): Robert de Visée (1682).

x : (*tremolo* ou *tremblement*): Corbetta (1671 e 1674) e Campion (1705).

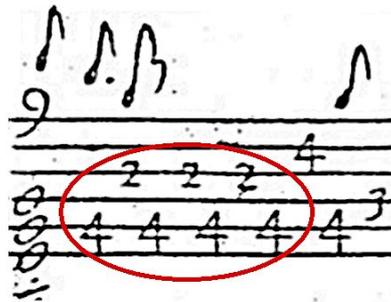
Sobre a execução deste ornamento, Sanz (1697) escreve:

O Trino e o Mordente são muito semelhantes, mas também se distinguem, pois a voz do Trino não se firma onde se trina, mas meio tom abaixo; mas quero dar uma famosa regra, para que saibas onde sai bem o trinado, e o poderás fazer sempre, ainda que não esteja assinalado. Em primeiro lugar, a primeira e a segunda cordas soltas, se tiveres dedo desocupado, trine-as ainda que não estejam assinalados (SANZ, 1697, p. 8, tradução CAMARGO 2015, p. 96).¹⁷

¹⁷ El Trino, y Mordente son muy semejantes, pero tambien se distinguen, en que la voz del Trino, no se firma donde se trina, sino médio punto mas abaxo; pero quiero dar una famosa regla, para que sepas donde sale bien el trinado, y lo podràs hazer siempre, aunque no lo halles señalado. Em primer lugar, la prima, y segunda vacantes, si tuvieres dedo desocupado, trinarlas, aunque no este apontado el Trino (SANZ, 1697, p. 8).

Com esta afirmativa, Sanz recomenda sua utilização sempre que possível, desde que não gere empecilhos técnicos à execução. Cardoso (2014, p. 137) diz que “Os violonistas durante o século XX desenvolveram técnicas para execução de trinados em duas cordas, hoje em dia amplamente difundidas sob o nome de *cross-string* (cordas cruzadas)”. O autor demonstra que apesar de os violonistas contemporâneos acreditarem haver desenvolvido este recurso técnico, ele tem um passado influente nas cordas dedilhadas barrocas, sendo encontrados escritos até por extenso em tablaturas, como no seguinte exemplo, representado pela figura 15.

FIGURA 14 – Trinado em duas cordas, tablatura de teorba.



Fonte: (CARDOSO, 2014, p. 138).

Por outro lado, Guerau (1694) demonstra outra possibilidade, que Cardoso (2014, p. 138) denomina como trinado simples, realizado em uma única corda. “Trino, [...] é executado com a mão esquerda, colocando o dedo conveniente no traste que o número indica, e com outro dedo da mesma mão ferindo outro traste, sem parar, dois trastes; ou um mais adiante, conforme solicitado pelo ponto” (GUERAU, 1694, p. 4, tradução nossa).¹⁸ Podemos ver os trinados simples serem notados de maneiras diferentes, porém amplamente incorporados e explorados na linguagem violonística dos séculos XX e XXI, como no caso do *Estudo 7*, de Heitor Villa-Lobos para violão.

¹⁸ Trino, ò Aleado, que se executa com la mano izquierda, poniendo el dedo conveniente em el traste que el numero señala, y com outro dedo de la misma mano hiriendo la cuerda, sin parar, dos trastes; ò uno mas adelante, segun lo pidiere el punto (GUERAU, 1694, p. 4).

FIGURA 15 – Exemplos de trinados simples em repertório moderno, compassos 47-54, do *Estudo 7*.

The image displays a musical score for a piece titled 'Estúdio 7', specifically measures 45 through 54. The score is written in treble clef with a key signature of three sharps (F#, C#, G#). The notation includes various rhythmic values and dynamics. Red circles are drawn around the trill notation (marked 'tr') in each measure to highlight the examples. The dynamics range from sfz to sffz, and the piece concludes with an 'allarg.' marking.

Fonte: (VILLA-LOBOS, 1953, p. 17).

Concernente ao barroco, Tyler (1980) considera a seguinte descrição como a mais específica acerca do trinado, fornecida pelo o inglês Thomas Mace, para quem:

O *Trinado* (shake), pode ser executado de duas maneiras, *Firme* ou *Suave*, o *Firme* (ou *Trinado Violento*) é feito assim. Se você pode *Trinar* em qualquer *Corda Solta*, você deve primeiramente batê-la com o *Dedo Da Mão Direita* e, em seguida, prepare-se com o *Dedo Indicador da Mão Esquerda* para pegá-la com a ponta (perto da *Unha*) do *Dedo*; e assim, com frequência, e rapidamente pegando-o dessa maneira, ou (mais claramente) arranhando-o, com uma *Agitação Suave*, *Ágil* e *Forte*, e você o terá realizado. O *Trinado Suave* é feito, em todos os aspectos, como o anterior, exceto o *Ataque Violento*; apenas *Batendo a Corda Com Força*, em um *Movimento Rápido*, no mesmo lugar, como você fez com o outro; [...] e se for feito de maneira *Uniforme* e *Forte*, concede uma *Graça* muito *Agradável* à sua peça (MACE, 1676, p. 103, tradução nossa).¹⁹

O alaudista alemão Ernest Baron, descreve o trinado de maneira sucinta, relatando sua mecânica e seu efeito sonoro.

¹⁹ The Shake, is 2 ways to be performed, either Hard, or Soft, the Hard (or Tearing-Shake) is thus done, viz. If you Shake any String Open, you must first strike it with some Right Hand Finger, and then be ready with the Fore-Finger of the Left Hand to pick it up with the very Tip (near the Nail) of your Finger; and so, by often, and quick picking it up in that manner, or (more plainly) scratching it, in a Smooth, Nimble, and Strong Agitation, you will have performed it. The Soft-Shake, is done, in all respects, like a former, except the Tearing, and the Scratching; and only by Beating the String Strongly, and with a Quick Motion, in the Same Place, as you did the other; [...] and if it be done Evenly, and Strongly, it gives a very Pleasant Grace unto your Play (MACE, 1676, p. 103).

O trinado (Trillo) consiste em um movimento que é iniciado lenta e suavemente, mas é continuado mais rápido e mais forte. Antes de fazer o trinado, um tom mais alto deve ser tocado, dependendo se a peça está no modo maior ou menor, então o movimento pode ser feito adequadamente depois que o músico tocar um tom. (BARON, 1976, p. 139, tradução nossa).²⁰

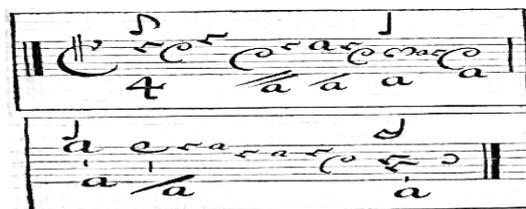
Conforme observamos, o trinado foi amplamente utilizado no barroco, tendo sido herdado pelo violão e pode ser utilizado fartamente em obras barrocas, pois segundo Cardoso (2014, p. 138), “Ao violão estes efeitos mencionados funcionam muito bem e dão um toque de estilo na finalização das frases”.

3.4 Notas de passagem e mordentes

Outro recurso recomendado por Baron como parte da prática alaúdica consiste na utilização das notas de passagem.

As letras minúsculas são os tons intermediários, os grandes compõem a melodia principal. Se forem colocadas entre as notas da melodia, não devem interferir no andamento e na mensuração. Normalmente, o movimento progride para cima ou para baixo. No entanto, há tantos que é impossível colocá-los todos aqui. Você deve aprender com os bons mestres onde eles podem ser aplicados, pois embora isso possa ser mencionado em geral, não pode ser determinado com exatidão (BARON, 1976, p. 142-143, tradução nossa).²¹

FIGURA 16 – Exemplos de notas de passagem em tablatura de alaúde.



Fonte: (BARON, 1727, p. 171).

²⁰ The trill (Trillo) consists of a movement that is begun rather slowly and softly but is continued faster and stronger. Before making the trill, a higher tone must be played, according to whether the piece is in the major or minor mode, then the movement can be suitably made after the player has struck a tone (BARON, 1976, p. 139).

²¹ The small letters are the intermediate tones, the large ones comprise the main melody. If they are to be placed between the melody notes, they must not interfere with the tempo and the mensuration. Normally a run will progress either upwards or downwards. However, there are so many that it is impossible to set them all down here. You must learn from good masters where they can be applied, for although this can be mentioned in general, it cannot be determined exactly (BARON, 1976, p. 142-143).

FIGURA 17 – Transcrição do exemplo anterior pelo editor Douglas Smith.



Fonte: (BARON, 1976, p. 142).

Sobre estes ornamentos, os tratadistas consultados dissertam pouco, relatando apenas sobre uso da apojetura e mordentes, fornecendo conceitos gerais, deixando a cargo do leitor aprofundar-se sobre o assunto. Hanz (1979) demonstra alguns ornamentos usados em música barroca, tais como trinados, apojeturas, apojetura dupla, grupetos e arpejos, que, conforme o autor, foram divididos entre ornamentação essencial ou francesa e ornamentação livre ou italiana.²²

Para Tyler (2011, p. 20), o mordente era tocado a partir da nota principal, puxando rapidamente para a nota mais baixa e retornando à nota principal, de modo que as três soem distintas, porém, como uma unidade. A apojetura poderia ser ascendente ou descendente, com mecânica concomitante à proposta de Baron sobre ligados. O autor diz que suas orientações sobre ornamentos são direcionadas a amadores, atentando que o amador que se sinta atraído pelo alaúde não deve tentar aprender tudo de uma vez. Como os demais instrumentos, deve preocupar-se com a força e destreza das mãos, deste modo, a elegância virá naturalmente (BARON, 1727, p. 143). Sobre este princípio técnico, podemos atentar a terceira regra de Sanz (1697), que corrobora o conceito de Baron (1727):

A mão esquerda deve-se aplicar com garbo e bravura ao braço do Guitarra [...] e o punho deve-se inclinar em direção às Cravelhas, para que a mão fique estável e se arqueiem melhor os dedos. Supondo-se que já saibas levar bem a mão esquerda pela Guitarra, é necessário executar os diversos primores e habilidades, que são os seguintes. Assinalam-se e se chamam assim: Trino, Mordente, Temblor, Extrasino. (SANZ, 1697, p. 8, tradução Cardoso, 2015, p. 95).²³

²² Para maior aprofundamento nos tipos de ornamentos, tal como sua execução, recomendamos a leitura do *Pequeno guia para a ornamentação da música do barroco* de Martin Hanz, traduzido para o português por H. J. Koellreuter (1979).

²³ La mano izquierda debe aplicarse con garbo, y bizarría al mastil, [...] y la muñeca inclinar-la àzia las clavijas, para que le mano vaya derecha, y se arqueen mejor los dedos. Supuesto yà que sabes llevar bien la mano izquierda por la Guitarra, es necesario executar diversos primores, y habilidades, que son los siguientes. Se señalan, y llaman así Trino, Mordente, Temblor, Extrasino (SANZ, 1697, p. 8).

Considerando os conceitos apresentados à luz do pensamento de Hans (1979 p. 5), o autor recomenda os ornamentos desta categoria não devem ser aplicados esquematicamente, e sim, intuitivamente, o que requer do intérprete o estudo aprofundado dos ornamentos. Considerando ainda que tais recursos não devem soar como acréscimos, mas captados pelo ouvinte como parte integrante da obra, o que nos remete ao conteúdo apresentado por Baron sobre os ornamentos, que não devem intervir no tempo e duração da obra, sendo necessário, para isso, ampla compreensão do conteúdo musical e domínio técnico por parte do intérprete.

3.5 Arpejos

O último dos ornamentos descritos por Baron como recurso importante na variação de dinâmica e um elemento central na técnica das cordas dedilhadas barrocas é o arpejo. Conforme observa Tyler (2011, p. 18), o arpejo poderia ser simbolizado ou não, sendo definido pela forma de um acorde, dividido na execução em notas de valores iguais. Para Simão (2016, p. 19-21), o arpejo colabora para o efeito legato, podendo ser realizado com diversas combinações de digitação. Sobre tal recurso, Sanz (1697) escreve:

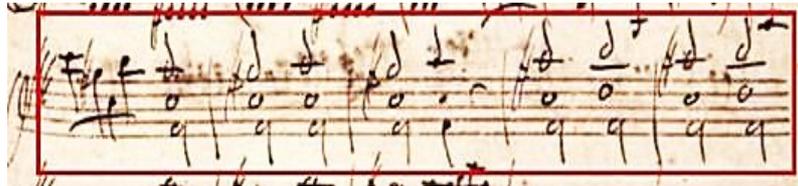
Pode-se fazer o Arpejado de duas maneiras, ou com três dedos, ou com quatro; tocando-se as cordas sucessivamente, começando com o polegar no baixo, e logo nas cordas cifradas mais próximas, subindo e descendo os dedos por todas elas sobre aquele acorde, dando-lhe o tempo, ou compasso, que pede a melodia. Este modo de tocar se assinala com uma linhazinha, entre dois pontos; ÷, [...] (SANZ, 1697, p. 10, tradução Camargo, 2015, p. 98).²⁴

Para execução não notada deste recurso, Cardoso (2014, p. 94) escreve que “caso o acorde tenha uma duração de mínima ou semínima em andamento moderado, ele deve ser executado como um arpejo”. Através da observação de blocos de acordes com arpejos não notados, Borges (2007, p. 49) demonstra o princípio das seções improvisadas onde, por vezes, o compositor fornece sugestões nos compassos anteriores sobre como estes acordes poderiam ser executados, ficando a cargo do intérprete

²⁴ Se fuere hazer el Arpeado de dos modos, ò com três dedos, ò com quatro; tañense las cuerdas sucesivamente, comenzando com el pulgar el baxo, y luego las cuerdas mas inmediatas cifradas, subiendo, y baxando los dedos por todas ellas sobre aquel punto, dandole el tempo, ò compass que pide la sonada. Este modo de tañer se señala com una raita, entre dos puntos, ÷, [...] (SANZ, 1697, p. 10).

decidir a maneira de tocar os acordes. Podemos observar este elemento na parte do solista no *Concerto em Ré maior para alaúde* RV 93, primeiro movimento, de Antonio Vivaldi.

FIGURA 18 – Manuscrito, compassos 29-33, *Concerto in Re maggiore per liuto, due violini e basso continuo*.



Fonte: (Vivaldi, RV 93, F. XII, n 15, ~ 1730).

FIGURA 19 – Possibilidade de execução do exemplo anterior, compassos 29-33.



Fonte: (Transcrição de Edson Lopes, 1998).

Conforme demonstrado por Cardoso (2014, p. 140), o arpejamento dos acordes em figuras rítmicas longas se tornou um veículo expressivo do repertório, principalmente quando a obra permitia floreios improvisados. Segundo Coelho (1987), o arpejo poderia ser utilizado como efeito ou recurso para mudança de afetos, afirmando que o primeiro tratadista a comentar sobre tal recurso foi Girolamo Kapsberger, em seu *Libro Primo d'intavolatura de chitarrona* (1604):

Foi Kapsberger, então, o fundador desse estilo particular de arpejo, e seus métodos ganharam amplo uso primeiramente pelas suas próprias publicações para teorba e posteriormente pelo repertório de guitarra. Ademais, ao explorar o arpejo como artifício para o afeto, Kapsberger pôde emprega-lo como meio de intensificação das tensões dramáticas da *tocatta* (COELHO, 1987, p. 143, tradução nossa).²⁵

²⁵ It was Kapsberger, then, who was the founder of this particular arpeggiated style, and his methods gained widespread use first through his own chitarrone publications, and then through the guitar repertory. Moreover, in exploiting the arpeggio as an affective device, Kapsberger could employ it as a means of heightening the dramatic tensions of the *tocatta* (COELHO, 1987, p. 143).

Por fim, observamos as orientações de Baron (1976), sobre o arpejo poder ser utilizado como um recurso efetivo para variação de dinâmica o qual diz:

O alaudista pode tocar um acorde com muita força e permitir que o som desapareça enquanto arpeja, de modo que se torna primeiro mais alto do que suave, algo que não pode ser feito no cravo sem grande afetação, pois o músico deve pular de um teclado para o outro (BARON, 1976, p. 103, tradução nossa).²⁶

Considerações finais

As reflexões desenvolvidas neste artigo acerca das informações levantadas revelam certa herança de elementos técnico-idiomáticos pelo violão por seus antecessores como as guitarras e alaúdes, com foco no estilo barroco, o que sinaliza positivamente para a possibilidade do violão adentrar as linhas de interpretação historicamente orientada, por meio da pesquisa e reflexão acerca dos recursos técnico-idiomáticos oriundos das guitarras e alaúdes barrocos. Tais recursos se encontram disponíveis para os violonistas a partir de fontes primárias e secundárias, embora sejam pouco utilizados na interpretação do repertório barroco ao instrumento, pois normalmente não aparecem notados nas partituras modernas, gerando certo empecilho ao seu alcance pelos intérpretes da atualidade. Isso se deve ao fato de que existe certo condicionamento de formação por parte dos músicos modernos em atenderem estritamente ao que está escrito na partitura, diferentemente do que provavelmente se fazia no barroco, ou seja, a maior parte do que deveria ser tocado não era notado. Tal detalhamento de execução contingente na tablatura barroca convida o violonista a buscar o conhecimento dos tratados musicais, visando compreender o pensamento musical de outrora e conhecer os recursos técnico-idiomáticos utilizados. Este processo de estudo dos mecanismos elucida o processo criativo, na medida em que desperta para a prática do improviso como requisito necessário à execução deste repertório, fornecendo ao intérprete uma liberdade concernente à escolha das ferramentas para realizar a obra. Deste modo, evidenciamos os recursos técnicos-idiomáticos dos alaúdes e guitarras aplicáveis ao violão que podem ser utilizados para se interpretarem obras musicais barrocas, potencializando assim a sua expressividade.

²⁶ The lutenist can strike a chord very strongly and allow the tone to die away while arpeggiating, so that it becomes first louder, than softer, which cannot be done on the harpsichord without great affectation, since the player must hop from one keyboard to the other (BARON, 1976, p. 103).

REFERÊNCIAS

- BACH, J. S. *Partita al Liuto in C.moll.* Leipzig: Biblioteca Municipal de Leipzig – Biblioteca Musical, Becker III, ~1720-1739. (Tablatura), 12 páginas. Alaúde.
- BARON, Ernest. *Historish-Theoretische Und Practische Untersuchung des Instruments der Lauten.* Nürnberg: Johann Friederich Rüdiger, 1727.
- BARON, Ernest. *Study of the lute.* Traduzido por Douglas Smith. Columbia SC: Instrumenta Antiqua Publications, vm. 2, 1976.
- BORGES, Rafael. *O uso da scordatura para a execução no violão de obras compostas para alaúde barroco: Transcrição e exemplos extraídos da obra de Silvius Leopold Weiss.* 2007. Dissertação (Mestrado em música) – UFRGS, Porto Alegre, 2007.
- CAMARGO, Guilherme. *A guitarra dos séculos XVII e XVIII em seus aspectos técnicos e estilístico-históricos através da tradução comentada e análise do Instruccion de musica sobre la guitarra española de Gaspar Sanz, 1697.* 2015. Tese (Doutorado em Processos de Criação Musical) – Escola de Comunicações e Artes, USP, São Paulo, 2015.
- CARDIN, M. *The London Manuscript unveiled: 1. Analysis. 2. Context. 3. Description. 4. Appendix I. 5. Appendix II. 6. Appendix III.* 2005. Disponível em: <http://www.slweiss.com/London_unveiled/fr_London_unv.html>. Acesso em 25 de abril. 2020.
- CARDOSO, Renato. *Repertório barroco e suas possibilidades ao violão: Aspectos teóricos e métodos transcritivos a partir Das cordas dedilhadas.* 2014. Dissertação (Mestrado em práticas interpretativas). UNESP, São Paulo, 2014.
- CASTAGNA, Paulo. A musicologia enquanto método científico. *Revista do Conservatório de Música da UFPel*, Pelotas, vm. 1, p. 7-31, 2008.
- COELHO, Victor. *Frescobaldi and the Lute and Chitarrone Toccatas of 'II Tedesco della tiorba.* In: SILBIGER, Alexander (Org). *Frescobaldi Studies.* Durham: Duke University Press, 1987. p. 137-156.
- COSTA, Gustavo. *Seis sonatas e partitas para violino solo de J.S. Bach ao violão: fundamentos para adaptação do ciclo.* 2012. Tese (Doutorado em música) Departamento da Escola de Comunicação e Artes da USP, São Paulo, 2012.
- DUPRAT, Régis. Musicologia e interpretação: Teoria e Prática. In: I Encontro de Pesquisa em Música, 2003, Universidade Estadual de Maringá. *Anais do I Encontro de Pesquisa em Música.* Maringá: Ed: Massoni, 2003. P. 21-34.
- FERNANDES, A.; KAYAMA, A. A sonoridade vocal e a prática coral no Barroco. *Per Musi*, Belo Horizonte, n.18, p. 59-68, 2008.
- FREITAS, Thiago. *Ciaccona em Ré Menor BWV 1004 de J.S. Bach: Um estudo das articulações e uma transcrição para violão.* 2005. Dissertação (Mestrado em Letras e Artes) Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2005.
- GUERAU, Francisco. *Poema Harmonico.* Madrid, Manuel Ruiz de Murga, 1694.

- HANZ, Martin. *Pequeno guia para ornamentação da música do barroco*. Traduzido por H. J. Koellreuter. São Paulo: Cultura Musical, 1979.
- HARNONCOUT, Nikolaus. *O discurso dos sons: Caminhos para uma nova compreensão musical*. 4º ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1984.
- KOONCE, Frank. *The Solo Lute Works of Johann Sebastian Bach*. Reino Unido: Neil A. Kjos Music Company, vm. 2, 2012. (Partitura), 143 páginas. Violão.
- MACE, Tomas. *Musick's Monument*. Londres: T. Ratcliffe N. Thompson, 1676.
- MACEVORY, Bruce. The Renaissance thumb-under lute technique. *Divisions – Lute Society of America*, Massachusetts, v. 1, n.3, p. 4-20, 1979.
- MED, Bohumil. *Teoria da Música*. 4º ed. Brasília: Musimed, 1996.
- NOGUEIRA, Gisela. *A Viola com Anima: uma construção simbólica*. 2008. Tese (Doutorado em Interfaces Sociais da Comunicação) UNESP, São Paulo, 2008
- PRAETORIUS, Michael. *Syntagma Musicum: Suplemento do Livro II, Theatrum Instrumentorum*. Wolfenbüttel: Elias Holwein, 1619.
- RODRIGO, Joaquín. *Tres Piezas Espanholas*. B. Schott's Söhne, Mainz, Alemanha, 1963. (Partitura), 15 páginas. Violão.
- SANZ, Gaspar. *Instruccion de musica sobre la guitarra española*. Zaragoza: Herederos de Diego Dormer, 1697.
- SHIGETA, Ayumi. *Interpretação pianística historicamente informada: Subsídios analíticos para uma execução das Bagatelas op.126 de Ludwig van Beethoven*. 2008. Dissertação (Mestrado em Música). Unicamp, Campinas, 2008.
- SIMÃO, André. O processo de adaptação para violão do Capriccio em Ré maior (SW91.2, SW 25*) para alaúde barroco de Silvius Leopold Weiss (1687-1750). *Revista Vórtex*, Curitiba, v.4, n.3, p.1-36, 2016.
- SOUTO, Luciano Hercílio Alves. *Inter-relações entre Performance e Musicologia Histórica: Perspectivas para a interpretação musical*. 2015 (Doutorado em Práticas Interpretativas) UNESP, São Paulo, 2015.
- SOUTO, Luciano Hercílio Alves. *Transcrição musical: Um estudo crítico do repertório para instrumentos de cordas dedilhadas*. 2010. Dissertação (Mestrado em música). UNESP, São Paulo, 2010.
- TABORDA, Márcia. *Violão e identidade nacional*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2011.
- TARUSKIN, Richard. *Text & Act: Essay on Music and Performance*. New York: Oxford University Press, 1995.
- TEDESCO, Mario. *Sonata Omaggio a Boccherini*. B. Schott's Söhne, Mainz, Alemanha, 1935. (Partitura), 15 páginas. Violão.
- TYLER, James. *A guide to playing the baroque guitar*. Bloomington: Indiana University Press, 2011.
- TYLER, James. *The early guitar: a history and handbook*. Londres: Oxford University Press. 1980.

VILLA-LOBOS, Heitor. *Doze estudos para violão*. Paris: Max Eschig. 1953. (Partitura), 35 páginas. Violão.

VIVALDI, Antonio. *Concerto in Re maggiore per liuto, due violini e basso continuo, RV 93 (F. XII, n. 15)*. Turin: Biblioteca Nazionale Universitaria, 1730. (Partitura), 10 páginas. Alaúde, cordas e cravo.

VIVALDI, Antonio. *Concerto in Ré Maior, RV 93*. Transcrição de Edson Lopes. Tatuí: Conservatório de Tatuí, 1998. (Partitura), 31 páginas. Violão solista e orquestra de violões.

YATES, Stanley. *J. S. Bach: Six unaccompanied Cello Suites Arranged for Guitar*. Pacific: Mel Bay Publications, 1998.

SOBRE OS AUTORES

Vitor de Souza Leite é licenciado em violão pela Universidade do Estado do Amazonas (UEA-AM), sob a orientação do professor Dr. Luciano Souto, o qual se manteve como seu orientador no mestrado pelo Programa de Pós-Graduação em Letras e Artes da UEA. Sua pesquisa é voltada para a musicologia e performance historicamente orientada, com ênfase nos temas: música barroca, análise retórico-musical, poética musical e idiomatismo das cordas dedilhadas barrocas, decodificando os conteúdos através dos instrumentos violão, alaúde e viola de arame (guitarra barroca). ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-2834-0157>. E-mail: vitorgw@hotmail.com

Luciano Hercílio Alves Souto é Pós-doutorando em Música, Doutor em Música / Práticas Interpretativas (2015), Mestre em Música / Práticas Interpretativas (2010) e Bacharel em Música / Instrumento – Violão (2006), pelo Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, (UNESP-SP). Leciona nos Cursos de Graduação em Música e Pós-Graduação em Letras e Artes da Universidade do Estado do Amazonas. Atua na Música principalmente na interface entre as Práticas Interpretativas e Musicologia Histórica, abordando os seguintes temas: Violão, Viola de Arame, Guitarra Barroca, Performance, Tablatura e Cordas Dedilhadas. ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-5218-4479>. E-mail: lhasouto@yahoo.com.br