

BRUNO MADEIRA

INTERPRETAÇÃO DA MÚSICA DO CLASSICISMO NO VIOLÃO

Práticas Interpretativas

Título: **INTERPRETAÇÃO DA MÚSICA DO CLASSICISMO NO VIOLÃO**

Autor: **BRUNO MADEIRA**

Orientador: **PROF. DR. CARLOS FERNANDO FIORINI**

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS

Instituto de Artes – Departamento de Música

RESUMO

O trabalho busca a compreensão da música para violão do período Clássico, dividindo-se em duas partes: na primeira, foram discutidos os caminhos que o músico de hoje pode tomar para interpretá-la. Na segunda, objetivou-se a elaboração de uma concepção da sua interpretação, através da análise da literatura referente às práticas do período. Como material para comprovação de hipóteses e aplicação dos aspectos estudados, foram utilizadas duas séries de estudos para violão de dois compositores representativos do Classicismo: *12 Études, op. 6*, de Fernando Sor, e *18 Études Progressives*, de Mauro Giuliani.

PALAVRAS-CHAVE

Práticas Interpretativas – Classicismo – Fernando Sor – Mauro Giuliani

SUMÁRIO

RESUMO.....	1
SUMÁRIO.....	2
INTRODUÇÃO.....	3
1. A INTERPRETAÇÃO DE MÚSICA ANTIGA NO SÉCULO XXI.....	4
2. PRÁTICAS INTERPRETATIVAS DO CLASSICISMO.....	6
2.1 ACENTUAÇÃO MÉTRICA.....	6
2.2 ACENTUAÇÃO ORATÓRICA.....	7
2.3 DINÂMICA.....	9
2.4 ARTICULAÇÃO.....	9
2.5 ANDAMENTO.....	11
2.6 EMBELEZAMENTO.....	13
2.7 UNHAS.....	16
CONCLUSÃO.....	18
BIBLIOGRAFIA.....	19

INTRODUÇÃO

A notação musical não consegue passar ao executante tudo o que o compositor quis dizer com sua música. Timbre, articulações, alterações de ritmo e dinâmica são questões muitas vezes deixadas por conta do intérprete, que fará sua própria leitura da obra. O músico que esteja atento ao contexto da época em que a peça foi composta, por conhecer melhor a maneira na qual a música a princípio foi apresentada, consegue executá-la mais fielmente ao ideal sonoro do compositor. Entretanto, se levar em consideração somente as informações referentes à maneira na qual a música era interpretada antigamente, ficaria alheio ao século em que vive hoje. Este tema será discutido na primeira parte do trabalho, *“A Interpretação de Música Antiga no Século XXI”*. Nessa parte, foram lidas referências da bibliografia com o propósito de se discutir os motivos pelos quais no século XXI ainda são executadas músicas de 200 anos atrás, e os diversos caminhos que o músico pode tomar para interpretá-las.

Na segunda parte do trabalho, *“Práticas Interpretativas do Classicismo”*, são expostas análises e citações de tratados, manuais, métodos e outros tipos de produção bibliográfica¹ referentes a um instrumento em específico ou à música no geral, tendo sido procurados aspectos musicais que colaboram para uma melhor compreensão da música composta no Classicismo. Para isso, foram observados aspectos como: acentuação (métrica e oratória), dinâmica, articulação, andamento, embelezamento e uso de unhas na mão direita do violonista. Como material para comprovação de hipóteses e aplicação dos aspectos estudados, utilizou-se duas séries de estudos para violão de dois compositores representativos da primeira metade do século XIX, os *12 Études*, op. 6, de Fernando Sor, e os *18 Études Progressives*, de Mauro Giuliani.

Assim, o trabalho objetiva contribuir para que o músico busque uma concepção interpretativa da música do Classicismo, que procure a coerência com a estética do período e ao mesmo tempo o posicione como indivíduo do século XXI.

¹ Todas as traduções para o português citadas no trabalho foram efetuadas pelo autor.

1. A INTERPRETAÇÃO DE MÚSICA ANTIGA NO SÉCULO XXI

A música é uma arte dinâmica, em oposição a artes como a pintura ou a escultura, cujo produto final está com sua forma estática a partir do término do trabalho do artista. O dinamismo musical está presente no momento da realização sonora da partitura, quando a obra do compositor emerge através da arte do intérprete. Neste processo, o intérprete se torna responsável pela decodificação e transmissão do material escrito e, por isso, tem um papel de imensa importância sobre o que chegará ao ouvinte. Ele interage com a partitura, recriando o que o compositor quis expressar e, desse modo, torna-se co-autor da obra.

Tradicionalmente, a interpretação de uma obra musical é vista como o modo através do qual o músico expressa a peça para uma plateia. O intérprete pode ter uma concepção própria e independer de diretrizes ou conhecimento histórico para executar obras de um dado compositor. Entretanto o conceito tem sua definição em constante mudança e atualmente há uma grande preocupação do intérprete com as intenções do compositor, além das suas próprias. De qualquer forma, nenhuma interpretação pode ser considerada errônea, conquanto que o intérprete ao mínimo obedeça às linhas gerais que a partitura sugere. O que difere é como será o pensamento sobre o texto musical, como as notas se relacionarão umas com as outras e com o todo, e como elementos que não estão na partitura influenciarão ou não a execução.

A partitura é considerada atualmente a melhor maneira de simbolizar no papel o que é criado pelo compositor, mas, ainda assim, não consegue expressar todas as ações envolvidas na interpretação. Pelo fato dos intérpretes atuais terem o elemento fundamental para executar uma obra de um compositor contemporâneo, que é a própria vivência do mesmo contexto, a sua interpretação traz muito menos questões conceituais do que a de música anterior à da segunda metade do século XX. Em adição, os intérpretes de música contemporânea ainda têm a possibilidade de discutir com os compositores, para tentar extrair informações para complementar sua leitura.

Segundo Kivy², hoje a obra de arte nunca proporcionará a mesma impressão que teve quando foi estreada, pois uma formação orquestral ou encadeamento harmônico que causaram surpresa e curiosidade não serão mais novidades para o público contemporâneo, cujo ouvido já assimila o atonalismo de Schoenberg ou a orquestração grandiosa de Stravinsky. Kivy sugere que, mesmo que fosse possível uma reconstrução exata da execução musical de séculos passados, ainda assim a experiência musical seria diferente.

Os padrões estéticos do período no qual uma música foi composta devem ser levados em consideração na sua interpretação. Paul Hindemith, em um discurso feito em

² KIVY, Peter. *Authenticities: philosophical reflections on musical performance*. Ithaca: Cornell Univ., 1997.

1950³, afirma que Bach estava contente com os meios de expressão das vozes e instrumentos da época, e que se quisermos executar sua música de acordo com suas intenções, devemos reconstruir as condições originais daquele período. Desse modo, Hindemith exclui as mudanças sócio-culturais de mais de duzentos anos de história, fato que não pode ser negado quando se discute a posição do intérprete na sociedade atual.

A compreensão do sentido original de uma obra fornece ao músico, segundo Taruskin⁴, mais um elemento a ser adicionado no conjunto de informações sobre sua interpretação. Seu pensamento é bastante pertinente, no sentido de que uma interpretação que é alheia às informações históricas não leva em consideração a concepção da obra no momento em que foi composta, portanto perde muito de seu valor. Por outro lado, uma interpretação que exclui o contexto atual não faz sentido, visto que a repetição da velha novidade não é mais novidade e que o pensamento musical de hoje é, em certos pontos, completamente diferente.

A adição da personalidade do intérprete na execução de música antiga também é um tópico que gera controvérsia. O pensamento de Taruskin sobre a personalidade na interpretação é de que a execução é significativa pelo seu componente humano e não por sua objetividade histórica. Clive Brown concorda com esta linha de raciocínio, afirmando que o intérprete refinado se distanciaria da observação restrita da notação (empregando algum grau de distorção rítmica e dinâmicas suplementares). Brown ainda adiciona que a liberdade dos intérpretes de colocar sua personalidade na música era considerada como um direito que somente poucos compositores seriamente disputavam⁵.

Em oposição, músicos como Gustav Leonhardt não pensam dessa maneira, subordinando-se ao compositor e afirmando: “Eu não tenho nada a dizer, sou apenas um executante”⁶. Essa afirmação caracteriza-o como um músico de pensamento conservador e talvez inadequado, considerando o ponto de vista de que o ato de interpretar inevitavelmente terá aspectos do contexto e vivência do intérprete.

Avaliando todos os argumentos e apesar de todas as opiniões divergentes sobre o assunto, adicionar as informações sobre a prática do período à do contexto atual, dosando a inserção de elementos pessoais a fim de não haver uma descaracterização da composição, é um dos caminhos mais bem justificados que o intérprete pode tomar. O contexto atual e a personalidade não podem (e não conseguiriam) ser ignorados, e as informações sobre a prática musical no momento em que a obra foi concebida com as da prática atual fazem o

³ HINDEMITH, Paul. Johann Sebastian Bach, apud BUTT, John. *Playing with history: the historical approach to musical performance*. Cambridge; New York: Cambridge Univ., 2002, p. 3.

⁴ TARUSKIN, Richard. *Text and act: essays on music and performance*. New York: Oxford Univ., 1995.

⁵ BROWN, Clive. *Classical and Romantic Performing Practice 1750-1900*. Oxford; New York: Oxford Univ., 1999, pp. 2-4

⁶ SHERMAN, Bernard D. *Inside Early Music*. New York; Oxford: Oxford Univ., 1997, p. 203

elo entre a concepção do compositor e a estética contemporânea, resultando numa interpretação que é coerente pelo equilíbrio.

Há uma curiosa busca por conhecer a prática musical de outra época, possivelmente para provar utópica e nostalgicamente o sentimento do convívio com as ideias de grandes mestres da música. Surge então a interpretação que utiliza conscientemente elementos históricos, mas cujo objetivo não é a reconstrução objetiva do passado, e sim a recriação do que ele é no mundo atual. Desse modo, ao mesmo tempo em que não há uma descaracterização da música, ela não deixa de fazer parte da cultura do século XXI.

2. PRÁTICAS INTERPRETATIVAS DO CLASSICISMO

Para que o músico tenha pontos de partida nas escolhas interpretativas que fará, foram pesquisados alguns tópicos da execução musical, que serão brevemente expostos a seguir.

2.1 ACENTUAÇÃO MÉTRICA

Foi constatada uma concordância entre o padrão de acentuação dos compassos binários (primeiro tempo forte e segundo fraco) e quaternários (primeiro e terceiro tempos fortes, segundo e quarto tempos fracos), porém em relação ao compasso ternário havia uma divergência de entre autores, alguns defendendo a acentuação apenas no primeiro tempo (Fink⁷, Habeneck⁸), enquanto outros também acentuavam o terceiro (Burney⁹). O acento no terceiro tempo é característico de ritmos de dança como a giga, e pela relação de dança e música ter sido enfraquecida com o avanço do século XIX, a concepção do terceiro tempo acentuado se torna inadequada. Habeneck e Fink sintetizam o pensamento da primeira metade do século XIX, período no qual foram compostas as séries de Giuliani e Sor.

Embora o padrão de acentuação fosse um consenso, o grau de ênfase em cada acento variava de autor para autor. Schulz¹⁰ e Johann Philipp Kirnberger¹¹ insistiam que havia uma distinção entre o binário e o quaternário, sendo que o quaternário teria sua

⁷ FINK, Gottfried Wilhelm. Accent. In SCHILLING, Gustav (ed.). *Encyclopädie der gesamten musikalischen Wissenschaften*. Stuttgart: Franz Heinrich Röhrer, [1838?].

⁸ HABENECK, François. *Méthode théorique et pratique de violon*. Paris: Canaux, 1842.

⁹ BURNEY, Charles. Accent. In REES, Abraham (ed.). *Cyclopaedia (vol. 1)*. London: Longman, Hurst, Rees, Orme & Brown, 1819.

¹⁰ SCHULZ, Johann Abraham Peter. In SULZER, Johann George (ed.). *Allgemeine Theorie der Schönen Künste*. Leipzig: In der Weidmannschen Buchhandlung, 1793.

¹¹ KIRNBERGER, Johann Philipp. *Die Kunst des reinen Satzes in der Musik (1771)*, apud BROWN, Clive. *Classical and Romantic Performing Practice 1750-1900*. Oxford; New York: Oxford Univ., 1999.

ênfase apenas no primeiro tempo dos quatro. Alguns autores, como Leopold Mozart¹², categorizaram todos os tempos pares como binários e todos ímpares como ternários, deduzindo que o compasso quaternário seria nada menos do que dois compassos binários. John Wall Callcott¹³ concorda com Mozart, se contentando em reconhecer a distribuição dos acentos na primeira nota de grupos de dois ou três.

Apesar das diferentes teorias, o intérprete deveria julgar, a partir da compreensão da linha melódica ou harmônica, o padrão métrico e grau de ênfase que mais se adequassem à música. A acentuação métrica aplicada rigorosamente, apesar de toda a discussão, seria desnecessária e contra o gosto musical da época (com exceção para músicas que dependiam dela, como danças e marchas). Este pensamento reflete a opinião de escritores como J. F. Schubert, que comenta¹⁴ que os tempos fortes de um compasso não necessitam de acentuação da parte do cantor, já que os próprios se acentuam através de sua força interior. John Holden¹⁵ também acredita nessa linha de raciocínio, e Koch¹⁶ concorda quando constata que o acento métrico deve ser uma tensão quase imperceptível.

2.2 ACENTUAÇÃO ORATÓRICA

Diferente da acentuação métrica, a acentuação oratória não é restrita a determinados tempos do compasso e pode ocorrer em várias situações. Tendo como propósito trazer o sentido ou a direção que a melodia contém, ela é um elemento primordial para uma interpretação que tenta extrair o conteúdo expressivo de uma obra. Koch observa que os acentos oratórios precisam ser utilizados, a fim de que a melodia não soe falha ou insignificante como a monótona declamação de um aluno de catequismo. O acento oratório aparece como um elemento essencial de uma interpretação expressiva, por não se submeter a padrões métricos pré-estabelecidos.

Schulz¹⁷ comenta sobre os acentos que devem ser aplicados nas notas que caem em tempos fortes do compasso (mais enfaticamente no primeiro tempo). Estes seriam os mais reconhecidos pelo ouvinte, e sem eles a melodia seria ininteligível. Ele observa que há exceções, como no caso em que o primeiro tempo do compasso é apenas parte de uma frase, não podendo assim ser tão acentuado. Critica os intérpretes que acentuam todos os primeiros tempos do compasso, argumentando que com a tentativa de deixar a música

¹² MOZART, Leopold. *Versuch einer gründlichen Violinschule* (1756), trad. Editha Knocker (1948). Oxford: Oxford Univ., 1985.

¹³ CALLCOTT, John Wall. *A Musical Grammar*. London: Robert Birchall, 1817.

¹⁴ SCHUBERT, Johann Friedrich. *Neue Singe-Schule oder gründliche und vollständige Anweisung zur Singkunst*. [Leipzig.: s.n.], 1804, apud BROWN, Clive. *Classical and Romantic Performing Practice 1750-1900*. Oxford; New York: Oxford Univ., 1999.

¹⁵ HOLDEN, John. *An Essay towards a Rational System of Music*. London: R. Baldwin, 1770.

¹⁶ KOCH, Heinrich Christoph. *Musikalisches Lexikon*. Hildesheim; Zeurich: [s.n., ca. 1802].

¹⁷ SCHULZ, Johann Abraham Peter. In SULZER, Johann George (ed.). *Allgemeine Theorie der Schönen Künste*. Leipzig: In der Weidmannschen Buchhandlung, 1793.

clara, acabam arruinando a clareza do todo por não respeitar as divisões de frases, evidenciando assim uma preocupação com a acentuação oratória estrutural. Ainda faz um paralelo com a fala, constatando que assim como existem palavras que servem para conectar outras, existem notas principais e auxiliares que devem ser entendidas e acentuadas de acordo com sua importância.

No final do século XVIII e início do XIX, muitos compositores não se davam o trabalho de grafar a acentuação desejada em cada frase ou seção, ressaltando em suas partituras apenas quando o acento não seria “óbvio”. A partir do início do século XIX, houve um aumento na notação dos acentos. A concepção rítmica estava em uma fase transitória, onde a métrica regular e as melodias subordinadas à barra de compasso não eram ideais compartilhados por todos. Sendo assim, pelas frases musicais não serem tão explícitas quanto antes, a acentuação oratória foi sendo empregada de forma mais constante na partitura e passa a ter um papel de ainda mais destaque. Alguns tratados e métodos instrumentais da época comentam sobre ocasiões na qual a acentuação oratória deveria ser empregada, estando escrita ou não, que serão explicadas a seguir.

2.2.1 Ligaduras: É consenso entre autores do século XVIII e XIX (entre eles L. Mozart¹⁸, Türk¹⁹ e Asioli²⁰) que a primeira nota de uma ligadura, independente de quantas notas estejam ligadas, seja acentuada. Numa ligadura de duas notas, também é comum a opinião de haver um pequeno encurtamento na duração da segunda.

2.2.2 Dissonâncias, Mudanças de Altura e Duração: Como regra geral, a aparição de uma dissonância requer certa ênfase por parte do intérprete. Schubert comenta em 1804: “quanto mais distante é a tonalidade, maior ênfase a nota que prepara ou deixa evidente a tonalidade deve receber”²¹. Quantz²², Mozart²³ e Kalkbrenner²⁴ compartilham a mesma opinião. Utilizando-se do mesmo princípio, notas mais agudas ou mais graves do que as precedentes, e notas com maior duração do que as outras também devem ser acentuadas, de acordo com os autores supracitados.

¹⁸ MOZART, Leopold. *Versuch einer gründlichen Violinschule* (1756), trad. Editha Knocker (1948). Oxford: Oxford Univ., 1985.

¹⁹ TÜRK, Daniel Gottlob. *Klavierschule oder Anweisung zum Klavierspielen für Lehrer und Lernende mit kritischen Anmerkungen* (1789), VI, §14, apud BROWN, Clive. *Classical and Romantic Performing Practice 1750-1900*. Oxford; New York: Oxford Univ., 1999.

²⁰ ASIOLI, Bonifazio. *Principj elementari di musica*. Milano: Giovanni Ricordi, 1809.

²¹ SCHUBERT, Johann Friedrich. *Neue Singe-Schule oder gründliche und vollständige Anweisung zur Singkunst*. [Leipzig.: s.n.], 1804, p. 133, apud BROWN, Clive. *Classical and Romantic Performing Practice 1750-1900*. Oxford; New York: Oxford Univ., 1999.

²² QUANTZ, Johann Joachim. *Essai d'une méthode pour apprendre à jouer de la Flute Traversiere*. Berlin: Chretien Frederic Voss, 1752, XVII, 2, §14

²³ MOZART, Leopold. *Versuch einer gründlichen Violinschule* (1756), trad. Editha Knocker (1948). Oxford: Oxford Univ., 1985, XII, §8

²⁴ KALKBRENNER, Frédéric. *Méthode pour apprendre le piano-forte à l'aide du guide mains*. Paris: [s.n., ca. 1836].

2.2.3 Frases Musicais: Crelle²⁵ comenta em 1823: “como regra, a unidade musical começa de forma importante e poderosa, o meio continua moderada e equilibradamente, e o fim acelera e se torna menos forte”. Kalkbrenner possui uma opinião divergente, escrevendo que as notas iniciais e finais de uma passagem devem ser mais enérgicas do que o restante²⁶. Embora sejam opiniões contrárias, elas podem coexistir, visto que podem haver terminações masculinas ou femininas. Cabe ao intérprete, como em tantas outras discussões, conseguir perceber o caráter da frase e determinar se o acento deve ser executado.

2.3 DINÂMICA

No fim do século XVIII, houve um aumento tanto das marcações de acentuação oratória, como foi visto anteriormente, quanto das marcas de dinâmica. Analogamente ao pensamento sobre acentuação, os compositores passam a enxergar as alterações de dinâmica como integrais à individualidade das suas concepções. Este pensamento é contrário ao da geração anterior, que concebia que as marcas “são frequentemente postas apenas para que impropriedades muito rudes não sejam cometidas”²⁷. Sobre os estudos analisados no presente trabalho, é perceptível a maior preocupação do compositor com o controle sob o intérprete na obra de Giuliani, na qual apenas os estudos n.ºs. 2, 4, 11, 14 e 16 possuem uma única indicação de dinâmica. Todos os outros possuem indicações que mostram com mais clareza o caminho através do qual o intérprete, seja ele do século XVIII ou XXI, deve seguir. Na obra de Fernando Sor, apenas no quinto estudo há marcações de dinâmica. Nesta constatação, pode-se observar um pensamento que se importa apenas com o presente e despreocupa-se com o que será feito com sua obra no futuro, pois sua música seria bem executada apenas na concepção e costumes de sua época. Com o passar dos tempos, convenções poderiam ser modificadas e a falta de sinais poderia acarretar na perda do significado original da obra.

2.4 ARTICULAÇÃO

Muito das relações entre notas possui princípios análogos aos da construção de textos, como as articulações entre as palavras ou períodos das orações. A seguir, serão expostas citações de tratados a respeito da articulação entre frases e notas.

2.4.1 Articulação entre Frases: Assim como na acentuação, a relação da articulação com a oratória sempre foi relevante, tendo escrito Baillet:

²⁵ CRELLE, August Ludwig. *Einiges über musikalischen Ausdruck und Vortrag*. Berlin: Maurerschen Buchhandlung, 1823, apud BROWN, Clive. *Classical and Romantic Performing Practice 1750-1900*. Oxford; New York: Oxford Univ., 1999.

²⁶ KALKBRENNER, Frédéric. *Méthode pour apprendre le piano-forte à l'aide du guide mains*. Paris: [s.n., ca. 1836], p. 12

²⁷ SCHULZ, Johann Abraham Peter. In SULZER, Johann George (ed.). *Allgemeine Theorie der Schönen Kunst*. Leipzig: In der Weidmannschen Buchhandlung, 1793, p. 709

Notas são usadas em música como palavras na fala; são usadas para construir uma frase, para criar uma ideia; conseqüentemente se deve usar pontos finais e vírgulas como em um texto escrito, para distinguir suas frases e partes, e para fazê-los mais fáceis de se entender.²⁸

Em música vocal, a articulação das frases é feita de acordo com o texto: nunca no meio de alguma palavra, o que comprometeria seu sentido, e tentando preservar a unidade do discurso. Para a música instrumental são necessárias observações mais profundas, que não são necessariamente óbvias, mesmo para intérpretes inseridos no contexto da música do classicismo. Schulz mostra um dos caminhos para se perceber estas articulações, afirmando que uma música perfeitamente regular teria suas frases começando sempre no mesmo tempo do compasso. O Estudo n.º 2 de Giuliani, por possuir um tema anacrúsico, exemplifica de forma clara esta questão: as frases, em níveis maiores ou menores, durante a peça inteira possuem seu início no mesmo tempo do compasso.

2.4.2 Articulação entre Notas: Pela semelhança em termos de ataque e sustentação de notas, as indicações sobre articulação entre notas para pianistas do século XVIII e XIX são de grande valia também para violonistas. A princípio, com exceção de quando os compositores marcavam sinais de articulação como arcos ou pontos, dever-se-ia tocar na articulação “normal”. Marpurg escreve: “deve-se levantar o dedo da tecla anterior muito rapidamente logo antes do toque da nota seguinte. Esse procedimento normal, sendo sempre presumido, não é nunca indicado”²⁹. Este pensamento foi comum entre 1750 e 1800, mas, no início do século XIX, Jean Louis Adam³⁰ e Muzio Clementi³¹ sugerem que quando o compositor deixa a escolha entre o *legato* e o *stacatto* para o intérprete, a melhor regra é aderir ao *legato*, deixando o *stacatto* para realçar certas passagens.

Entre os instrumentos de cordas friccionadas, há uma divergência entre escolas de diferentes países. Quantz afirma:

É preciso observar que em geral no acompanhamento, sobretudo nas peças rápidas, um golpe de arco curto e articulado, como é usado pelos franceses, faz um efeito muito melhor que um golpe de arco na maneira Italiana, longo e arrastado.³²

Pode-se dizer que o tipo de escrita de Giuliani, no final de seu décimo estudo (figura abaixo), relembra a escrita para orquestra ou quarteto de cordas, pelo diálogo entre as vozes externas. Tendo a voz intermediária uma função de acompanhamento, ela poderia ser

²⁸ BAILLOT, Pierre. *L'Art du violon* (1834), trad. Louise Goldberg (1991). Evanston: Northwestern Univ., 1991., p. 163

²⁹ MARPURG, Friedrich Wilhelm. *Anleitung zum Clavierspielen*. Berlin: A. Haude und J. C. Spener, 1755, p. 29

³⁰ ADAM, Jean Louis. *Méthode du piano du Conservatoire*. Paris: Magasin de musique, 1804.


³¹ CLEMENTI, Muzio. *Introduction to the Art of Playing on the Pianoforte*. London: Clementi, Banger, Hyde, Collarg & Davis, 1801.

³² QUANTZ, Johann Joachim. *Essai d'une méthode pour apprendre à jouer de la Flute Traversiere*. Berlin: Chretien Frederic Voss, 1752, cap. XVII, seção 2, §26

executada destacadamente no estilo francês, como sugere Quantz. Porém, por ter Giuliani sido italiano, sua preferência seria a execução destas notas no estilo *legato*.

Figura 1 - GIULIANI, Mauro. Estudo n.º. 10 – *Études Progressives pour la Guitarre*, op. 51. Paris: Richault, [181-?]



Nas obras analisadas de Sor e Giuliani não há indicações com palavras como *sciolto*, *non legato* ou *marcato*, somente no Estudo n.º. 9 de Giuliani há o sinal  significando *staccato*; as ligaduras são usadas moderadamente e nunca por mais de três notas por ambos os compositores. Pode-se assim observar que, possivelmente pelas peças também possuírem finalidades didáticas, não há grandes diferenças de articulação entre os estudos. A escassez de marcas também reflete o que foi comentado em páginas anteriores sobre outros símbolos, sendo eles escritos apenas quando fossem considerados fora do comum para o contexto do intérprete.

2.5 ANDAMENTO

Segundo Harnoncourt³³, desde o século XVI os compositores tentavam exprimir sua vontade em relação ao andamento escrevendo indicações para o intérprete, em frases como “com um tempo tanto quanto acelerado”, ou “de maneira muito viva, senão não soará bem”. As frases foram sendo diminuídas para uma ou duas palavras, tornando comum a aparição de indicações como *allegro*, *andante* ou *largo*. Por se tratar de palavras em italiano que possuem um significado no próprio idioma, o conceito das marcações na música era considerado por uns como um estado de espírito no qual deve se executar a peça, e por outros como a indicação de pulsação. Ainda não há uma sistematização, concluindo-se que músicos poderiam possuir concepções diferentes do quão rápido seria um *presto* ou quão lento seria um *largo*, podendo ser esta diferença ainda mais acentuada quando há uma maior distância geográfica.

A sistematização relacionando o termo com uma quantidade de batidas por minuto só viria posteriormente com a invenção do metrônomo, portanto assumindo que o aparelho se tornou conhecido por volta da década de 1820, a música anterior a este período (incluindo os estudos de Sor, publicados entre 1815 e 1817, e os de Giuliani, publicados entre 1813 e 1820) não deve ser interpretada de forma cronométrica. As indicações sugerem, mais do que uma pulsação, um estado de espírito ou expressão na qual deve se executar a peça em questão.

³³ HARNONCOURT, Nikolaus. *O Discurso dos Sons* (1984), trad. Marcelo Fagerlande. Rio de Janeiro: J. Zahar, 1988.

As seguintes indicações de andamento são as presentes nos estudos analisados, e para que o intérprete tenha mais um elemento que colabore na escolha do andamento, segue na coluna ao lado uma breve descrição de sua execução.

Tabela 1 – Indicações de andamento e descrição

INDICAÇÃO DE ANDAMENTO	DESCRIÇÃO
<i>Agitato</i> (Giuliani: Estudo nº. 3)	“O <i>agitato</i> , adicionado ao <i>allegro</i> , [...] concede paixão e agitação” ³⁴ “inquieta, intenso” ³⁵
<i>Allegretto</i> (Giuliani nºs. 9, 11, 13 e 16)	“ele deve ser tocado com um golpe de arco mais gentil e conectado do que completamente cheio de alegria. Mas não deve ser sonolento, deve ser de preferência o meio entre alegre e moderado” ³⁶
<i>Allegro</i> (Sor nºs. 6 e 7, Giuliani nºs. 8 e 15) / <i>Allegro moderato</i> (Sor nº.1) / <i>Presto</i> (Giuliani nº.17) / <i>Vivace</i> (Giuliani nº.12)	“é executado com um golpe de arco alegre, vivo e articulado, e se esta paixão se torna <i>moderato</i> , se deve também reduzir a vivacidade do golpe e se dirigir à calma” ³⁶
<i>Andante</i> (Sor nºs. 3, 5 e 12) / <i>Andante agitato</i> (Sor nº. 9) / <i>Andante Allegro</i> (Sor nº. 2) / <i>Andantino</i> (Sor nº. 8, Giuliani nºs. 5, 7 e 10) / <i>Grazioso</i> (Giuliani nºs. 2, 6, 14 e 18)	“é executado com um golpe modesto e calmo, certamente não tão forte, mas também não tão fraco; e se em lugares ocorre um distanciamento da calma, também a interpretação deve ser regulada nessa direção” ³⁷ “andando. Um andamento regular, distinto e moderado. O diminutivo <i>Andantino</i> é algo mais rápido do que <i>Andante</i> , como se fosse medido por passos menores” ³⁸
<i>Maestoso</i> (Giuliani nºs. 1 e 4, Sor nº.10)	“uma entonação firme, que é bem sustentada e bem articulada. É mais expressa em figuras onde a primeira nota é longa e a segunda é curta” ³⁷ “os golpes de arco mais longos devem receber um acento mais forte e expressivo, e nos casos de notas

³⁴ ASIOLI, Bonifazio. *Principj elementari di musica*. Milano: Giovanni Ricordi, 1809, p. 45

³⁵ MILCHMEYER, Johann Peter. *Die wahre Art das Pianoforte zu Spielen* (1797), trad. Robert Rhein (1993). Lincoln: University of Nebraska, 1993, p. 122

³⁶ LÖHLEIN, Georg Simon. *Anweisung zum Violinspielen*. Leipzig: Auf Kosten der Waysenhaus und Frommanischen Buchhandlung, 1774, p. 106

³⁷ LÖHLEIN, Georg Simon. *Anweisung zum Violinspielen*. Leipzig: Auf Kosten der Waysenhaus und Frommanischen Buchhandlung, 1774, p. 107

³⁸ HOLDEN, John. *An Essay towards a Rational System of Music*. London: R. Baldwin, 1770, p. 41

	antes de pausas, ao invés de serem tiradas de forma curta, elas devem sair gradualmente.” ³⁹
<i>Moderato</i> (Sor n.º. 10)	“o golpe de arco deve ser mais rápido e mais decidido, se deve dar às notas em staccato a maior extensão possível e usar o meio do arco para que as cordas, sendo colocadas em vibração completa, dêem uma entonação redonda. Deve-se também fazer as descidas e subidas de arco de forma viva para que depois de cada nota, uma pequena falha ocorra” ⁴⁰

Outras observações são levantadas por Schulz: “Se a peça está em 2/4, marcada com *allegro*, e tem poucas ou não tem semicolcheias, então o ritmo é mais rápido do que se estivesse cheia delas”⁴¹. Pode-se então constatar que o Estudo n.º. 13 de Giuliani (*Allegretto*, composto basicamente por colcheias) deve ser tocado mais rapidamente do que o Estudo n.º. 9 do mesmo autor, que possui a mesma indicação e é composto em sua maioria por semicolcheias.

2.6 EMBELEZAMENTO

Na execução de uma peça musical, era vista como intrínseca à experiência aural a presença de embelezamentos, improvisações e ornamentações. Spohr comenta em seu método para violino que estes elementos “servem para animar a melodia, como também para elevar sua expressão”⁴². Logo em seguida ele escreve que era comum para o compositor escrever a melodia numa maneira simples, deixando o seu embelezamento por conta do intérprete. Schulz complementa a descrição dos ornamentos e faz a comparação com a oratória:

Eles dão às notas nas quais são inseridos mais acento, ou mais um atrativo, [...] em geral, introduzem variedade [...] na melodia. [...] o sentimento frequentemente os gera, visto que mesmo na fala comum, abundância de sentimento muito frequentemente resulta numa mudança de entonação e aumento na duração de sílabas acentuadas que é muito similar aos ornamentos na melodia⁴³

³⁹ REICHARDT, Johann Friederich. *Ueber die Pflichten des Ripien-Violinisten*. Berlin und Leipzig: G. J. Decker, 1776, pp. 25-6 apud BROWN, Clive. *Classical and Romantic Performing Practice 1750-1900*. Oxford; New York: Oxford Univ., 1999.

⁴⁰ FRÖHLICH, Franz Joseph. *Vollständige theoretisch-praktische Musikschule*. [Bonn: s.n.], 1810, p. 47 apud BROWN, Clive. *Classical and Romantic Performing Practice 1750-1900*. Oxford; New York: Oxford University, 1999.

⁴¹ SCHULZ, Johann Abraham Peter. In SULZER, Johann George (ed.). *Allgemeine Theorie der Schönen Künste*. Leipzig: In der Weidmannschen Buchhandlung, 1793, p. 1253

⁴² SPOHR, Louis. *Violinschule* (1832), trad. John Bishop. London: R. Cocks & Co., 1843, p. 142

⁴³ SCHULZ, Johann Abraham Peter. In SULZER, Johann George (ed.). *Allgemeine Theorie der Schönen Künste*. Leipzig: In der Weidmannschen Buchhandlung, 1793, p. 360

2.6.1 Ornamentação Escrita: Nas obras analisadas de Sor e Giuliani, são encontrados apenas dois tipos de ornamentação escrita: a *appoggiatura* longa e a curta (*acciaccatura*). Nos Estudos n.ºs. 8 e 10 de Fernando Sor aparecem *appoggiaturas* longas, explicadas por Leopold Mozart em 1757 na seguinte citação e confirmada por Spohr⁴⁴ em 1832:

Se a *appoggiatura* está antes de uma semínima, colcheia ou semicolcheia, ela é tocada como uma *appoggiatura* longa e vale metade do valor da nota seguinte. A *appoggiatura* é então sustentada pela duração de tempo equivalente à metade da nota e é ligada suavemente nela⁴⁵

Spohr detalha a execução em termos de acentuação e articulação: “Como a *appoggiatura* sempre cai em uma parte acentuada do compasso, ela é tocada com uma ênfase maior do que a nota [seguinte], com a qual deve ser sempre unida em uma arcada”⁴⁶.

Porém, quando a nota após a *appoggiatura* é uma mínima, como acontece no Estudo n.º. 8 de Sor, Mozart indica em um compasso 3/4 sua execução como semínima pontuada e a nota seguinte como colcheia.

A *appoggiatura* curta, segundo Mozart, “é feita o mais rápido possível e não é atacada fortemente, mas de forma macia”, e nela, diferentemente da *appoggiatura* longa, “o acento cai não na *appoggiatura*, mas na nota principal”⁴⁷. Spohr concorda com esta concepção e adiciona que ela deve ser sempre marcada com um traço cruzado⁴⁸. Visto que esta *appoggiatura* não traz dúvidas quanto a sua execução, desta forma são executadas as presentes nos estudos n.ºs. 4, 6, 8, 10 e 12 de Sor e n.ºs. 6, 8, 9, 14, 16 e 18 de Giuliani.

2.6.2 Ornamentação não Escrita: Conforme comentado no início do capítulo, a aplicação de embelezamentos era vista como um aspecto essencial da interpretação musical. Segundo Brown,

mesmo quando símbolos de ornamentos ou ornamentos escritos foram incluídos pelo compositor, era comumente considerado concedido ao intérprete a completa liberdade de substituí-los por outros que poderiam lhe servir melhor⁴⁹

⁴⁴ SPOHR, Louis. *Violinschule* (1832), trad. John Bishop. London: R. Cocks & Co., 1843, p. 158

⁴⁵ MOZART, Leopold. *Versuch einer gründlichen Violinschule* (1756), trad. Editha Knocker (1948). Oxford: Oxford Univ., 1985, p. 167

⁴⁶ SPOHR, Louis. *Violinschule* (1832), trad. John Bishop. London: R. Cocks & Co., 1843, p. 159

⁴⁷ MOZART, Leopold. *Versuch einer gründlichen Violinschule* (1756), trad. Editha Knocker (1948). Oxford: Oxford Univ., 1985, p. 171

⁴⁸ SPOHR, Louis. *Violinschule* (1832), trad. John Bishop. London: R. Cocks & Co., 1843, p. 159

⁴⁹ BROWN, Clive. *Classical and Romantic Performing Practice 1750-1900*. Oxford; New York: Oxford University., 1999, p. 416

C. P. E. Bach escreve em 1787 que em “peças em que todos os ornamentos estão indicados não geram problemas, por outro lado, peças nas quais pouco ou nada está marcado precisam ser providas de ornamentos na forma usual”⁵⁰.

A “forma usual” na qual ele se refere é o ponto central da discussão, e como é o gosto do intérprete (influenciado pela estética do período) que está em questão, é necessária uma análise do que foi escrito em tratados com o fim de destacar as práticas consideradas “de bom gosto”. A descrição de estilos por Louis Spohr esclarece a diferença entre tipos de execução:

Por *estilo* [...] é significado a maneira na qual o cantor ou instrumentista executa o que foi inventado e escrito pelo compositor. Isso, se confinado a uma execução fiel da mesma, como é expressa por notas, sinais e termos técnicos, é chamado de *estilo correto*; mas se o intérprete, por adições dele próprio, é capaz de intelectualmente animar a obra, para que o ouvinte possa ser levado a entender e participar nas intenções do compositor, isso é definido como *estilo refinado*, no qual exatidão, sentimento e elegância são igualmente unidos.⁵¹

Estas “adições próprias do intérprete” englobam vários aspectos, entre eles a ornamentação, a acentuação e articulação de frases, o controle flexível do ritmo (*accelerando*, *ritardando*, *rubato*) e a improvisação. Spohr continua seu texto escrevendo que “*estilo refinado*, é inteiramente um dom natural, que pode sim ser acordado e cultivado, mas nunca poderá ser ensinado”⁵². Por isto, nesta obra de cunho didático da qual estão sendo retiradas as citações e em muitos dos tratados e dicionários de outros autores sobre a música da época⁵³, não há indicações suficientes que possibilitem uma compreensão mais completa do bom gosto da época.

O *tremolo*, recurso próprio de instrumentos com possibilidade de grande sustentação sonora, é citado por Leopold Mozart, que argumenta que ele brota da própria natureza e deve ser usado em notas longas⁵⁴. Spohr adverte quanto ao seu uso excessivo, define que ele deve ser usado apenas em um estilo de tocar apaixonado e concorda com Mozart no que diz respeito às notas sustentadas⁵⁵.

Leopold Mozart foi um dos autores que fez uma tentativa de classificação de alguns dos ornamentos que o “violinista precisa saber como aplicar no lugar certo”. A tabela a seguir mostra estes tipos de ornamentos, suas realizações e comentários do próprio autor.

⁵⁰ BACH, C. P. Emmanuel. *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen*. Leipzig: Im Schwickertschen Verlage, 1787, i. II, I, §II

⁵¹ SPOHR, Louis. *Violinschule* (1832), trad. John Bishop. London: R. Cocks & Co., 1843, p. 181




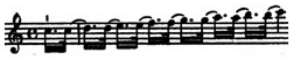







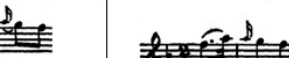
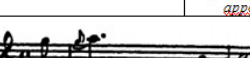

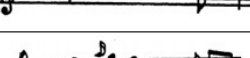
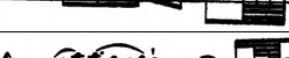
⁵² SPOHR, Louis. *Violinschule* (1832), trad. John Bishop. London: R. Cocks & Co., 1843, p. 181

⁵³ Asioli, Burney, Callcott, Milchmeyer, Quantz, Rousseau e Spohr

⁵⁴ MOZART, Leopold. *Versuch einer gründlichen Violinschule* (1756), trad. Editha Knocker (1948). Oxford: Oxford Univ., 1985, p. 204

⁵⁵ SPOHR, Louis. *Violinschule* (1832), trad. John Bishop. London: R. Cocks & Co., 1843, p. 163

Tabela 2 – Ornamentação não-escrita

Nome	Sem embelezamento	Como é tocado	Comentário
<i>Appoggiatura de passagem</i> (em terças)			The semiquaver is taken quite smoothly and quietly, the stress always falling on the quaver.
<i>Appoggiatura de passagem</i> (em graus conjuntos)			
<i>Notas intermediárias</i>			One must attack the first note of each crotchet strongly and slur the remaining notes smoothly on to it; dotting the last note but one; bringing the last one late; and taking each crotchet in one stroke.
<i>Rückfall</i> (para a nota acima da <i>appoggiatura</i>)			[...] in order to make a preparation for the dissonance. This occurs when the note standing immediately before the <i>appoggiatura</i> is so remote, or is placed so dryly or dully that by means of this embellishment the figures may be made to hang better together or made <i>more lively</i> .
<i>Abfall</i> (para a nota da <i>appoggiatura</i>)			
<i>Ueberswurf</i>			This <i>Ueberswurf</i> is always made upwards; sometimes on to the note above, sometimes on to the third, fourth, and so on; and also on to other ones.
	(passo intermediário: inserção de <i>appoggiatura</i> descendente)		
<i>Doppelschlag</i>			The accent falls on the <i>appoggiatura</i> ; on the turn the tone diminishes, and the softer tone occurs on the principal note.
<i>Nachschläge</i>			These are a couple of rapid little notes which one can hang on to the principal note; in order, in slow pieces, to enliven the performance.

2.7 UNHAS

Há uma discussão entre grandes autores de métodos para violão do período em relação à utilização de unhas na execução do instrumento. Segundo Pujol, “AGUADO, GIULIANI, CARULLI e outros, usavam e recomendavam a unha, enquanto SOR, CARCASSI, MESSONIER e outros também, a proibiam”⁵⁶.

Segundo Aguado, “Cada corda oferece variedade na *qualidade* do som, segundo o modo com que os dedos da mão direita a *tocam*, e esta variedade é maior se as unhas são utilizadas”⁵⁷. Enquanto isso Sor afirma que as unhas “podem dar muito poucas nuances na qualidade do som”⁵⁸. Aguado escreve sobre a diferença do posicionamento da mão em relação ao instrumento com ou sem o uso de unhas, comentando que no toque com unhas os dedos se colocam em uma posição menos encurvada. Logo após ressalta que no toque com unhas, não se deve utilizá-las unicamente, pois o som não seria agradável: o toque deve ser feito primeiramente com a gema do dedo, e com um deslize a unha fere a corda.

Aguado considera preferível tocar com unhas para conseguir um som que não se assemelhe ao de nenhum outro instrumento. Para ele, o violão tem um caráter particular:

é doce, harmonioso, melancólico [...]. Oferece graças muito delicadas e seus sons são suscetíveis de tais modificações e combinações, [...] se prestando muito bem para o canto e a expressão. Para produzir melhor estes efeitos, prefiro tocar com as

⁵⁶ PUJOL, Emilio. *El dilema del sonido en la guitarra*. Buenos Aires: Ricordi Americana, 1960, p. 4

⁵⁷ AGUADO, Dionisio. *Nuevo Método para Guitarra*. Madrid: [s.n.], 1843, p. 2

⁵⁸ SOR, Fernando. *Méthode pour la Guitare*. Paris: Simrock, 1830, p. 17

unhas porque, bem usadas, o som que resulta é *limpo, metálico e doce*.⁵⁹

Ele escreve também sobre o tamanho e lixamento das unhas, afirmando que as séries de notas rápidas (“*volatas*”) são executadas com muita claridade e rapidez se as unhas são cortadas de modo que formem uma figura oval. Sobre o tamanho, as unhas “têm que sobressair um pouco da superfície da gema, pois sendo muito grandes se retarda a agilidade, [...] e também há o inconveniente de oferecer menos *segurança* no toque”.

A justificativa de Sor para o uso da polpa dos dedos seria a maior possibilidade tímbrica, e o fato de que com unhas “os *piano* não podem ser nunca cantantes, nem os *fortes* muito sustentados”⁶⁰. O autor afirma que nunca ouviu na sua vida um violonista que tocasse com unhas cuja execução fosse suportável. Sua prática também pode ser justificada pelos antecessores do violão: Thomas Mace discorre sobre a técnica ao alaúde, sugerindo que não se utilize das unhas pela pureza obtida sem as mesmas, mas constatando que para música de câmara, já que a qualidade suave do alaúde é perdida no conjunto, seu uso pode ter um bom resultado⁶¹.

No método de Sor, há uma referência sobre o estilo de toque de Aguado, e a recíproca também é verdadeira. Aguado refere-se à Sor como um amigo, e comenta que ao ouvi-lo tocar decidiu não usar unha no dedo polegar⁶². Sor possui uma convicção maior de sua prática, e afirma que

É preciso que o toque do Sr. Aguado tenha o tanto de excelentes qualidades que ele tem para lhe perdoar o uso das unhas, e ele mesmo as baniria, se não estivesse em um tal grau de agilidade, e se não se encontrasse já em idade avançada onde não se pode lutar contra o hábito que os dedos adquiriram por uma longa prática.⁶⁰

É possível observar nestas afirmações a disposição e humildade de Aguado para a descoberta de novos e diferentes ideais sonoros. Enquanto isso, Sor possui uma visão mais fechada e acredita que não há maneira de tocar mais eficiente do que com a polpa dos dedos, “perdoando” aqueles que as usam apenas se a justificativa for plenamente aceitável.

É importante ressaltar que no período clássico as cordas eram de tripa e as apresentações eram feitas em sua maioria para uma plateia pequena. A própria qualidade tímbrica das cordas de tripa poderia ser ressaltada pelo uso da polpa dos dedos e o uso de unhas poderia ser excessivamente metálico; porém hoje tanto para o tamanho das salas de concerto, quanto para a concepção sonora e para as cordas de nylon, as unhas são um elemento imprescindível.

⁵⁹ AGUADO, Dionisio. *Nuevo Método para Guitarra*. Madrid: [s.n.], 1843, p. 7

⁶⁰ SOR, Fernando. *Méthode pour la Guitare*. Paris: Simrock, 1830, p. 17

⁶¹ MACE, Thomas. *The Music's Monument*. London: [s.n.], 1676, apud PUJOL, Emilio. *El dilema del sonido en la guitarra*. Buenos Aires: Ricordi Americana, 1960.

⁶² AGUADO, Dionisio. *Nuevo Método para Guitarra*. Madrid: [s.n.], 1843, pp. 6-7

CONCLUSÃO

A música do classicismo está muito próxima do ensino tradicional de música do século XXI. A partir do período analisado, métodos, manuais e tratados mais específicos e objetivos foram sendo cada vez mais comuns no ensino musical, em comparação ao ensino de séculos passados, cujo material escrito servia mais como um apoio para o conhecimento mais amplo que só era transmitido oralmente. A primeira enciclopédia, publicada em meados do século XVIII, ilustra esta ambição de reunir todo o conhecimento em livros. Apesar da música contemporânea hoje ter se desenvolvido para caminhos diferentes da música tonal e de formas rígidas do classicismo, e possivelmente por causa desta sistematização do conhecimento em papel, o ensino hoje ainda se baseia nos conceitos de tonalidade e métrica herdados há mais de 200 anos. No desenvolver do trabalho, se torna claro que aspectos da execução musical do classicismo não são mais comuns em tempos atuais, mas sua grande maioria – acentuação, articulação, dinâmica, andamento – fazem parte, de uma forma ou de outra, da música de hoje. Pode-se concluir, portanto, que a música possui características básicas que se mantêm ao passar dos anos, apesar do contexto ser diferente. Este contexto é o responsável pela variedade observada na arte, que de tempos em tempos se modifica, mas preserva seu cerne.

A resposta sobre a questão da interpretação da música de diferentes períodos nos dias de hoje nunca será um consenso. Duas linhas de pensamento plenamente justificáveis resumem de forma simplória os caminhos nos quais o intérprete pode seguir: uma encarando a música com o pensamento do século XXI, a outra imaginando como ela teria sido executada no momento de sua criação. Conforme escrito no início do trabalho, a opinião do autor é a de que o músico nunca conseguirá se separar do seu próprio contexto histórico e social, devendo ele interpretar a música de outra época com sua concepção, e não com uma da qual ele não faz parte. Entretanto, ele deve tentar extrair o máximo de informações sobre a execução da música como o compositor desejaria, para que isto seja mais um elemento a ser adicionado no conjunto de informações sobre sua interpretação, mas não o substitua. Desse modo, a linguagem da música é preservada, sem se tornar apenas uma peça de museu, e sim uma parte integrante da cultura.

O presente trabalho procurou fornecer ao músico de hoje, com base nos tratados de época, elementos para que sua interpretação possa ser aprimorada, no sentido de que quanto mais profunda a análise e mais conhecimento específico se adiciona, maior é a compreensão musical. Deste modo, a gama de possibilidades e escolhas interpretativas se amplia e é esclarecida ao músico, que pode optar conscientemente sobre como será sua interpretação.

BIBLIOGRAFIA

- ADAM, Jean Louis. *Méthode du piano du Conservatoire*. Paris: Magasin de musique, 1804. 236p.
- AGUADO, Dionisio. *Nuevo Método para Guitarra*. Madrid: [s.n.], 1843. 63p.
- ASIOLI, Bonifazio. *Principj elementari di musica*. Milano: Giovanni Ricordi, 1809. 53p.
- BAILLOT, Pierre. *L'Art du violon* (1834), trad. Louise Goldberg (1991). Evanston: Northwestern Univ., 1991. 545p.
- BACH, C. P. Emmanuel. *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen*. Leipzig: Im Schwickertschen Verlage, 1787.
- BROWN, Clive. *Classical and Romantic Performing Practice 1750-1900*. Oxford; New York: Oxford Univ., 1999. 662p.
- BUTT, John. *Playing with history: the historical approach to musical performance*. Cambridge; New York: Cambridge Univ., 2002. 265p.
- CALLCOTT, John Wall. *A Musical Grammar*. London: Robert Birchall, 1817. 374p.
- CLEMENTI, Muzio. *Introduction to the Art of Playing on the Pianoforte*. London: Clementi, Banger, Hyde, Collarg & Davis, 1801. 63p
- CRELLE, August Ludwig. *Einiges über musikalischen Ausdruck und Vortag*. Berlin: Maurerschen Buchhandlung, 1823. 118p
- DUDEQUE, Norton. *História do Violão*. Curitiba: Universidade Federal do Paraná, 1994. 113p.
- FRÖHLICH, Franz Joseph. *Vollständige theoretisch-praktische Musikschule*. [Bonn: s.n.], 1810. 237p.
- GIULIANI, Mauro. *18 Études Progressives pour la Guitarre, op. 51*. Paris: Richault, [181-?]. 1 partitura. 15p.
- GIULIANI, Mauro. *Metodo per chitarra, op. 1*. Milano: Ricordi, [18--?]. 51p.
- HABENECK, François. *Méthode théorique et pratique de violon*. Paris: Canaux, 1842. 214p.
- HARNONCOURT, Nikolaus. *O Discurso dos Sons* (1984), trad. Marcelo Fagerlande. Rio de Janeiro: J. Zahar, 1988. 272p.
- HOLDEN, John. *An Essay towards a Rational System of Music*. London: R. Baldwin, 1770. 148p.
- KALKBRENNER, Frédéric. *Méthode pour apprendre le piano-forte à l'aide du guide mains*. Paris: [s.n., ca. 1836]. 252p.
- KENYON, Nicholas (ed.). *Authenticity and early music: a symposium*. Oxford; New York: Oxford Univ., 1988. 219p.
- KIVY, Peter. *Authenticities: philosophical reflections on musical performance*. Ithaca: Cornell Univ., 1997. 299p.
- KOCH, Heinrich Christoph. *Musikalisches Lexikon*. Hildesheim; Zeurich: [s.n., ca. 1802]. 1010p.

- LAWSON, Colin; STOWELL, Robin (co-aut.). *The historical performance of music: an introduction*. Cambridge: Cambridge Univ., 2005. 219p.
- LÖHLEIN, Georg Simon. *Anweisung zum Violinspielen*. Leipzig: Auf Kosten der Waysenhaus und Frommanischen Buchhandlung, 1774. 87p.
- MARPURG, Friedrich Wilhelm. *Anleitung zum Clavierspielen*. Berlin: A. Haude und J. C. Spener, 1755. 78p.
- MILCHMEYER, Johann Peter. *Die wahre Art das Pianoforte zu Spielen* (1797), trad. Robert Rhein (1993). Lincoln: University of Nebraska, 1993. 72p.
- MOZART, Leopold. *Versuch einer gründlichen Violinschule* (1756), trad. Editha Knocker (1948). Oxford: Oxford Univ., 1985. 264p.
- PUJOL, Emilio. *El dilema del sonido en la guitarra*. Buenos Aires: Ricordi Americana, 1960. 84p.
- QUANTZ, Johann Joachim. *Essai d'une méthode pour apprendre à jouer de la Flute Traversiere*. Berlin: Chretien Frederic Voss, 1752. 328p.
- REES, Abraham (ed.). *Cyclopaedia (vol. 1)*. London: Longman, Hurst, Rees, Orme & Brown, 1819. 840p.
- REICHARDT, Johann Friederich. *Ueber die Pflichten des Ripien-Violinisten*. Berlin und Leipzig: G. J. Decker, 1776. 92p.
- ROUSSEAU, Jean Jacques. *Dictionnaire de Musique*. Paris: Veuve Duchesne, 1788. 604p.
- SCHILLING, Gustav (ed.). *Encyclopädie der gesammten musikalischen Wissenschaften*. Stuttgart: Franz Heinrich Röbler, [1838?]. 672p.
- SCHUBERT, Johann Friedrich. *Neue Singe-Schule oder gründliche und vollständige Anweisung zur Singkunst*. [Leipzig.: s.n.], 1804. 221p.
- SHERMAN, Bernard D. *Inside Early Music*. New York; Oxford: Oxford Univ., 1997. 414p.
- SOR, Fernando. *Douze Études pour Guitarre, op. 6*. Bonn e Cologne: Simrock, [ca. 1816]. 1 partitura. 13p.
- SOR, Fernando. *Méthode pour la Guitare*. Paris: Simrock, 1830. 137p.
- SPOHR, Louis. *Violinschule* (1832), trad. John Bishop. London: R. Cocks & Co., 1843. 266p.
- SULZER, Johann George (ed.). *Allgemeine Theorie der Schönen Kunste*. Leipzig: In der Weidmannschen Buchhandlung, 1793. 756p.
- TARUSKIN, Richard. *Text and act: essays on music and performance*. New York: Oxford Univ., 1995. 382p.