

JESUALDO FIRMINO DA SILVA JÚNIOR

DE ROBINSON A AGUADO:

**Uma análise comparativa entre obras didáticas para
instrumentos de cordas dedilhadas**

Trabalho de Conclusão de Curso

São Paulo

2022

JESUALDO FIRMINO DA SILVA JÚNIOR

DE ROBINSON A AGUADO:

**Uma análise comparativa entre obras didáticas para
instrumentos de cordas dedilhadas**

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao
Departamento de Música da Escola de Comunicações
e Artes da Universidade de São Paulo para obtenção
do título de Licenciatura em Música.

Orientador(a): Prof(a). Dr(a)Mônica Isabel Lucas e
Prof. Dr Marcus Held.

São Paulo

2022

FICHA CATALOGRÁFICA

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catálogo na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo
Dados inseridos pelo(a) autor(a)

Silva Júnior, Jesualdo Firmino da
DE ROBINSON A AGUADO: Uma análise comparativa entre
obras didáticas para instrumentos de cordas dedilhadas /
Jesualdo Firmino da Silva Júnior; orientadora, Mônica
Lucas; coorientador, Marcus Held. - São Paulo, 2022.
38 p.: il.

Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação) -
Departamento de Música / Escola de Comunicações e Artes /
Universidade de São Paulo.
Bibliografia

1. didática musical. 2. cordas dedilhadas. I. Lucas,
Mônica. II. Título.

CDD 21.ed. - 780

Elaborado por Alessandra Vieira Canholi Maldonado - CRE-8/6194

AGRADECIMENTOS

Este trabalho contou com a orientação dos professores Prof. Dr. Marcus Held e Prof^a. Dr^a. Mônica Lucas, sem os quais, pela generosa transmissão do saber, paciência e disponibilidade, sua conclusão não teria sido possível.

Agradeço também a possibilidade de concluir este curso, em instituição pública, o que, além de satisfação, me transmite a responsabilidade de retornar o conhecimento aqui desenvolvido a uma sociedade que necessita, mais do que nunca, de professores, pesquisadores e artistas atuantes, desenvolvendo seus trabalhos em prol de um país com maior dignidade e justiça social.

RESUMO

JÚNIOR, Jesualdo Firmino da Silva. *De Robinson a Aguado: Uma análise comparativa entre obras didáticas para instrumentos de cordas dedilhadas*. 2022. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Música) – Departamento de Música, Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2022.

Resumo: O presente trabalho concentra-se na análise dos textos didáticos de Thomas Robinson e Dionísio Aguado, em que são elencados os principais pontos norteadores da obra dos autores, bem como as escolhas sobre a transmissão do conteúdo musical, de caráter técnico/teórico e repertório. Em sua primeira parte, este trabalho apresenta um breve panorama sobre a vida e obra dos autores, além de um resumo dos textos analisados. Na segunda parte, encontra-se a análise dos textos didáticos, sendo possível observar os principais temas elencados como essenciais por Robinson e Aguado na prática musical de seus respectivos instrumentos. A terceira parte constitui uma breve comparação entre o tratamento dado ao repertório, além de questões referentes ao público alvo de ambas as obras. A partir da análise desenvolvida, busca-se incentivar o gosto pela pesquisa e a importância da consulta em fontes primárias para um público de estudantes em cursos de formação musical e graduação, além de demonstrar as diferenças estruturais entre o fazer musical setecentista e a didática musical pós Conservatório de Paris.

Palavras-chave: Thomas Robinson. Dionisio Aguado. Tratado. Método. Didática. Alaúde Renascentista. Guitarra Clássica.

ABSTRACT

JÚNIOR, Jesualdo Firmino da Silva. *From Robinson to Aguado: An comparative analysis between didactics works for plucked strings instruments*. 2022. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Música) – Departamento de Música, Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2022.

Abstract: This work focuses on the analyses of the Thomas Robinson's and Dionísio Aguado's didactic texts, where the main guiding points of the authors' work are listed, as well as the choices about the music content transmission of a technical/theoretical nature and repertoire. In its first part, this work presents a brief overview of the life and works of the authors, as well as a summary of the analyzed texts. In the second part is the analyses of the didact texts, where one can observe the main themes listed as essential by Robinson and Aguado in the musical practice of their respective instruments. The third part consists of a brief comparison between the treatment given to the repertoire as well as questions regarding the target audience of both works. From the analyses developed, we hope to encourage the taste for research and the consulting of primary sources for a public of students in musical training and undergraduate courses, in addition to demonstrating the structural differences between the seventeenth century music making and the music datacts post Paris Conservatory.

Key-words: Thomas Robinson. Dionisio Aguado. Essay. Method. Didactics. Renaissance Lute. Classical Guitar.

SUMÁRIO

Lista de figuras

- Fig.1 - Trípode ou Máquina de Aguado
p. 16
- Fig.2 - Tablatura Francesa
p. 21
- Fig. 3 - Exercício
p.22

Lista de tabelas

- Tab. 1 - Afinação do alaúde de seis ordens
p. 23
- Tab.2 - Lições
p.30

Introdução

- p.11

Capítulo 1: Dos autores e obras analisadas

- p.13
- 1.1 Dados biográficos de Thomas Robinson
p.13
- 1.1.1 The Schoole of Musicke
p.13
- 1.2 Dados biográficos de Dionísio Aguado
p.14
- 1.2.1 Nuevo Método para Guitarra
p.15

Capítulo 2:Análise comparativa das obras

- p.17
- 2.1 Do conteúdo das Obras - Schoole of Musicke
p. 17
- 2.1,1 Regra para instruir-vos a cantar
p.24
- 2.2 Do conteúdo das Obras - Nuevo Metodo para Guitarra
p.24
- 2.2.1 Primeira Parte
p.25
- 2.2.2 Segunda Parte - Primeira seção
p.39
- 2.2.3 Segunda Seção
p.30
- 2.2.4 Prelúdios
p.31
- 2.2.5 Terceira seção - estudos
p.31
- 2.2.6 Quarta seção - Da expressão
p.31
- 2.2.7 Quinta seção -Ideias sobre o conhecimento do diapasão da guitarra
p.32

Capítulo 3: Comparando obras didáticas

p.33

3.1 Do público alvo

p.33

3.2 Do Repertório

p.35

Considerações finais

p.36

Referências bibliográficas

p.38

INTRODUÇÃO

A formação do músico de cordas dedilhadas em cursos livres e conservatórios visa atualmente, com poucas e consideráveis exceções, a aquisição de habilidades técnico/teóricas que, em última análise, possuem um fim em si mesmas. Esse fato advém da objetificação e certa predileção pela proeza técnica. Nota-se, entretanto, a existência de uma grande lacuna na formação musical quando nos referimos à crítica sobre o conteúdo musical e de referências que possam legitimar escolhas interpretativas do estudante além daquelas indicadas por um professor.

Este trabalho pretende caracterizar as mudanças ocorridas entre os séculos XVII e XIX no ensino de instrumentos de cordas dedilhadas, baseando-se para isso nas obras didáticas de Thomas Robinson e Dionísio Aguado.

The Schoole of Musicke é um tratado para alaúde renascentista escrito em 1603 pelo alaúdistas e professor Thomas Robinson. Em seu texto, Robinson aborda assuntos elementares para a prática do instrumento, como leitura, postura e afinação, além de instruções sobre o uso do alaúde e viola da gamba na prática do canto.

O *Nuevo Método para Guitarra* (1843) de Dionísio Aguado é a atualização de sua primeira obra teórica para o instrumento e busca elucidar questões necessários para a prática do repertório para guitarra clássica, além de divulgar e popularizar a guitarra de seis ordens simples e de seu *Trípode* - mecanismo idealizado por Aguado que busca sustentar o instrumento sem o auxílio do guitarrista.

Optei pela escolha dos trabalhos aqui expostos pelo fato de, ambos, constituírem textos referenciais usados ainda hoje no ensino e na prática do repertório para alaúde renascentista e guitarra clássica, respectivamente. Embora distintos, os dois documentos são bons exemplos da literatura didática para instrumentos de cordas dedilhadas nos séculos XVII e XIX, pois concentram as principais tendências no ensino musical vigente em seus momentos históricos.

Na análise desenvolvida, procurei descrever as principais convergências entre os assuntos tratados, como técnica, postura, cuidados com o instrumento e repertório, além de elucidar as lacunas e possíveis divergências entre os autores.

Este trabalho não pretende constituir-se de uma análise exaustiva sobre a obra de Robinson e Aguado, mas um primeiro contato que permita ao estudante de nível intermediário de instrumentos de cordas dedilhadas, em especial violonistas, compreender as bases gerais que norteiam o pensamento dos dois autores e o contexto gerador de suas escolhas musicais.

CAPÍTULO 1:

DOS AUTORES E OBRAS ANALISADAS

1.1 Dados biográficos de Thomas Robinson

Na Inglaterra do século XVII, o alaúde gozava de grande prestígio e era o instrumento preferido para acompanhar a voz (ZWILLING, 1996). Tendo a corte inglesa grande estima pelo instrumento, o cargo de alaúdista existiu até o ano de 1752, período em que o instrumento já não era usual.

Importante alaudista, compositor e professor inglês, Thomas Robinson nasceu em 1560. Em sua carreira, atuou na corte inglesa, tendo sido um dos doze alaudistas requisitados para um banquete em honra ao Rei James I (1566- 1625) em julho de 1607. Além disso, afirma ter exercido a função de professor de música para a Princesa Anne da Dinamarca, tendo supostamente conhecido o renomado compositor e alaudista John Dowland, que ocupou o cargo de músico da corte dinamarquesa de 1598 a 1606.

Robinson viveu e trabalhou em monarquias absolutistas, e suas obras mais significativas foram dedicadas a membros da corte e nobres, como o seu *Schoole of Musicke* (1603), tratado que será analisado neste trabalho, dedicado ao Rei James I da Inglaterra e sua segunda publicação, *New Citharen Lessons* (1609), dedicada a Sir William Cecil (1520-1598).

Thomas Robinson morreu em 1609 e deixou, além de diversas composições que nos permitem considerar o estilo composicional inglês para alaúde seiscentista (Zwilling, 1996), uma importante contribuição técnica para o instrumento, o que será tratado mais adiante.

1.1.1 The Schoole of Musicke

Thomas Robinson publicou, em 1603, *The Schoole of Musicke*, tratado de alaúde concebido para instruir a princesa Anne da Dinamarca (1574-1619) e dedicado ao Rei James I da Inglaterra. Seu trabalho foi a primeira obra didática genuinamente inglesa sobre o ensino do alaúde (ZWILLING, 1996) e contém peças musicais de proeminentes compositores

contemporâneos a Robinson, como Dowland (1563-1626) e Tallis (1504-1585). Apesar de tratar quase exclusivamente sobre o ensino do alaúde renascentista de seis ordens, o tratado propõe subsidiar conhecimentos para a prática do canto e viola da gamba.

The Schoole of Musicke é dividido em três partes: a primeira concentra todas as informações teóricas a respeito do ensino do alaúde, como modo de afinar o instrumento, nomenclatura das ordens e leitura musical; a segunda constitui-se de repertório para a prática musical, formado majoritariamente por danças além de alguns *grounds*; e a terceira trata do uso do alaúde e viola da gamba como auxiliares para a prática e estudo do canto.

1.2 Dados biográficos de Dionísio Aguado

Dionisio Aguado y Garcia (1784-1849) foi, junto de Fernando Sor (1778-1839), um dos principais representantes da Guitarra Clássico-Romântica na Espanha do século XIX. Sua influência para a consolidação técnica e estilística do instrumento perdura até nossos dias e seus trabalhos teóricos são referenciais.

Nascido em Madri no ano de 1784, Aguado encontrava-se em uma Europa em ebulição. Os desdobramentos da Revolução Francesa (1789) e as posteriores Guerras Napoleônicas promoveram grandes mudanças geopolíticas no continente europeu, o que afetou diretamente a Espanha, invadida pelo exército francês em 1808 e ficando sob seu domínio até 1812, ano em que José Bonaparte, irmão de Napoleão I, renunciou ao cargo concedido pelo então imperador francês.

Em seus primeiros anos de estudo, Dionísio Aguado teve, como professor, o Padre Basílio (Miguel Garcia), e, posteriormente, o influente tenor espanhol Manuel Garcia (1775-1832). Durante os anos de 1803 a 1824, Aguado residiu na vila de *Fuenlabrada*, onde lecionou música e aperfeiçoou sua técnica, permanecendo ali até a morte de sua mãe.

Em 1825, publicou a primeira edição de sua principal obra teórica, *Escuela de Guitarra*, e mudou-se para a França, tornando-se, rapidamente, um professor e concertista respeitado. Ainda ali, sua obra foi traduzida por François de Fossa e publicada em 1826 como “*Méthode Complète pour la Guitare*”.

Muito importante para a carreira e obra de Dionísio Aguado foi sua amizade com o também guitarrista espanhol Fernando Sor. Apesar de suas distintas posições relacionadas à técnica da mão direita, especificamente ao uso ou não de unhas, ambos possuíam grande estima e admiração mútua, de forma que Sor dedicou seu duo Op. 41, “*Le deux Amis*” e a “*Fantasia et Variations Brillants*” Op.30 a esta amizade.

Em 1838, Aguado retornou à Espanha, dedicando-se ao ensino. Em 1843, reeditou sua “*Escuela de Guitarra*”, nomeando-a agora como “*Nuevo Metodo para Guitarra*”, obra a ser analisada neste trabalho.

Dionísio Aguado morreu em 1849, deixando um vasto repertório de grande valia para a Guitarra, como os “*Trois Rondo Brillants*” Op.2, “*Le Minuet Affandegado*” Op.15 e “*Le Fandango Variè*” Op.16.

1.2.1 Nuevo Método para Guitarra

Dionísio Aguado escreveu seu “*Nuevo método*” como uma “atualização” das concepções contidas em sua *Escuela* de 1822. Esses 22 anos que separam as duas obras foram importantes para que o autor consolidasse sua carreira de concertista e professor, além de alterar algumas de suas premissas em relação ao estudo da guitarra contidas em sua “*Escuela*”.

Em seu Método, fica clara sua predileção por um ideal sonoro que tornou-se a epítome da sonoridade do violão até meados do século XX. Segundo o tratadista, em sua busca, deveria “[...] fixar minha atenção principalmente no melhor modo de formar sons cheios, redondos, puros e agradáveis”¹ (Aguado, 1843, p.9). Ainda sobre a sonoridade do instrumento, Aguado a descreve como “doce, harmoniosa e melancólica, por vezes majestosa”² (Aguado, 1843, p.7). O autor faz uma distinção entre a sonoridade grandiosa da harpa e do piano em relação à Guitarra, que, em sua opinião, é um instrumento muito versátil e delicado, prestando-se muito bem ao canto e à expressão.

¹ No original “[...] y he creído que debía fijar mi atención principalmente en el mejor modo de formar sonidos llenos, redondos, puros y agradables”.

² No original “A mi entender, la guitarra tiene un carácter particular: es *dulce, armoniosa, melancólica*: algunas veces llega a ser majestuosa”.

Assunto recorrente na obra é o *Trípode* ou *Máquina de Aguado* (Fig.1), um mecanismo desenvolvido pelo autor que possibilita a sustentação do instrumento sem o auxílio do instrumentista, o que foi fundamental para o êxito de Aguado em busca de seu ideal sonoro de tal forma que, em seus relatos, ao fixar a guitarra no *Trípode*, notou poder aplicar em ambas as mãos a força, antes necessária para a sustentação do instrumento, na produção sonora, agora sem qualquer restrição.

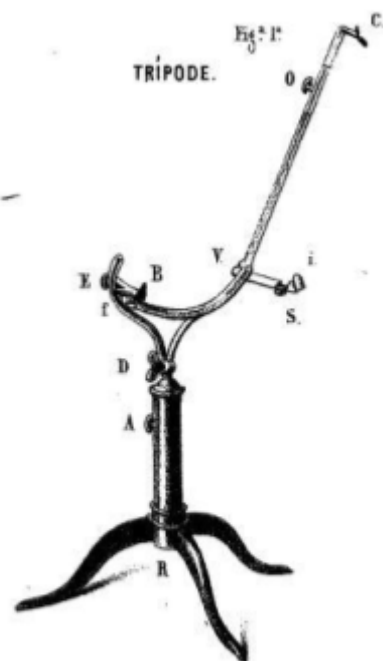


Fig.1 - Trípode ou Máquina de Aguado

Inicialmente, Dionísio Aguado pretendia dar à sua obra um caráter similar ao de sua *Escuela*. Entretanto duas considerações fizeram-no mudar de ideia, ampliando as questões práticas em relação às teóricas. Para o autor, era imprescindível que aquele que se dedica ao estudo de um instrumento aprendesse o solfejo, portanto omitiu a parte inicial de seu primeiro trabalho destinada aos elementos da música aplicados à guitarra. Em sua segunda consideração, pondera que o estudo da harmonia deve ser feito separadamente ao do estudo técnico do instrumento, o que acarretou a supressão do apêndice, bem como do tratado de acordes que formavam a segunda seção sendo, em seu lugar, acrescentada a quinta seção.

CAPÍTULO 2:

ANÁLISE COMPARATIVA DAS OBRAS

2.1 Do conteúdo das Obras - *The Schoole of Musicke*

Em suas primeiras páginas, o tratado apresenta uma dedicatória ao Rei James I, podendo-se observar o tratamento ofertado a um membro da realza inglesa no século XVII. Não obstante, fica clara a importância dada por Robinson a seu trabalho, sendo por ele considerada a “reunião da essência de seu tesouro” (ROBINSON apud ZWILLING, 1996, p.16).

O tratadista nos transmite os objetivos bem como a utilidade de seu trabalho. Segundo o autor, *The Schoole of Musicke* possibilita o aprendizado do alaúde, da pandora, do orfalion e da viola da gamba, bem como uma autossuficiência na instrução da escrita musical, contando com regras “infalíveis, não somente fáceis, mas também adoráveis” (ROBINSON apud ZWILLING, 1996, p.15).

Na seção “Ao Leitor”, Thomas Robinson dirige-se ao público alvo de sua obra em uma breve descrição dos assuntos tratados no trabalho. O autor frisa a importância de seguir determinadas regras para se alcançar os objetivos almejados e desencoraja práticas que possam se caracterizar antinaturais: “[...] aquilo que está além do verdadeiro curso da Natureza, necessariamente encontra-se em descompasso com a Arte” (ROBINSON apud ZWILLING, 1996, p.18).

Uma forma popular de escrita em tratados contemporâneos ao *The Schoole of Musicke* é o uso de diálogos, em que um interlocutor instrui outro personagem em sua busca intelectual e artística. Essa forma, já utilizada em tratados medievais, era reflexo da tradição de ensino em que a memorização tinha um papel central. Podemos encontrar exemplos desses diálogos até o séc XVIII, como em *Gradus ad Parnassum* (1725), de Fux. (GROUT; PALISCA, 2007, p.77).

No caso do tratado analisado, o diálogo se dá entre Timotheus, versado nas artes musicais, e um fidalgo³ que deseja ter suas crianças instruídas à prática do alaúde. Tendo anteriormente prometido instruir os filhos do Fidalgo, Timotheus vem a seu encontro para honrar sua promessa, iniciando as crianças na prática musical.

No diálogo que se segue, entre outras coisas, Timotheus afirma a importância das “sete artes liberais” para a prática musical. Durante a Idade Média as “sete artes liberais” formavam a base da cultura intelectual do “homem livre” e visavam “[...] a preparação do homem a seus deveres religiosos e à vida ultra-terrena” (ZWILLING, 1996, p. 19), eram divididas em duas categorias: Trivium, as artes do discurso: gramática, dialética e retórica; e Quadrivium, as artes matemáticas: aritmética, astronomia, geometria e música.

Para um leitor contemporâneo, a caracterização da música como uma arte matemática pode parecer imprecisa, porém é importante ressaltar que a música enquanto arte liberal possuía um caráter majoritariamente especulativo. Em sua obra *De institutione musica*, Boécio divide a música em três gêneros: Música mundana - da revolução planetária e suas relações numéricas (música do macrocosmos), Música humana - relacionada à união entre corpo e alma (microcosmos) e Música instrumental - música produzida por instrumentos e a voz humana.

Nota-se que, hierarquicamente, a música instrumental encontra-se em uma posição inferior aos demais gêneros, esses essencialmente especulativos. Segundo Boécio:

O verdadeiro músico não é o cantor ou aquele que faz canções por instinto sem conhecer o sentido daquilo que faz, mas o filósofo, o crítico, aquele “que apresenta a faculdade de formular juízos, segundo a especulação ou razão apropriadas à música, acerca dos modos e ritmos, do gênero das canções, das consonâncias, de todas as coisas” respeitantes ao assunto. (BOÉCIO, 1.34 apud GROUT; PALISCA, 2007, p.47)

Para comprovar seu ponto de vista acerca da importância das artes liberais, Timotheus descreve as qualidades necessárias a um bom músico. Segundo ele, “deve-se temer a Deus sobre todas as coisas, além de ler as escrituras que são a fonte de todo o conhecimento e ensinam a divina harmonia da alma humana” (ROBINSON apud ZWILLING, 1996, p. 20).

³ No original: Knight. Aqui utilizo os termos segundo a tradução da Prof. Dr. Carin Zwilling, contidas em seu trabalho de mestrado sobre Thomas Robinson.

Ainda em sua defesa, Timotheus define a música como “uma harmonia perfeita”, discernível na perfeição de suas proporções e, a fim de validar sua tese, enumera e descreve cada um dos intervalos musicais, classificando-os como consonantes e dissonantes além de atribuí-los significados teológicos e, à música, poderes terapêuticos.

Satisfeito com a resposta de Timotheus, o Fidalgo pergunta-lhe se pode começar imediatamente a instrução de seus filhos, ao qual recebe resposta afirmativa. Iniciando suas instruções, Timotheus declara indispensável o uso de um ótimo instrumento com bom encordoamento. Para ele, um bom instrumento, além de facilitar a tocabilidade e apresentar sonoridade agradável mesmo tocado por um iniciante, também será um deleite visual. Um instrumento de qualidade inferior, ao contrário, desestimula o estudante de modo que jamais tirará proveito de seu empenho.

Outra recomendação de Timotheus é em relação aos cuidados dispensados ao manuseio e acondicionamento do alaúde, que deve ser mantido longe da umidade e ter suas cordas agudas, originalmente de tripa animal e sem revestimento metálico, um pouco soltas antes de guardado em seu estojo.

Sobre a melhor forma de tocar, além de uma postura ereta, é recomendado que o instrumento tenha três pontos de apoio, respectivamente: uma mesa, o corpo e o braço direito. Apesar desta instrução, há registros⁴ de outras posturas comumente utilizadas por alaudistas na época de publicação do tratado, o que tornaria desnecessário o uso de uma mesa como apoio.

Em relação à mão direita, o dedo mínimo deve estar apoiado sobre o tampo do instrumento de forma a não estar muito próximo das cordas agudas a ponto de resvalar sobre elas. A mão deve ser mantida sempre na mesma posição e o braço direito deve apoiar-se sobre o alaúde, evitando assim uma sobrecarga de tensão que prejudicaria a tocabilidade. Adiante, Timotheus considera importante que o estudante de atenção à higiene de suas mãos, além de, para uma melhor qualidade sonora, manter as unhas curtas.

⁴ Em sua dissertação de mestrado sobre Thomas Robinson, Carin Zwilling descreve algumas outras possibilidades de postura para a prática do alaúde, como o uso de um apoio de pé ou uma correia para a melhor sustentação do instrumento. (ZWILLING, 1996, p. 27).

Após as explicações de manuseio e postura, Timotheus inicia as instruções de cunho prático, começando com o ensino do toque com o polegar em todas as ordens do instrumento. Chamamos de “ordens” o conjunto de duas cordas que devem ser tocadas simultaneamente, como se fossem uma, com exceção da Prima⁵, única corda simples no alaúde renascentista. As ordens podem ser afinadas em uníssono ou em oitavas. Thomas Robinson não nos informa a afinação (uníssono ou oitava) adequada em seu tratado. Entretanto, Dowland afirma:

[...] Foi um costume geral (embora não tão usado em outros lugares como aqui na Inglaterra) colocar uma corda pequena (oitava) e uma grande juntas, mas entre os músicos cultos este costume não é comum, pois não está de acordo com as regras da música (DOWLAND, apud ZWILLING, 2016, p. vii).

Além dessa prática, Timotheus sugere que o estudante, a cada corda tocada, nomeie-a. Da corda mais grave à aguda: Baixo, Tenor, Contratenor, Intermediária Maior, Intermediária Menor e Prima.

Seguindo o ensino do dedilhado, Timotheus descreve a técnica da *Figueta*, que consiste no toque alternado entre polegar e indicador, em que o polegar deve, ao ser tocado, dirigir-se à palma da mão, ficando atrás dos outros dedos. Esses exercícios iniciais devem ser repetidos até que o estudante obtenha completo domínio técnico e decore corretamente a nomenclatura de cada uma das cordas do alaúde.

Após esse reconhecimento inicial das cordas do instrumento, Timotheus inicia o ensino da ordem das casas bem como a maneira de premi-las corretamente.

Em sua explicação, cada casa do instrumento é representada por uma letra do alfabeto, de A a I, podendo-se acrescentar mais casas ao alaúde colando-se trastes de madeira sobre o seu tampo. Sobre alaúdes com mais de seis ordens, as cordas sobressalentes são denominadas de *Diapasões* e não devem ser premidas, mas tocadas soltas, de forma a aprofundar a sonoridade dos baixos.

Após ensinar o estudante a reconhecer e premir as casas e cordas do instrumento, Timotheus ensina o sistema escrito de notação musical, neste caso, a tablatura. A música para alaúde contida no *Schoole of Musicke* é escrita em um sistema denominado “tablatura” que,

⁵ Quando fala sobre a afinação do alaúde, nota-se que o instrumento utilizado por Robinson possuía a Primeira Ordem também com cordas duplas, apesar de não ser um costume na época (ZWILLING, 1996, p.46).

diferentemente da partitura, não representa as alturas das notas musicais, mas apenas indica o local onde o músico deve premir o dedo para alcançar um resultado sonoro específico.

No renascimento, a tablatura era a forma de escrita musical utilizada pelos instrumentos de cordas pulsadas, como o alaúde e alguns de arco e traste, como a viola da gamba (ZWILLING, 1996, p.30). Thomas Robinson utiliza em seu tratado o sistema de tablatura francesa, popular na França e Inglaterra, que difere da tablatura italiana, mais popular na Península Ibérica e Itália, por utilizar como representação das casas do instrumento as letras do alfabeto e não números, como no caso da tablatura italiana.

Na tablatura francesa, a primeira linha representa a corda mais aguda do instrumento (*chanterelle*) ou Prima, a segunda linha representa a segunda corda, intermediária menor, assim sucessivamente. Cada casa do instrumento é representada por uma letra do alfabeto, iniciando na letra A - corda solta; B - casa um; C ou R- casa dois; D - casa três, etc. Importante ressaltar que a letra J não era usada nesse sistema, portanto, após a letra I (ou Y) utilizamos a letra K (DUDEQUE, 1994,p. 43).



Fig.2 - Tablatura Francesa

Além das letras utilizadas para representar as casas do instrumento, a notação em tablatura dispõe de números que representam os dedos da mão direita (Fig.2), os quais irão premir as cordas na posição designada pelas letras do alfabeto. Outros símbolos utilizados são os pontos sob a letra que designa a casa do instrumento. Um único ponto descreve que o ataque àquela nota deve ser feito para cima, com o dedo indicador. Dois pontos descrevem o ataque com o dedo médio e três pontos a pulsação com o dedo anelar, esta última sendo uma inovação de Thomas Robinson à técnica do alaúde.

Em seguida, é proposto um pequeno exercício (Fig.3), em que o estudante deve ler a tablatura e tocar o que se pede, mantendo uma pulsação única a todas as notas. Timotheus

sugere que o estudante pratique-o até sentir que sua execução esteja simples e sua atenção centrada apenas em sua postura, não devendo, entretanto, exagerar em sua execução. Caso fatigado, deve-se descansar por um tempo a fim de retornar à lição com a mente bem disposta.



Fig.3 - Exercício

O Fidalgo indaga Timotheus sobre a duração das notas, o qual prontamente esboça uma explicação detalhada sobre o assunto, sua aplicabilidade no sistema de tablatura, além da sua relação com a digitação de ambas as mãos. Apesar de semelhantes, os sinais de representação da duração do som utilizados na partitura e tablatura possuem diferenças e, no caso da tablatura, claras limitações. De forma geral, podemos entender a duração das figuras rítmicas da tablatura da seguinte forma:

Os sinais utilizados na partitura para designar semibreves e mínimas não eram utilizados na tablatura francesa, que privilegia, por questões de legibilidade, as figuras preenchidas (escuras) e com hastes, sendo estas (semibreves e mínimas) substituídas pelos signos das semínimas e colcheias, respectivamente.

Como principal limitação da representação de duração das notas na tablatura, destaca-se o fato das figuras encontrarem-se acima das linhas que representam as cordas do instrumento, ou seja, só é possível representar uma duração por vez, independentemente de quantas sons simultâneos sejam tocados e quão complexa seja a independência das vozes, devendo o músico, através de seu conhecimento de harmonia, contraponto e bom gosto, decifrar a duração de cada um dos sons representados.

Timotheus dá prosseguimento às suas explicações transmitindo algumas regras e formas adequadas de improvisação, que resumem-se a ornamentações e diminuições. É importante ressaltar que em seu *Schoole of Musicke*, Robinson não indica onde é adequado ou deve-se improvisar, ficando a critério do estudante ornamentar onde desejar a partir das

considerações contidas no tratado. Após as explicações sobre improvisação, Timotheus instrui o Fidalgo na maneira correta de se afinar o alaúde.

Em sua recomendação, ele não define uma altura específica para a nota, mas sugere que se estique a primeira corda (Prima) o quanto for possível sem que ela estoure. Apesar disso, sabe-se que os alaúdes da época de Robinson eram afinados em Lá ou Sol (ZWILLING, 1996, p. 46). Timotheus explica como afinar o alaúde tendo como referência o som da primeira ordem. A partir dela afina-se a segunda ordem, que servirá como referência para a terceira, assim sucessivamente. O alaúde é afinado predominantemente em quartas, com exceção da *Intermediária Maior*, que forma um intervalo de *terça maior* em relação ao *Contratenor*.

A tabela a seguir mostra as notas que devem soar a partir de uma afinação em sol.

Ordens	Afinação
Prima	Sol
Intermediária Menor	Ré
Intermediária Maior	Lá
Contratenor	Fá
Tenor	Dó
Baixo	Sol

Tab. 1 - Afinação do Alaúde de seis Ordens

Apesar de Robinson instruir a afinação de um alaúde de seis ordens, encontramos em seu tratado, peças musicais que contém notas mais graves que o Sol (sexta ordem do alaúde) sendo, portanto, necessário um instrumento de sete ou oito ordens para sua execução adequada.

Finalizando suas instruções sobre o alaúde, Timotheus enumera uma série de recomendações acerca do uso de seu tratado. Dentre elas, percebe-se a necessidade do estudante conhecer os gêneros das danças contidas no *Schoole*, já que é este o conhecimento necessário para a execução adequada da peça, segundo seu caráter.

Outra recomendação é a análise prévia do texto musical. Deve-se conferir a tablatura, notar se esta está legível e sem rasuras, bem como buscar seções de potencial dificuldade ou de andamento acelerado, que servirá como referência para a escolha de andamento em uma leitura à primeira vista.

Finalizando suas instruções sobre a prática musical, Timotheus advoga pelo uso de seu tratado no estudo da *viola da gamba*, compartilhando algumas informações de como pode-se tocar o repertório de alaúde nesse instrumento. Ele sugere, também, o uso do alaúde como forma de iniciação ao canto, assunto tratado em “regras para instruir-vos a cantar”, argumentando mesmo que, ao fazê-lo, tornam-se desnecessárias aulas de canto, podendo o estudante ser seu “próprio professor”.

2.1.1 Regra para instruir-vos a cantar

Com o auxílio do alaúde e da viola da gamba, Timotheus instrui o estudante em como afinar sua voz utilizando o sistema de solmização desenvolvido por Guido D’Arezzo. Esse sistema foi criado no século XI como um auxílio para a leitura à primeira vista, utilizando para isso as sílabas *ut, re, mi, fa, sol, la*, sílabas estas que são as iniciais de cada verso do hino a São João Batista *Ut queant Laxis*.

Após explicar como afinar a voz com auxílio do alaúde e viola da gamba, Timotheus propõe alguns salmos para alaúde solo e hinos arranjados por ele para voz e alaúde ou viola gamba, que servirão como referência para que o aluno se habitue à duração dos sons e pausas representados pelas figuras rítmicas.

2.2 Do conteúdo das Obras - *Nuevo Metodo para Guitarra*

O *Nuevo Método* consiste em duas partes, uma teórico-prática e outra unicamente prática, formada por cinco seções. Na primeira seção, o autor define as regras que julga convenientes para a produção no som e o bom manejo dos dedos de ambas as mãos. Na segunda, encontram-se exercícios que consolidam o conhecimento adquirido na primeira seção e alguns prelúdios curtos. Na terceira, encontram-se os estudos, dentre os quais alguns novos que não constavam na *Escuela*. A quarta seção trata da expressão e da forma de dar

sentido ao que se toca e, finalmente, na quinta seção, são expostas diversas maneiras de se tocar o acorde perfeito na guitarra.

Como mencionado anteriormente, o Método de Aguado constitui-se em duas partes, sendo a segunda dividida em cinco seções.

2.2.1 Primeira Parte

A primeira parte, teórico-prática, aborda questões relacionadas à característica do instrumento, formas de afiná-lo e maneiras de fazer dele bom uso. No Primeiro capítulo, intitulado “Ideia que se deve fazer da Guitarra”, Dionísio Aguado argumenta sobre as características do instrumento, segundo ele “ [...] o mais próximo a causar a ilusão dos efeitos de uma orquestra em miniatura”⁶, tendo uma grande gama de meios para representar ideias musicais.(AGUADO, 1843, p.1).

Sobre o *Trípode*, o autor nos narra brevemente sua concepção, idealizada oito anos antes do “*Nuovo Método*”, e informa que necessitou de diversos “ensaios” até o aperfeiçoamento de seu mecanismo. Para Dionísio Aguado, a constituição “*simples e cómoda*” de sua *Máquina*, possibilitaria ao guitarrista posicionar o instrumento em diversos graus de inclinação, adaptando-se ao seu gosto e necessidade, além de facilitar o estudo.

Cita também a necessidade de que, para se produzir “sons brilhantes”, não apenas as cordas vibrem, mas a guitarra como um todo, o que, com a posição usualmente utilizada, (instrumento apoiado em uma cadeira ou na coxa, corpo e braço do instrumentista), impossibilitaria a vibração plena da caixa de ressonância, além de utilizar uma força desnecessária na sustentação da Guitarra; força que deveria ser empregada unicamente na produção sonora.

Dionísio Aguado acreditava na popularização do seu *Trípode* que, segundo argumenta, possibilitaria uma execução mais precisa e uma maior capacidade de expressão. Contudo, salienta que as diretrizes contidas em seu *Método* podem ser aplicadas a qualquer forma de manuseio do instrumento em voga em sua época.

⁶ “[...] tal vez es el más á propósito para causar ilusión con la semejanza de los efectos de una orquesta en miniatura”.

No segundo capítulo, “Caráter da Guitarra”, Dionísio Aguado enumera os motivos pelos quais a Guitarra é um instrumento próprio para o improviso. Segundo o autor, tal instrumento deve possuir variados meios de expressar idéias e caráter, qualidades por ele atribuídas à guitarra.

No terceiro capítulo, intitulado “Denominação de algumas partes da Guitarra”, Aguado enumera as principais partes do instrumento. Nota-se aqui algumas diferenças entre a guitarra utilizada por Aguado e o instrumento moderno, oriundo da Guitarra Torres.

Em sua descrição destacam-se a quantidade de trastes, segundo o autor, dezessete ou mais (atualmente os instrumentos modernos possuem dezenove ou vinte trastes em sua maioria) sendo que os últimos encontravam-se sobre o tampo do instrumento e não na escala, além da quantidade de *ordens* e sua disposição em *dobradas* ou *simples*.

Fica claro que, na época de Aguado, os instrumentos da família das guitarras possuíam relativa popularidade, estando a guitarra de seis ordens simples em processo de tornar-se hegemônica, o que faz o autor tratá-los como variações de um mesmo instrumento e não com o caráter distinto com o qual os classificamos hoje, apesar de seu método ser escrito unicamente para guitarra de seis ordens simples.

No quarto capítulo, “Do Trípode ou Máquina de Aguado”, o autor nos descreve, com o mesmo caráter científico que perpassa toda a obra, e que é uma característica dos métodos, a constituição do *Trípode*. Em seu texto, enumera cada parte de sua invenção, bem como seu modo de posicionamento e regulagem.

Vale ressaltar que o *Nuevo Método* possui extensos exemplos ilustrativos que, porém, não acompanham o texto, devendo o leitor procurá-los seguindo as indicações presentes.

Sobre as vantagens de seu uso, Aguado menciona os apoios no instrumento, concentrados em apenas dois pitóns, ou botões, um na parte inferior central da lateral do instrumento e outro sobre o tróculo. Esses únicos dois apoios possibilitam que o instrumento vibre livremente, sem inconvenientes.

A segunda vantagem consiste na liberdade que o instrumentista adquire ao usar a *Máquina de Aguado*. Ao não ter a preocupação de sustentar o instrumento, pode fazer uso completo de suas capacidades físicas em ambas as mãos. A postura e elegância ao tocar é elencada como a terceira vantagem, além de, segundo o autor, ser muito conveniente para as mulheres. Como quarta vantagem, Aguado cita a aparente facilidade ao tocar que o uso do *Trípode* transmite ao público. A quinta vantagem é relacionada à postura das mãos ao tocar. Para o autor, ao aprender o instrumento com o uso do *Trípode*, mesmo não o usando, o instrumentista conservará a postura antes aprendida, o que será vantajoso para a execução musical.

Ainda sobre a postura, é elencada, como a sexta vantagem, uma facilidade para o cantor que utiliza o violão como instrumento de acompanhamento. A postura adotada seria mais conveniente para a emissão da voz.

A sétima vantagem é a facilidade na execução de harmônicos com o uso do *Trípode*. Como última vantagem, Aguado destaca um maior alcance dos últimos trastes do instrumento, no caso da Guitarra utilizado por Aguado, os trastes presentes no tampo do instrumento.

No quinto capítulo de seu *Nuevo Método*, intitulado “Condições para se tocar bem a guitarra”, Aguado salienta a necessidade da mão direita pulsar bem as cordas do instrumento, concentrando a força do ataque nas pontas dos dedos, portanto, sem que o braço intervenha nesta ação.

Em relação à mão direita, é importante que os dedos adquiram inteira autonomia uns dos outros, além de não apertar a corda demasiadamente. Por fim, o autor estabelece que ambas as mãos devem buscar uma independência mútua a ponto de parecerem responder a vontades distintas que, porém, venha a possibilitar uma cooperação entre ambas, independente da intensidade e dificuldade daquilo que é executado.

No sexto capítulo, “Condições necessárias para uma boa guitarra”, Dionisio Aguado define como essencial para um bom aprendizado e boa execução musical que o instrumentista tenha a seu favor um bom instrumento. Segundo ele, “É um equívoco crer que um Guitarrista

possa *brilhar* em uma Guitarra ruim ou mediana; Quanto melhor seja essa, mais brilhará aquele”⁷ (AGUADO, 1843, p.5).

Sobre as características de um bom instrumento, o autor cita diversas questões relacionadas à sua construção e regulagem, como a predileção pelo uso das tarraxas mecânicas em vez das cravelhas de madeira e que a primeira e sexta corda fiquem posicionadas sobre a escala de forma que, ao tocadas, não possam escapar, gerando sons desagradáveis.

No sétimo capítulo, “Condições relativas ao instrumentista e ao lugar onde se toca”, Aguado advoga que, por ser um instrumento delicado e de pouca amplitude sonora, a guitarra não seria adequada para concertos em teatros e grandes salas, por maior que fossem as habilidades do instrumentista. Define como ambiente ideal para se tocar, uma sala retangular de dimensões medianas, teto alto e pouco mobiliada. Ainda sugere que o instrumentista resguarde certa distância dos ouvintes mais próximos. Nesse capítulo, o autor dá atenção à regulagem do instrumento, especificamente à tensão e posicionamento das cordas. Para Aguado, as cordas devem ter sua espessura bem proporcionada e estarem o mais próximo possível da escala da Guitarra, para que o instrumentista não precise fazer muita força ao pisá-las.

O autor cita, entre outras coisas, a melhor postura para se estudar o instrumento, além da sua posição quanto ao uso de unhas na mão direita. Nesta questão, fica evidente a influência de Sor para a concepção sonora de Aguado. Em seu relato, nos transmite sua preferência ao som do polegar sem a utilização de unhas, o que descreve ter decidido ao observar a sonoridade de Fernando Sor. Vale ressaltar que não se deve utilizar apenas as unhas ao tocar o que, segundo o autor, acarretaria uma sonoridade pouco agradável, mas sim pressionar a corda inicialmente com a gema do dedo, para, em seguida, a corda deslizar sobre a unha.

Outra questão importante é a não utilização do dedo anelar apoiado sobre o tampo do instrumento. Esta prática torna-se desnecessária com o uso do *trípode*, visto que a sustentação do instrumento já estará garantida. Ainda segundo Aguado, ao não apoiar o dedo sobre o

⁷ No original: “Es una equivocación creer que un guitarrista se puede lucir en una mala ni en una mediana guitarra; cuanto mejor sea esta, tanto más se lucirá aquel” (AGUADO, 1843, p.5).

tampo da guitarra, permite-se que este vibre de forma adequada, além de possibilitar uma movimentação livre da mão direita.

Finalizando sua explanação, Aguado nos transmite sua preferência pelo uso do dedo médio ao dedo anular da mão direita. Sua preferência baseia-se na força dos dedos, idéia que encontra consonância na prática do alaúde e que não é respaldada pela técnica moderna de violão que, a grosso modo, almeja uma extrema uniformidade sonora e, conseqüentemente, de força entre os dedos.

No capítulo oito, “Significado de algumas notas e abreviaturas; Modo de afinar a Guitarra e meio de escolher as cordas”, Aguado esclarece o significado de alguns termos utilizados recorrentemente em seu método, além de como afinar o instrumento e escolher boas cordas.

Em relação à afinação, o autor inicialmente nos ensina esse processo sem a utilização de uma referência auditiva, portanto não buscando que a sonoridade resultante seja fruto de uma padronização; em seguida, cita o uso do diapasão, o que pressupõe que com frequência os instrumentistas não afinavam seus instrumentos segundo uma referência pré estabelecida, ao menos enquanto músicos amadores.

2.2.2 Segunda Parte - Primeira seção

Os dois primeiros capítulos da Segunda Parte do "*Nuevo Método*" contêm cinquenta lições que versam sobre questões elementares para a prática instrumental como podemos ver na tabela abaixo:

Tema	Lições
Postura	1,2
Mão esquerda	3,4,5,6,17,18,45
Mão direita	7,8,19,20,21,50
Acordes	9,42
Leitura	10,11,12,13,14,15,22,23
Uníssonos	16,24
Ligados	25,26,35,36
Apogiatura	27,28,29,30
Mordente	31,32,33
Pestana	34
Trinado	37
Independência de vozes	38,39,40,47
Intervalos	41
harmônicos	43
Trêmulo	44
Sons Apagados	46
Timbre	48
Campanela	49

Tab.2 - Lições

No capítulo três, Aguado exemplifica algumas técnicas que aproximam ou buscam emular o som de outros instrumentos na guitarra.

Encontramos aqui diversos exemplos iconográficos dos exercícios e lições que constam em capítulos anteriores.

2.2.3 Segunda Seção

No primeiro capítulo, intitulado “Exercícios para a mão direita”, Aguado propõe 20 exercícios para a mão direita, em que trabalha questões técnicas como uniformidade, arpejos, força, independência e progressão de acordes.

O segundo capítulo, "Exercícios para a mão esquerda", constitui-se de noventa lições, onde o autor procura dar subsídios à execução de escalas em diversas tonalidades e regiões do braço da guitarra bem como de intervalos. Além da busca por uma digitação adequada das notas no braço do instrumento, Aguado propõe o uso de diversas técnicas comuns no repertório da guitarra, como ligados.

O autor sugere alguns exercícios para a prática diária, onde traz uma pequena revisão de todos os assuntos técnicos tratados nos exercícios anteriores, agora condensados nos exercícios setenta e seis a noventa.

2.2.4 Prelúdios

Nesta parte de seu método, Dionísio Aguado traz vinte e dois pequenos prelúdios que devem ser tocados de forma livre, não se atendo rigorosamente ao valor das figuras representadas. Outra característica de sua escrita é notada no parágrafo de apresentação: o autor sugere que diversos desses prelúdios podem ser tocados no modo menor (estão escritos no modo maior), bastando que o estudante faça as devidas modificações nos intervalos necessários.

Não há, portanto, um caráter de obra finalizada, ficando o intérprete livre para fazer escolhas que alteram sobremaneira as características das peças.

2.2.5 Terceira seção - estudos

Em sua terceira seção, o *Nuevo método* traz vinte e sete estudos, em que Aguado explora as questões técnicas abordadas nas seções anteriores. Traz também observações importantes sobre sonoridade, dinâmica e textura.

Além de informações sobre o caráter das peças, Aguado usa pela primeira vez em seu Método, a definição de tempo a partir do uso do metrônomo, uma novidade para a época, patenteado pelo inventor Johann Maelzel em 1815.

2.2.6 Quarta seção - Da expressão

Aguado dedica uma seção inteira de seu Método ao que denomina “expressão musical”. Nela, encontramos a concepção do autor acerca da interação entre intérprete e obra, onde contemplamos a idéia do músico como um “buscador” dos ideais sonoros do compositor a partir de uma visão pessoal, a certo grau arrebatada, que procura dar sentido ao discurso musical através da “expressão”.

Segundo Dionísio Aguado:

O sublime da arte, no que concerne ao executante, consiste em dar o verdadeiro sentido às peças musicais, manifestando no instrumento as ideias do autor de tal maneira que, ao ouvir os sons, mova-se o coração dos ouvintes [...] ⁸ (AGUADO, 1843, p.69).

Para se alcançar tal objetivo, o músico deverá fazer uso de alterações dinâmicas e de andamento, respeitando-se as idéias presentes na obra e sua estrutura fraseológica, por exemplo. Aguado apresenta duas tabelas com os principais sinais de dinâmica e andamento, além de seu sentido aproximado.

Finalizando esta seção, o autor sugere que, inicialmente, o estudante deve basear-se nas soluções de execução de mestres instrumentistas, seja qual for o instrumento, para assim, a partir da imitação, consiga formar um gosto e estilo particular.

2.2.7 Quinta seção -Ideias sobre o conhecimento do diapasão da guitarra

No capítulo primeiro da quinta seção, Aguado traz uma explicação detalhada sobre os intervalos musicais, suas inversões, consonâncias, além de como executar resolução de dissonâncias.

O capítulo dois é dedicado ao acorde perfeito. Nele, o autor busca explicar o que é e como executar acordes perfeitos, bem como suas inversões em várias regiões da escala da guitarra. Após a explicação sobre acordes perfeitos, Aguado expõe, no terceiro capítulo, como executar acordes dissonantes, além de demonstrar diversas possibilidades para suas resoluções. Em seus exemplos, toma por base os acordes de sétima de dominante, acorde de subdominante, acorde de sexta aumentada, acorde de sétima diminuta e acorde de nona.

⁸ No original “ Lo sublime del arte, por lo que toca al ejecutante consiste en dar el verdadero sentido a las piezas de música, manifestando en el instrumento las ideas del autor de tal manera, que, pasando los sonidos más allá del oído, muevan el corazón de los oyentes[...]”(AGUADO, 1843, p.69).

CAPÍTULO 3:

COMPARANDO OBRAS DIDÁTICAS

Ao analisar as duas obras presentes neste trabalho, notamos certas similaridades e discrepâncias nas propostas e assuntos tratados. Numa leitura superficial de ambas, podemos contemplar com clareza as diferenças entre a escrita de Robinson e Aguado, bem como as escolhas estruturais que edificam os textos.

Enquanto Robinson busca sintetizar as informações teóricas no diálogo eloquente entre Timotheus e o Fidalgo, Aguado expõe cada assunto de forma analítica para, em seguida, sugerir exercícios práticos dos conceitos antes abordados. A importância dada a cada assunto tratado, bem como a omissão de informações relevantes para a prática instrumental, nos dá dimensão do que os autores esperavam dos leitores de suas obras e, acima de tudo, a quem elas se destinavam.

3.1 Do público alvo

Thomas Robinson escreveu seu tratado como um manual de instruções para a Princesa Anne da Dinamarca. Entretanto, sua obra não foi utilizada apenas para este fim, sendo publicada e tornando-se referencial para o estudo da prática do alaúde na Inglaterra. Em suas premissas sobre as habilidades necessárias a um bom músico, considerava fundamental, mesmo para um diletante, certo domínio sobre as artes liberais, o que nos esclarece a formação esperada desse estudante, bem como uma ideia sobre seu possível lugar na sociedade.

Não obstante, como visto anteriormente, o Alaúde era um instrumento particularmente popular entre os membros da aristocracia inglesa e obras como *Il Libro del Cortegiano* de Baldassare Castiglione, tornaram-no manifestamente um instrumento apreciável ao gosto cortês (ZWILLING, 1996, p. 1).

Robinson declara seu tratado suficiente para a aquisição de habilidades musicais diversas, o que tornaria o estudante o seu “próprio mestre”. Todavia, nota-se que o autor expõe de forma sintética os temas propostos e um entendimento profundo destes dependeria

de informações mais abrangentes e contextualizadas. Segundo Luís Otávio Santos, o tratado tem como objetivo registrar a prática profissional de seu autor, porém sua inteligibilidade é dependente de segredos não revelados em seu conteúdo (SANTOS, 2011, p.3).

Dionisio Aguado escreve seu *Método* para um público definido por ele como “aficionado”, o que caracteriza músicos amadores e entusiastas do instrumento. Embora não sugira uma formação prévia para a melhor apreensão de sua obra, percebe-se em seu *Método* o comprometimento com uma linguagem que se aproxima da de textos científicos, uma característica recorrente aos escritos didáticos posteriores à fundação do Conservatório de Paris (1795) e sua influência na pedagogia musical ocidental.

O autor buscava abordar os fundamentos técnicos essenciais para a performance do repertório para guitarra contemporâneo à sua obra. Além disso, preconiza a defesa do violão como um instrumento versátil, que pode emular com eficiência as qualidades de outros instrumentos em seu discurso musical. Dionisio Aguado defendia como ideal à guitarra uma sonoridade, em suas palavras, “[...] cheia, redonda, pura e agradável”⁹. (AGUADO, 1843,p.iii).

Nota-se que a busca por um som e repertório tido como “belo” e “claramente inteligível” era um dos objetivos centrais de Aguado e está em consonância com a prática musical de sua época. Nikolaus Harnoncourt argumenta que esse paradigma surge a partir dos ideais da Revolução Francesa e o uso político da música. Segundo o autor:

A partir do momento em que a música deve ser dirigida a todos, que o ouvinte não precisa mais compreender nada de música, torna-se necessário eliminar qualquer discurso que exija compreensão(Harnoncourt, 1988, p.30).

Em *The Schoole of Musicke*, notamos a onipresença da religião na vida do cidadão inglês setecentista. Para Robinson, fazia-se fundamental à formação do músico a leitura dos textos sagrados, além disso, cita diversas vezes a grandiosidade divina e sua devoção pelo “criador”.

⁹ No original: “Y he creído que debía fijar mi atención principalmente en el mejor modo de formar sonidos llenos, redondos, puros y agradables”(AGUADO, 1843,p.iii).

Já o *Nuevo Método* de Aguado insere-se num contexto pós Revolução e consequente enfraquecimento do poder eclesiástico na política institucional, não havendo influências claras de um pensamento religioso ou místico em sua obra.

3.2 Do Repertório

Ao analisar os dois textos didáticos presentes neste trabalho, notamos concepções distintas no tratamento e forma dos exemplos musicais e repertório. Em Robinson, a escolha e disposição do repertório não é condicionada ao aprendizado de um tema específico ou a uma hierarquização de dificuldade técnica presente nas obras.

Antes de serem parte de um material didático, as peças selecionadas conservam seu caráter de obras individuais que tem como objetivo maior deleitar o estudante em sua prática musical. Encontramos, em seu tratado trinta e oito peças para alaúde, em sua maioria danças, além de grounds e salmos, estes últimos constando na seção para o ensino do canto.

No *Nuevo Método para Guitarra* de Dionísio Aguado percebe-se que o repertório é subordinado às questões técnicas e constitui-se de peças curtas que visam o aprendizado de habilidades específicas, dentre as quais prelúdios e estudos.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Após a leitura e análise das obras aqui apresentadas, conseguimos discernir os pontos em comum referentes às qualidades e questões relevantes a um músico de cordas dedilhadas, como o lugar privilegiado do canto nas considerações sobre a formação instrumental, o consenso sobre a utilização de instrumentos de boa construção e sonoridade além da importância dada à postura e metodicidade no estudo.

Em grande parte dos assuntos tratados, entretanto, notamos discordâncias acentuadas entre os autores, ora sobre os conteúdos alocados em seus respectivos trabalhos ou à importância dada a determinados temas. Em Robinson, encontramos um tratado que apresenta informações bastante condensadas e que dependem sobremaneira da vivência musical do estudante para uma melhor compreensão. Quando refere-se às peças apresentadas, acrescenta que, para sua execução, o estudante deve ter em mente o caráter de cada forma sem, porém, indicar tais características formais. Fica claro que, fazendo parte do cotidiano e prática corrente, alguns assuntos que, para um estudante atual possam parecer obscuros, eram amplamente conhecidos em sua época, o que tornaria sua exposição redundante.

Em Aguado, notamos uma busca pela sistematização pormenorizada de cada tema tratado. Sendo a atualização de sua primeira obra, o *Nuevo Método para Guitarra* opta por excluir algumas questões de caráter teórico contidas em sua primeira versão, focando quase exclusivamente em questões de cunho técnico.

Uma característica dessa obra é a descrição detalhada, por vezes de difícil compreensão, das diversas técnicas elencadas como essenciais para a prática da música para guitarra clássica no séc. XIX. Essa emulação de uma escrita *científica* permeia todo o trabalho de Aguado e nos possibilita contemplar a busca pela legitimação do conteúdo apresentado através da escrita.

Vale ressaltar que os dois autores encontravam-se em momentos históricos e geográficos distintos, o que torna a comparação entre os objetivos de suas obras um tanto complexa. Enquanto Robinson escreve seu tratado para um instrumento que vivia seu apogeu e era reconhecidamente popular, Aguado dedicou seu método a um instrumento ainda em

consolidação, que competia sua popularidade com guitarras de quantidade de ordens e afinações distintas.

Embora tenham características e busquem alcançar um público distinto, os trabalhos aqui analisados carregam as características fundamentais de suas épocas e nos permitem vislumbrar as mudanças ocorridas no pensamento e práticas musicais ocidentais nos séculos XVII e XIX.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AGUADO, Dionisio. **Nuevo método para guitarra**. [s.l]:Impresso por Aguado, 1843.

DUDEQUE, Norton Eloy. **História do violão**. Curitiba, Paraná: Editora da UFPR, 1994.

GROUT, Donald Jay; PALISCA, Claude Victor. **História da música ocidental**. 5.ed. Trad. Ana Luísa Faria. Lisboa, Portugal: Editora Gradiva, 2007.

HARNONCOURT, Nikolaus. **O discurso dos sons**: Caminhos para uma nova compreensão musical. Trad. Marcelo Fagerlande. Rio de Janeiro, Rio de Janeiro: Editora Jorge Zahar, 1988.

JEFFERY, Brian. **Sor, Fernando**. Grove Music Online. Editora: Oxford University Press, 2001. Disponível em:
<http://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000026246>. Acesso em: 5 set. 2022.

POULTON, Diana; SPENCER, Robert. **Robinson, Thomas**. Grove Music Online. Editora: Oxford University Press, 2001. Disponível em:
<http://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000023600>. Acesso em: 5 set. 2022.

ROBINSON, Thomas. **The Schoole of Musicke**. Londres, 1603.

SANTOS, Luis Otávio. **“A chave do artesão”**: Um olhar sobre o paradoxo da relação mestre/aprendiz e o ensino metodizado do violino barroco. Tese (Doutorado em Música) - Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2011.

ZWILLING, Carin. **“Observações necessárias sobre o alaúde, por John Dowland, bacharel em música”**: Tradução anotada e comentada por Carin Zwillling, contendo dois apêndices: [s.n]. São Paulo, 2016.

ZWILLING, Carin. **The Schoole of Musicke, de Thomas Robinson**: Tradução comentada e transcrição musical de um tratado do século XVII. Dissertação (Mestrado em História) - Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 1996.

-