

Sistema de notação e idiomatismo como fundamento para a escolha instrumental na música para cordas dedilhadas do século XVII

Dagma Cibele Eid
Universidade Estadual Paulista
dagma.eid@unesp.br

Resumo: Execução musical no século XXI com réplicas de instrumentos antigos: sim ou não? Até que ponto consideramos relevantes os aspectos idiomáticos na escolha da instrumentação? Como a notação musical pode ajudar em tal decisão? Este artigo propõe uma reflexão sobre a instrumentação na performance da música barroca a partir da crítica à utilização de instrumentos antigos feita pelo filósofo alemão Hans-George Gadamer em sua obra *Verdade e Método* (1999). Para além de defender a ilusão de recriar uma sonoridade fiel a uma época passada, ou de colocar o texto musical no centro da performance, o objetivo é considerar as dimensões do fenômeno cultural como a relação instrumento-corpo observada no repertório para cordas dedilhadas. Mostraremos, com base na notação e nos recursos idiomáticos da guitarra barroca, que o contato com o instrumento original é essencial para a realização de grande parte deste repertório, nos apoiando nos argumentos dos musicólogos Nicolaus Harnoncourt (1990) e James Tyler (1980, 2011).

Palavras-chave: instrumentação, guitarra barroca, alfabeto musical, tablatura, idiomatismo.

System of notation and idiomatism as a foudation for instrumental choice in 17th century plucked string music

Abstract: What about musical performance in the 21th century with replicas of ancient instruments? To what extended do we consider idiomatic aspects relevant in the choice of instrumentation? How can music notation help in such a decision? This article proposes a reflection on instrumentation in the performance of baroque music based on the criticism of the use of ancient instruments made by german philosopher Hans-George Gadamer in his work *Warheit und Methode* (brazilian edition, 1999). In addition to defending the illusion of recreating a sound faithful to a bygone era, or placing the musical texto at the center of the performance, the objective is to consider the dimensions of the cultural phenomenon as the instrument-body relationship observed in the repertoire for plucked strings. We will show, based on the notation and idiomatic resources of the baroque guitar, that contact with the original instrument is essential for the realization of a large part of this repertoire, based on the arguments of musicologists Nicolaus Harnoncourt (1990) and James Tyler (1980, 2011).

Keywords: instrumentation, baroque guitar, alfabeto notation, tablature, idiomatism.

Introdução

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

Usar instrumentos antigos da época em que as obras foram concebidas versus adaptar as obras para os instrumentos modernos é um dilema bem conhecido, em torno do qual dividem-se músicos e estudiosos da estética da arte. Hans-George Gadamer¹ é um destes que faz uma crítica aos que tocam com instrumentos de época. Em sua obra *Verdade e*

Método (1999), ele afirma que se aproximar da obra através dos instrumentos originais é um esforço inútil, pois o significado da obra dado pelo autor foi perdido no tempo.

Para refutar tal afirmação, os argumentos deste artigo se baseiam no texto de Nicolaus Harnoncourt (1990) que faz uma reflexão da produção musical do passado e introduz conceitos que respondem às indagações sobre os instrumentos e a música antiga.

Discutiremos a realização de uma parte do repertório para guitarra barroca, que embora seja da mesma família do violão, tem uma peculiaridade que remete a outros valores estéticos e sonoros, descritos no trabalho do musicólogo James Tyler (1980, 2011). Através das descrições detalhadas de Tyler, listaremos alguns dos motivos que levaram os violonistas modernos a se afastarem do repertório destinado à guitarra barroca. O artigo se divide assim: 1. Instrumentação na performance da música historicamente informada; 2. Aspectos idiomáticos da guitarra barroca. 3. Notação musical: sistema alfabeto.

Instrumentação na performance da música historicamente informada

Os músicos que optam por utilizar instrumentos antigos muitas vezes são criticados por tentar se aproximar da obra, afinal vivemos no século XXI, e encontramos diversas linhas de pensamento musical na interpretação da música do passado, muitas vezes com conceitos opostos. A leitura do texto de Sandra Neves Abdo (2000) nos levou a uma reflexão acerca da historicidade da arte. Em sua análise das divergências entre a corrente estética que defende uma estrita fidelidade à intenção do compositor e a que concede total licença ao intérprete, surge a questão da escolha do instrumento da época em que a obra musical foi concebida. Neste contexto, o filósofo alemão Gadamer rebate a tese de fidelidade ao compositor pois, para ele, o significado original da obra está para sempre perdido no tempo. A compreensão ocorre do ponto de vista do presente e nada adianta tentar resgatar o passado. O filósofo faz uma crítica aos que tocam instrumento de época: Gadamer (1999, p. 200) afirma que:

"a interpretação, num certo sentido, é um fazer segundo um anterior, mas esse, não segue um ato criativo precedente, mas sim a figura de uma obra criada, que alguém, na medida em que aí encontre sentido, deve trazer à representação. Representações historicizantes, p. ex., a música tocada em antigos instrumentos, não são, por isso, tão fiéis como imaginam. Antes, estão correndo o risco de, sendo imitação, encontrar-se triplamente afastadas da verdade".

O movimento de música antiga surge na Europa no início do século XX, e gradativamente as pesquisas musicológicas dão início às performances historicamente informadas. Segundo Harnoncourt (1990, p.18), antes disso, a música histórica era modernizada segundo a produção do arranjador, no espírito do romantismo tardio, como por exemplo, as primeiras interpretações das obras de Bach, com orquestras ampliadas e de forma romantizada. O mesmo fenômeno aconteceu em agrupamentos instrumentais menores, nas primeiras tentativas de reproduzir a música do passado, quando músicos se preocupavam apenas em adquirir os instrumentos antigos, mas executavam o repertório com as técnicas de execução de instrumentos modernos.

A tentativa de buscar a autenticidade em trabalhos paleográficos e performances em instrumentos antigos não foi convincente no início do movimento, quando os músicos se voltaram para a pesquisa de uma sonoridade perdida e para o uso de instrumentos originais ou réplicas, mas mesmo tendo em mãos um instrumento de época, se tocava de maneira a adaptá-los ao ideal sonoro do século XIX, realizando modificações em suas

estruturas conforme as exigências das grandes salas de concerto (Augustin, 1999, p. 21). Portanto o preconceito em relação à escolha por instrumentos antigos talvez se baseie nas interpretações realizadas nesta fase inicial em que os pesquisadores começavam a se debruçar sobre as fontes primárias. Neste contexto, acreditamos que a crítica de Gadamer possa fazer algum sentido, pois os primeiros intérpretes da música do passado assumiam como parâmetro interpretativo os padrões e gostos da estética musical vigente na época ao invés de realizar uma investigação mais aprofundada nos tratados históricos.

Atualmente temos acesso às informações quanto a questões técnicas e musicais como articulação, fraseado, dinâmica, sonoridade, bem como aos aspectos idiomáticos dos instrumentos antigos². A pesquisa na área da performance histórica está mais avançada a ponto de já discutir de que maneira a apropriação de tradições mais recentes podem auxiliar na reconstituição do repertório musical do passado.

Portanto, nosso objetivo neste artigo, parte de uma pesquisa de doutorado que busca apontar os elementos musicais convergentes do atual estilo flamenco com a música do barroco espanhol, é auxiliar os músicos atuais na decisão de tal dilema ao apresentar os recursos idiomáticos da guitarra barroca (guitarra espanhola) e de uma notação musical específica para este instrumento de características tão peculiares.

Aspectos idiomáticos da guitarra barroca

A guitarra barroca possui 5 ordens (pares de cordas) e surge na segunda metade do século XVI, dentro da evolução dos instrumentos de cordas dedilhadas que culmina no advento do violão moderno³. Embora o violão e a guitarra barroca sejam instrumentos da mesma família, possuem aspectos idiomáticos diferentes.

Segundo a definição de Scardulli (2007, p. 139) de idioma instrumental,

“se intui o conceito de expressão idiomática (ou idiomatismo), entendido como: cada elemento peculiar que compõe o idioma do violão - (...) idiomatismo refere-se a um recurso específico que é próprio de um instrumento musical, e idioma, o conjunto de idiomatismos que caracterizam a sua execução. Assim, desde a afinação das cordas soltas do instrumento até efeitos percussivos, passando por harmônicos e glissandos, podem ser considerados idiomatismos do violão”.

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

A afinação reentrante determina outro aspecto idiomático importante da guitarra barroca dentro do estilo ponteado⁴ - as campanelas. Campanelas são efeitos semelhantes a sinos aplicados em passagens escalares ou melódicas, realizados em cordas diferentes, empregando o máximo de cordas soltas possível e permitindo o prolongamento de cada nota da escala. Tal efeito não pode ser realizado da mesma maneira no violão⁵, devido à falta da afinação reentrante e portanto, frequentemente excluído nos procedimentos de transcrição do repertório adaptado. Reproduzir a música como descrita na tablatura original só é possível no instrumento da época, ou seja, numa réplica da guitarra barroca.

Por causa da ausência de baixos (especialmente na 5a. corda lá) a música para guitarra barroca não usa acordes invertidos. Acordes sem inversão não podem ser tocados por nenhum outro instrumento. É uma das características principais da guitarra barroca. Os mesmos acordes executados no violão com seus baixos proeminentes produziram uma apresentação auditiva forte das inversões dos acordes (Tyler, 2011, p. 10, 23, 24).

Figura 1

Alguns exemplos de afinações da guitarra barroca documentadas no século XVII: 1) com bordões na 4ª e 5ª ordem; 2) com bordão na 4ª ordem; 3) sem bordões (afinação reentrante).

1) Bourdons on the 4th and 5th courses



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



3) No bourdons (re-entrant)



Figura 2

Campanela. Trecho da Marionas de Santiago de Murcia notada em tablatura italiana com a inclusão de uma oitava aguda na 3ª. ordem. Transcrição recodificada por Frank Koonce (2008).



Transcribed and re-fingered, with added G:



O violão foi concebido para atender a demanda do repertório clássico, de conceitos tonais e texturas homofônicas, enquanto os instrumentos antigos foram constituídos de maneira a permitir a máxima aproximação da polifonia vocal ou para acompanhar a música vocal.

Devido a esta demanda da música acompanhada, na qual a guitarra barroca tem um papel essencial, foi criado um sistema original de cifragem de acordes que se tornou muito popular no século XVII – o sistema alfabeto. Com os recursos idiomáticos inseridos em sua decodificação, consideraremos o mecanismo desta notação musical e suas idiosincrasias.

Notação musical: sistema alfabeto

Atualmente é consenso entre os pesquisadores que o conhecimento da musicologia histórica é essencial na construção da interpretação, e não apenas os critérios fixados pelas gravações (fenômeno do século XX) e as transcrições musicais. A visão formalista da música ocidental coloca a partitura no centro da performance musical como podemos testemunhar em nossa formação acadêmica⁶. Lorenzo Mammi (1998, p. 21) afirma que a

notação musical é um elemento formante da obra, influi sobre ela e é por ela influenciada. O cravista Thurston Dart (2000, p. 6) em seu guia para a interpretação da música antiga menciona a importância da notação musical para a sua execução:

“a interpretação da música antiga é dos assuntos mais complexos. O principal elemento em que devemos necessariamente basear nossa interpretação – a notação musical – deve ser examinado com o maior cuidado possível. Antes de mais nada, precisamos conhecer os símbolos exatos usados pelo compositor; depois devemos descobrir o que significavam à época em que foram escritos.”

No Renascimento e no Barroco a escrita para os instrumentos de cordas dedilhadas era peculiar em relação a outros instrumentos. O guitarrista ou alaudista se acostumou a codificar a música de uma maneira mais corporal e instrumental que de uma maneira abstrata e teórica. A música foi escrita no sistema de tablaturas até meados do século XVIII – um sistema e notação que indica o que o músico deve fazer para obter determinado resultado musical, enquanto a partitura indica o resultado esperado. A tablatura consiste de linhas horizontais onde as notas são representadas por letras ou números. As linhas representam as cordas do instrumento e o ritmo é indicado acima das linhas. A tablatura não representa uma simbologia do som, mas uma representação precisa que determina o uso dos dedos sobre o espaço do instrumento. Portanto, os intérpretes de cordas dedilhadas históricas codificam a notação em posições do corpo (das mãos) sobre o instrumento.

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

Depois de um período de obras ricas em texturas polifônicas, no final do século XVI a guitarra começa sua popularização e surge um sistema como uma alternativa mais simples do que as tablaturas de alaúde e vihuela, mas que manteve o código corporal-instrumental. O sistema alfabeto consiste de letras que simbolizam acordes, cuja representação não corresponde ao sistema de cifras usado na música popular atual. Tais posições eram executadas com a técnica de rasgueado⁷, na música de acompanhamento e algumas danças populares e no estilo misto, que combinava os rasgueados com o estilo ponteadado descrito acima. No estilo rasgueado, alguns compositores, como Gaspar Sanz (1640–1710) tinham predileção pela afinação com bordões (música ruidosa) na aplicação do sistema alfabeto⁸. No entanto, para tocar o repertório destinado ao estilo misto, que explora efeitos de campanela em suas passagens melódicas, afinamos o instrumento explorando as reentrâncias tão características da guitarra de cinco ordens⁹.

O primeiro manuscrito com música escrita nesta notação é de 1595 (Francisco Palumbi) e consiste em canções italianas e espanholas com seus acompanhamentos de acordes.

Em 1596, o médico Juan Carlos Amat publicou seu livro *Guitarra Española*, onde fornece instruções para tocar no estilo rasgueado com acordes cifrados. Seu sistema de acordes era semelhante ao de Palumbi¹⁰, mas usava números em vez de letras para designar os acordes.

Figura 3
Alfabeto catalão de Amat em *Guitarra Española*. N (naturales) os 12 acordes perfeitos maiores; B (bemolados) os 12 acordes perfeitos menores.



Figura 4
Transcrição moderna do alfabeto catalão de Amat.

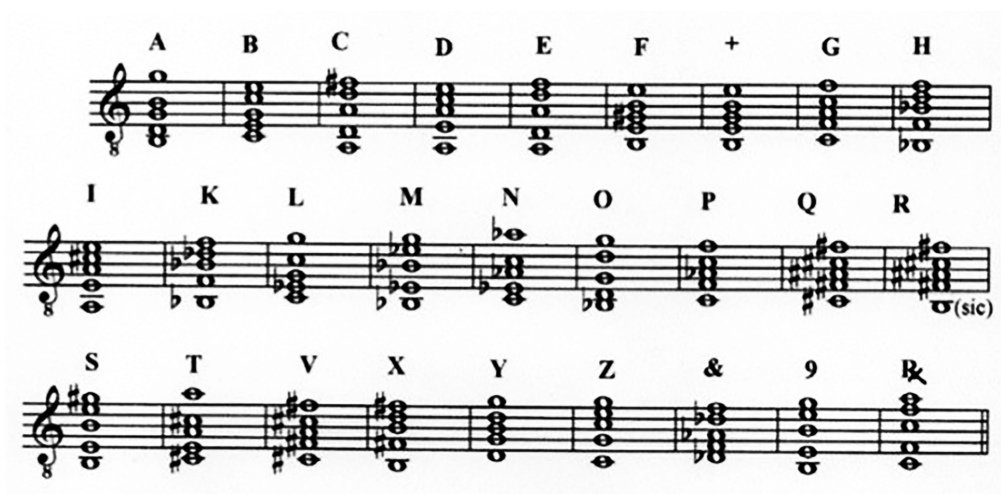


Em 1606, Girolamo Montesardo publica seu *Nuova Intabolatura per sonare il baletti sopra la chitarra spagnuola senza numeri e note, per mezzo della quale da se stesso ogn' uno senza maestro potrà imparate* (Nova invenção de tablatura para tocar danças na guitarra espanhola sem números e notas, através dela qualquer um pode aprender sem professor). O título do livro indica a grande popularidade da guitarra o que demandava a publicação de livros com música popular destinados ao público amador, com instruções mais detalhadas que nas demais publicações.

Figura 5
Alfabeto de Montesardo em *Nuova Intabolatura*, 1606.



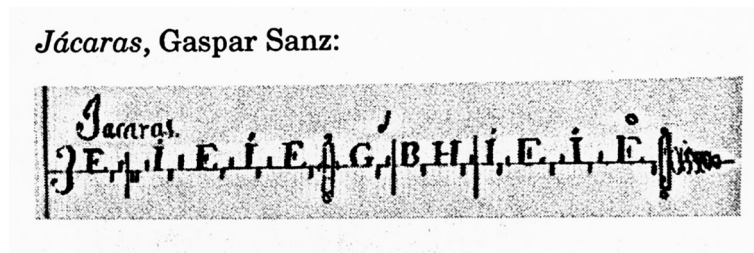
Figura 6
Transcrição moderna do alfabeto de Montesardo.



Montesardo foi o primeiro a escrever o ritmo a ser produzido em rasgueado dentro do sistema alfabeto. A notação para rasgueado usa uma linha horizontal (abaixo ou acima das letras) com linhas verticais que indicam a direção do rasgueado, para cima ou para baixo. Este sistema de realização para a mão direita foi adotado pelos próximos guitarristas que publicaram música em alfabeto.

Figura 7

Trecho do fac-símile do *Instrucción de música sobre la guitarra española* (1674) de Gaspar Sanz. Jácaras.



De 1606 a 1629 o único estilo conhecido de música para guitarra barroca era usando o sistema alfabeto. Os livros publicados neste período, cerca de 69, contêm danças italianas e espanholas, peças populares e canções com acompanhamento. A música deste repertório é bem simples, quase ingênua, mas a notação representava apenas um “esqueleto”, uma ideia da sonoridade e se esperava de o guitarrista usar suas habilidades artísticas para improvisar melodias, ornamentações e variações rítmicas com rasgueados¹¹. (Tyler, 1980, p. 40).

Uma foto citada por Koonce (2008, p. 12), mostra outro aspecto que torna a guitarra barroca o instrumento ideal para a prática do repertório de sua época – suas características de construção – como a escala que ainda não era sobreposta sobre o braço e o tampo, sendo que os trastes de tripa paravam na 12ª casa e o restante eram filetes de osso ou madeira colados sobre o tampo. Nessa situação não tínhamos um degrau da escala sobre o tampo, como observado hoje no violão. Na figura abaixo, notamos que o guitarrista trabalha o rasgueado na região da junção do braço com o corpo da guitarra, ao invés da boca ou do cavalete do instrumento (no caso do violão). Posicionar a mão direita assim pode resultar numa outra sonoridade com efeitos percussivos e criar uma nova consciência do gesto musical na interação com o instrumento antigo.

Figura 8

Jean Daret (1613–1668): Portrait de l'artiste en guitariste.



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

Considerações finais

Os primeiros conjuntos de música antiga eram imprecisos na reconstituição da música renascentista e barroca e criaram modelos de interpretação caricatos, o que gerou uma série de questionamentos quanto à utilização de réplicas dos instrumentos de época.

Contudo, hoje temos a condição de recriar o repertório do século XII sem querermos ser puristas a ponto de ter a pretensão de reconstituir a obra com fidelidade, mas conseguir a melhor execução possível através de um estudo musical mais aprofundado e buscando referências em tradições musicais vivas.

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

Nossa experiência na performance da música para guitarra barroca, também mostrou que embora alguns pesquisadores se ocuparam em reorganizar a música barroca através de transcrições musicais, evitaram as obras em estilo misto e rasgueado.

Acreditamos que a escolha de utilizar um instrumento antigo alerta o intérprete para as diferenças físicas e estéticas, especialmente para guitarra barroca, visto não ser possível reproduzir muitas das técnicas específicas no violão convencional.

Destacamos o potencial da notação musical como fonte de pesquisa que motive o violonista a experimentar a sonoridade do instrumento original, e que tal contato físico com o instrumento e seu idiomatismo proporcione a ele novos parâmetros interpretativos além dos encontrados nas transcrições realizadas por pesquisadores comprometidos com a musicologia histórica e nos recursos do instrumento moderno.

Notas

¹ Hans-George Gadamer (1900–2002) foi um filósofo alemão considerado como um dos maiores expoentes da hermenêutica filosófica. Sua obra de maior impacto foi *Verdade e Método*, de 1960, traduzida para o português em 1997, na qual traz a historicidade nas suas reflexões.

- ² Investigações musicológicas mostram a estreita ligação entre a música e um *instrumentarium* adequado: no barroco, o simbolismo musical e sonoro, a teoria dos afetos desempenhavam importante papel na compreensão da linguagem musical. Bach utilizava os trompetes com frequência quando queria representar o horror, o medo, o Diabo através dos harmônicos impuros (o sétimo, décimo primeiro e décimo terceiro harmônicos). Estas notas soavam ásperas no instrumento antigo e eram empregadas na obra como meio de expressão, e no instrumento moderno estas diferenças sonoras não podem ser representadas, pois se toca apenas até o oitavo harmônico com a exclusão do sétimo. (Harnoncourt, 1990, p. 112)
- ³ Harnoncourt (1990, p. 112) afirma que o termo instrumento moderno é empregado de maneira pouco refletida. Os instrumentos chamados modernos, com poucas exceções, têm a idade da música para o qual foram criados. No caso do violão, sua evolução começa com a vihuela, guitarra barroca e guitarra clássico-romântica, cujos métodos publicados no final do século XVIII são utilizados até hoje no ensino e na construção da técnica violonística. As transformações que o instrumento sofreu na Espanha no final do século XIX, ocorreram principalmente na melhoria relativa da ressonância do instrumento, e apesar dos refinamentos técnicos e de construção, conceitualmente o instrumento permanece o mesmo. Podemos dizer, portanto, que o nosso velho novo violão tem cerca de 250 anos.
- ⁴ Técnica de execução mais elaborada, de características polifônicas baseadas na música vocal, herdada da vihuela e que consiste na realização de passagens melódicas contrapontísticas notadas em tablatura, sistema de notação amplamente comentado em outras pesquisas.
- ⁵ Alguns pesquisadores sugerem intervenções como espaçador para a ponte para adicionar cordas e transformar o violão num instrumento com cordas duplas. Tal intervenção é pouco atrativa, primeiro motivo que afasta os violonistas do repertório de guitarra barroca. Além da solução ser considerada engenhosa, pode sobrecarregar a ponte do instrumento e a mão esquerda do violonista, por causa da tensão gerada pelo excesso de encordoamento. Acreditamos, portanto, que a opção pelo instrumento original é mais simples e funcional. Para mais informações, consultar <http://www.donaldsauter.com/baroque-guitar-conversion.htm>.
- ⁶ Não iremos discutir aqui a potencialidade e os problemas da visão formalista na música ocidental nem a dicotomia texto/performance, pois isso exigiria um artigo específico. Embora saibamos que a função da notação musical foi mudando em cada período ou gênero musical, dependendo das práticas musicais, iremos considerar a importância do registro principalmente quando se trata de um repertório tão antigo.
- ⁷ Estilo rasgueado (em espanhol) ou estilo battente (em italiano). Outro elemento idiomático da guitarra barroca são os rasgueados, caracterizados por golpes de mão direita sobre todas as 5 cordas (ordens) em sentido vertical para baixo ou para cima e os efeitos percussivos nas cordas e no tampo do instrumento. Não iremos detalhar o desenvolvimento desta técnica no artigo, no entanto vale mencionar que a descrição de como realizar esta técnica também demonstra a impossibilidade de realizá-la da mesma maneira no violão. A pesquisa da música em estilo rasgueado para guitarra barroca ainda é uma área que carece de produção acadêmica.
- ⁸ Instrucción de Música sobre la guitarra española, 1674.
- ⁹ Por causa da impossibilidade de criar o mesmo efeito musical da guitarra barroca ao violão, as peças em estilo misto são evitadas pelos violonistas ou são tocadas em estilo ponteadado, perdendo sua característica original.
- ¹⁰ Cada compositor adotava seu próprio sistema alfabeto explicado no prefácio das publicações. A escrita diferente para cada repertório também resulta no afastamento do músico moderno do alfabeto musical barroco.
- ¹¹ A maior parte deste repertório ainda não foi explorado pelos guitarristas e pesquisadores na atualidade, por motivos extras. Dada as peculiaridades da afinação reentrante da guitarra barroca, e as cordas de tripa ou sua versão sintética (nylgut) de tensão mais baixa, muitos de seus efeitos não se reproduzem no seu parente moderno de 6 cordas, pois a sonoridade do rasgueado ao violão perde a delicadeza e a transparência dos acordes.

Referências

- Abdo, S. N. (2000). Execução/Interpretação Musical: uma abordagem filosófica. *Per Musi*. Belo Horizonte, v. 1, p. 16-24.
- Augustin, K. (1999). Um olhar sobre a música antiga. 50 anos de história no Brasil. São Paulo: Imprensa da fé.
- Dart, T. (2000). *Interpretação da Música*. São Paulo: Martins Fontes.
- Gadamer, H. (1999). *Verdade e Método. Traços Fundamentais de uma hermenêutica filosófica*. Petrópolis: Editora Vozes, 3a. edição.
- Harnoncourt, N. (1990). *O discurso dos sons. Caminhos para uma nova compreensão musical*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor.
- Jost, D. B. G. (s.d.) Coreografia de los dedos. *Cuerpo e instrumento en la escritura musical para guitarra*. *Revista Neuma* [online], Ano 11, volume 1, 58-75. <https://neuma.usalca.cl/index.php/neuma/article/view/43>
- Koonce, F. (2006). *The Baroque Guitar in Spain and the new world*. Pacific: Mel Bay Publications.
- Mammi, L. (1998-1999). A notação gregoriana: gênese e significado. *Revista Música* [online]. São Paulo, v. 9 e 10, 21-50. <https://www.revistas.usp.br/revistamusica/article/view/61749>
- Sanz, G. (1674). *Instrucción de música sobre la guitarra española*. Zaragoza. <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000064700&page=1>
- Scarduelli, F. (2007). *A obra de violão solo de Almeida Prado (Dissertação de mestrado)*. Universidade Estadual de Campinas, Campinas, São Paulo.
- Tyler, J. (2011). *A Guide to playing the Baroque Guitar*. Indiana: Indiana University Press.
- Tyler, J. (1980). *The Early Guitar. A History and Handbook*. Oxford: Oxford University Press.