

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
ESCOLA DE COMUNICAÇÃO E ARTES

GUILHERME MORENO DE CALDAS BRAZ

Studio per la chitarra, Opus 1 de Mauro Giuliani:
um estudo expandido

SÃO PAULO

2021

GUILHERME MORENO DE CALDAS BRAZ

Studio per la chitarra, Opus 1 de Mauro Giuliani:
um estudo expandido

Versão Corrigida

Dissertação apresentada à Escola de Comunicações Artes da Universidade de São Paulo para obtenção do título de Mestre em Artes.

Área de Concentração: Processos de Criação Musical

Orientador: Prof. Dr. Edelson Gloeden

SÃO PAULO

2021

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)

Braz, Guilherme Moreno de Caldas
Studio per la chitarra, Opus 1 de Mauro Giuliani: :
um estudo expandido / Guilherme Moreno de Caldas Braz;
orientador, Edelson Gloeden. - São Paulo, 2021.
272 p.: il.

Dissertação (Mestrado) - Programa de Pós-Graduação em
Música / Escola de Comunicações e Artes / Universidade de
São Paulo.
Bibliografia
Versão corrigida

1. Violão. 2. Mauro Giuliani. 3. Studio per la
chitarra, Op.1. I. Gloeden, Edelson . II. Título.

CDD 21.ed. - 780

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

MORENO BRAZ, G. C. *Studio per la chitarra, Opus 1 de Mauro Giuliani*: um estudo expandido. 2021. Dissertação (Mestrado em Música) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2021.

Aprovado em:

Banca Examinadora

Prof. Dr. _____

Instituição: _____

Julgamento: _____

Prof. Dr. _____

Instituição: _____

Julgamento: _____

Prof. Dr. _____

Instituição: _____

Julgamento: _____

*Aos meus avós, José e Francisca, George e Benedita,
que são meus exemplos e minha inspiração*

AGRADECIMENTOS

A Deus, pelo dom da vida e todas as bênçãos.

À minha família, pelo apoio incondicional. Meus pais, Paulo e Luciane, por me ensinarem o valor da educação e por me proporcionarem a oportunidade de realizar meus sonhos por mais incomuns que possam ser. Minha irmã, Paula, pelo carinho e paciência apesar da distância. Meus avós, José e Francisca, George e Benedita, por serem as raízes que me sustentam nos momentos mais difíceis e meus maiores exemplos. Meus tios e primos, por me incentivarem desde o princípio.

À minha namorada, Bruna Alves, pelo carinho e apoio nos últimos meses desta caminhada.

Ao meu orientador, Prof. Dr. Edelson Gloeden, por toda a paciência, perseverança, sinceridade e boa vontade nos últimos oito anos de trabalho. Músico e professor excepcional, com quem tive o privilégio de conviver de uma maneira sempre positiva e extremamente proveitosa. Obrigado pela honestidade de todas as merecidas críticas e dos gentis elogios, que tanto me ajudaram a sempre buscar os melhores caminhos.

Ao demais membros do corpo docente da ECA-USP e de outras instituições, que contribuíram de algum modo para a minha formação. Em especial, aos professores que gentilmente aceitaram meus convites para bancas de TCC, qualificação e, finalmente, da defesa desta pesquisa, acrescentando apontamentos pertinentes, gentis e esclarecedores.

A todos os meus colegas e amigos com quem tive o prazer de conviver nesses últimos anos dentro e fora desta universidade.

RESUMO

MORENO BRAZ, G. C. *Studio per la chitarra, Opus 1 de Mauro Giuliani*: um estudo expandido. 2021. Dissertação (Mestrado em Música) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2021.

O *Studio per la chitarra, Opus 1* (1812) consiste em uma das raras obras com digitações e indicações textuais de Mauro Giuliani. A questão levantada foi: quais tópicos apresentados na obra a tornam uma das mais importantes publicações didáticas para violão do séc. XIX? Partindo dela, dois objetivos principais foram traçados: enumerar e refletir os aspectos técnicos e musicais que Giuliani trata em seu *Studio, Op.1* e levantar e comentar as alterações e sugestões realizadas em reedições da obra publicadas nos sécs. XX e XXI. Por meio do levantamento de bibliografia especializada e da comparação com outros métodos da época, foram discutidos o contexto de publicação, a natureza da obra e seu conteúdo textual e musical. Em seguida, onze reedições de diferentes formatos foram apresentadas e comentadas comparativamente. Finalmente, a edição inédita da obra desenvolvida pelo Prof. Dr. Edelton Gloeden é reproduzida na íntegra com sugestões de prática e notas explicativas. A pesquisa mostra que o *Studio, Op.1* é uma obra didática ainda capaz de oferecer ao violonista contemporâneo a oportunidade de desenvolver aspectos técnicos e musicais conjuntamente sem que sejam necessárias maiores alterações no texto musical.

Palavras-chave: Violão. História. Mauro Giuliani. *Studio, Op. 1*. Reedições.

ABSTRACT

MORENO BRAZ, G. C. *Studio per la chitarra, Opus 1 de Mauro Giuliani*: um estudo expandido. 2021. Dissertação (Mestrado em Música) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2021.

Studio per la chitarra, Opus 1 (1812) consists of one of the rare works by Mauro Giuliani with fingering and textual indications. Starting from the question – which topics presented in the work make it one of the most important didactic guitar publications of 19th century? – two main goals were outlined: to enumerate and reflect technical and musical aspects featured by Giuliani in his *Studio, Op.1* and to present and comment on the changes and suggestions made in reissues of the work published in the 20th and 21st centuries. Through the survey of specialized bibliography and comparison with other methods of the time, the context of publication, the nature of the work and its textual and musical content were discussed. Then, eleven reissues of different formats were presented and commented comparatively. Finally, the unpublished edition of the work developed by Prof. Dr. Edelson Gloeden is full reproduced with practical suggestions and explanatory notes. The research shows that *Studio, Op.1* is a didactic work still capable of offering the contemporary guitarist the opportunity to develop technical and musical aspects together and for that it does not need further changes in the musical text.

Keywords: Classical Guitar. History. Mauro Giuliani. *Studio, Op. 1*. Reissues

LISTA DE FIGURAS

Fig. 1 – Exemplo da escrita na <i>Leccion Quarta – Rondo</i> (c.1-6) de Fernandiere	25
Fig. 2 – Exemplo da escrita nas <i>Variations pour la Guitarre, Op.7</i> (c.1-3) de Giuliani.....	25
Fig. 3 – Exemplo da escrita no <i>Gran Solo</i> (c.59-62) de Sor	25
Fig. 4 – Exemplo da escrita no <i>Divagation Fantasie</i> (c.10-12) de Coste	26
Fig. 5 – Parte do Sumário do <i>Nuovo Método</i> de Aguado	36
Fig. 6 – Sumário do <i>Méthode</i> de Fernando Sor.....	37
Fig. 7 – Exemplo de padrão nos <i>Esercizi n° 41 – 42</i> da <i>Prima Parte</i>	41
Fig. 8 – Apresentação de possibilidades de prática nos <i>Esercizi n° 1 – 3</i> da <i>Prima Parte</i>	42
Fig. 9 – Estrutura harmônica básica da <i>Prima Parte</i>	46
Fig. 10 – Maior movimentação da mão esquerda no <i>Esercizio n° 108</i> da <i>Prima Parte</i>	46
Fig. 11 – Trêmulo <i>Esercizio n° 110</i> da <i>Prima Parte</i>	47
Fig. 12 – Textura influenciando na digitação no <i>Esercizio n° 51</i> da <i>Prima Parte</i>	48
Fig. 13 – Configuração de mão direita no <i>Esempio n° 7</i> (c.1-2) da <i>Terza Parte</i>	49
Fig. 14 – Configuração de mão direita no <i>Esempio n° 9</i> (c.15-18) da <i>Terza Parte</i>	49
Fig. 15 – Mudança de localização vertical no <i>Esercizio n° 4</i> da <i>Prima Parte</i>	49
Fig. 16 – Repetições de dedos nos <i>Esercizi n° 13</i> e <i>n° 111</i> da <i>Prima Parte</i>	50
Fig. 17 – Configuração 2 de mão direita no <i>Esempio n° 1</i> (c.20-22) da <i>Terza Parte</i>	50
Fig. 18 – <i>Esempio n° 3</i> (c.1-3) da <i>Terza Parte</i>	51
Fig. 19 – Configuração 3 de mão direita no <i>Esempio n° 8</i> (c.12-16) da <i>Terza Parte</i>	51
Fig. 20 – Configuração 4 de mão direita no <i>Esercizio n° 17</i> da <i>Prima Parte</i>	51
Fig. 21 – Configuração 4 de mão direita no <i>Esempio n° 2</i> (c.1-2) da <i>Seconda Parte</i>	52
Fig. 22 – Figuração típica de violino no <i>Esercizio n° 13</i>	52
Fig. 23 – Repetições de dedos no <i>Esempio n° 1</i> (c.1-3) da <i>Terza Parte</i>	53
Fig. 24 – Repetições de dedos no <i>Esempio n° 3</i> (c.16-19) da <i>Terza Parte</i>	53
Fig. 25 – Deslizamento de <i>indicador</i> nos <i>Esercizi n° 91, n° 94</i> e <i>n° 115</i> da <i>Prima Parte</i>	54
Fig. 26 – Acordes repetidos nos <i>Esercizi n° 51</i> e <i>n° 66</i> da <i>Prima Parte</i>	54
Fig. 27 – Aberturas de mão direita no <i>Esercizio n° 97</i> da <i>Prima Parte</i>	55
Fig. 28 – Aberturas de mão direita no <i>Esempio n° 2</i> (c.6-8) da <i>Terza Parte</i>	55
Fig. 29 – Progressão de acordes com abertura de mão direita	56
Fig. 30 – Figura N °10 do <i>Méthode</i> de Fernando Sor.....	57
Fig. 31 – Exemplo n° 1 do <i>Méthode</i> de Fernando Sor.....	57
Fig. 32 – Exemplo de dedilhado de mão direita	58

Fig. 33 – Exercício de arpejo do <i>Méthode</i> de Carulli.....	58
Fig. 34 – Uso da mão direita nas <i>Otto Variazioni, Op.6</i> (c.5-7)	59
Fig. 35 – <i>Esempio n° 1</i> (c.1-2) da <i>Seconda Parte</i>	60
Fig. 36 – Exercícios de intervalos no <i>Méthode, op.27</i> de Carulli.....	61
Fig. 37 – Exercício de intervalo do <i>Nuovo Método</i> de Aguado	61
Fig. 38 – <i>Esempio n° 11</i> (c.1-5) da <i>Terza Parte</i>	62
Fig. 39 – Uso de cordas soltas em saltos na <i>Lezione n° 6</i> (c.20-23) da <i>Quarta Parte</i>	63
Fig. 40 – <i>Esempio n° 5</i> (c.1-6) da <i>Seconda Parte</i>	63
Fig. 41 – <i>Estudo n° 3</i> (c.1-5) das <i>Primi Lezioni, op.139</i>	64
Fig. 42 – <i>La Guitaromanie</i> - Discussão entre Carullistas e Molinistas de Charles Marescot ..	65
Fig. 43 – <i>Esercizio n° 114</i> da <i>Prima Parte</i>	66
Fig. 44 – <i>Esempio n° 15</i> da <i>Seconda Parte</i>	67
Fig. 45 – <i>Esempio n° 3</i> (c.16-19) da <i>Terza Parte</i>	67
Fig. 46 – Possível uso do polegar da mão esquerda na <i>Lezione n° 9</i> (c.34-36) da <i>Quarta Parte</i>	67
Fig. 47 – Possível uso de polegar da mão esquerda no <i>Estudo n° 13</i> (c.46-50) do <i>Op. 51</i>	68
Fig. 48 – Grafia das pestanas no <i>Esempio n° 10</i> (c.1-2) da <i>Seconda Parte</i>	68
Fig. 49 – Grafia das pestanas no Exemplo n° 84 do <i>Méthode</i> de Sor.....	69
Fig. 50 – Grafia das pestanas no <i>Exercício n° 90</i> do <i>Nuovo Método</i> de Aguado	69
Fig. 51 – Harmonia do <i>Esercizio n° 114</i> da <i>Prima Parte</i>	70
Fig. 52 – Harmonia do <i>Esercizio n° 112</i> da <i>Prima Parte</i>	70
Fig. 53 – Tercinas no <i>Esercizio n° 2</i> da <i>Prima Parte</i>	71
Fig. 54 – Fusas no <i>Esercizio n° 120</i> da <i>Prima Parte</i>	71
Fig. 55 – Ritmo pontuado no <i>Esempio n° 3</i> (c.1-3) da <i>Terza Parte</i>	72
Fig. 56 – Articulação no <i>Esempio n° 1</i> (c.1-3) da <i>Terza Parte</i>	73
Fig. 57 – Articulação no <i>Esempio n° 2</i> (c.1-2) da <i>Terza Parte</i>	73
Fig. 58 – Articulação na <i>Lezione n° 6</i> (c.20-27) da <i>Quarta Parte</i>	74
Fig. 59 – Articulação na <i>Lezione n° 9</i> (c.22-25) da <i>Quarta Parte</i>	75
Fig. 60 – <i>Sforzando</i> nas tensões harmônicas da <i>Lezione n° 12</i> (c.1-3) da <i>Quarta Parte</i>	75
Fig. 61 – <i>Sforzando</i> em linha melódica da <i>Lezione n° 2</i> (c.23-25) da <i>Quarta Parte</i>	75
Fig. 62 – <i>Crescendo</i> na <i>Lezione n° 8</i> (c.3-7) da <i>Quarta Parte</i>	76
Fig. 63 – <i>Decrescendo</i> na <i>Lezione n° 8</i> (c.12-19) da <i>Quarta Parte</i>	76
Fig. 64 – <i>Exemplos de Tutti e solo</i> na <i>Lezione n° 7</i> (c.1-3) da <i>Quarta Parte</i>	76
Fig. 65 – Indicações de agógica na <i>Lezione n° 4</i> (16-20) da <i>Quarta Parte</i>	77

Fig. 66 – Exercício de <i>appoggiatura</i> do <i>Méthode</i> , Op.27 de Carulli	78
Fig. 67 – <i>Appoggiaturas</i> no <i>Esempio n° 4</i> (c.1-2) da <i>Terza Parte</i>	79
Fig. 68 – <i>Appoggiaturas</i> no <i>Esempio n° 5</i> (c.1-3) da <i>Terza Parte</i>	79
Fig. 69 – <i>Appoggiaturas</i> no <i>Esempio n° 6</i> (c.1-2) da <i>Terza Parte</i>	79
Fig. 70 – <i>Appoggiaturas</i> no <i>Esempio n° 7</i> (c.1-2) da <i>Terza Parte</i>	79
Fig. 71 – <i>Appoggiaturas</i> na <i>Lezione n° 12</i> (c.25-28) da <i>Quarta Parte</i>	80
Fig. 72 – <i>Grupettos</i> no <i>Esempio n° 8</i> (c.1-3) da <i>Terza Parte</i>	81
Fig. 73 – Possível realização de <i>Grupetto</i> no <i>Esempio n° 8</i> (c.1) da <i>Terza Parte</i>	81
Fig. 74 – <i>Legature</i> no <i>Esempio n° 10</i> (c.1-2) da <i>Terza Parte</i>	81
Fig. 75 – <i>Strisciato</i> no <i>Esempio n° 11</i> (c.1-3) da <i>Terza Parte</i>	82
Fig. 76 – <i>Trillos</i> do <i>Esempio n° 12</i> da <i>Terza Parte</i>	82
Fig. 77 – <i>Mordente</i> do <i>Esempio n° 12</i> da <i>Terza Parte</i>	82
Fig. 78 – Alterações de <i>Caliendo</i> no <i>Esercizio n° 113</i> da <i>Prima Parte</i>	86
Fig. 79 – Sugestões de digitação de <i>Caliendo</i> no <i>Esempio n° 5</i> (c.1-3) da <i>Seconda Parte</i>	86
Fig. 80 – Sugestões de digitação de <i>Caliendo</i> no <i>Esempio n° 5</i> (c.1-4) da <i>Terza Parte</i>	87
Fig. 81 – Alteração proposta por <i>Caliendo</i> na <i>Lezione n° 9</i> (c.33-36) da <i>Quarta Parte</i>	87
Fig. 82 – Indicações de <i>marcato</i> de <i>Caliendo</i> na <i>Lezione n° 8</i> (c.1-2) da <i>Quarta Parte</i>	87
Fig. 83 – Sugestão de dedilhado de <i>Grimes</i> no <i>Esercizio n° 50</i> da <i>Prima Parte</i>	89
Fig. 84 – Sugestão de dedilhado de <i>Grimes</i> no <i>Esercizio n° 13</i> da <i>Prima Parte</i>	89
Fig. 85 – <i>Esempio n° 3</i> (c.1-2) da <i>Seconda Parte</i> da edição de <i>Grimes</i>	89
Fig. 86 – Repetições de dedos no <i>Esempio n° 3</i> (c.4-7) da <i>Terza Parte</i>	90
Fig. 87 – Alterações propostas por <i>Grimes</i> no <i>Esempio n° 3</i> (c.4-7) da <i>Terza Parte</i>	90
Fig. 88 – Alteração de <i>Grimes</i> na <i>Lezione n° 9</i> (c.33-37) da <i>Quarta Parte</i>	90
Fig. 89 – <i>Cadências</i> dos Grupos 10, 2 e 3 de <i>Savio</i>	91
Fig. 90 – Sugestão de dedilhado de <i>Savio</i> no <i>Esercizio n° 17</i> da <i>Prima Parte</i>	92
Fig. 91 – Sugestão de dedilhado de <i>Savio</i> no <i>Esercizio n° 13</i> da <i>Prima Parte</i>	93
Fig. 92 – Sugestão de dedilhado de <i>Savio</i> no <i>Esercizio n° 111</i> da <i>Prima Parte</i>	93
Fig. 93 – Sugestão de dedilhado de <i>Savio</i> no <i>Esercizio n° 91</i> da <i>Prima Parte</i>	93
Fig. 94 – Sugestões de dedilhado de <i>Savio</i> no <i>Esercizio n° 49</i> da <i>Prima Parte</i>	94
Fig. 95 – Escrita de <i>Savio</i> do <i>Esercizio n° 53</i> da <i>Prima Parte</i>	94
Fig. 96 – Escrita a duas vozes de <i>Savio</i> para os <i>Esercizi n° 66</i> e <i>n° 67</i> da <i>Prima Parte</i>	95
Fig. 97 – Sugestão de dedilhado de <i>Savio</i> no <i>Esercizio n° 110</i> da <i>Prima Parte</i>	95
Fig. 98 – Sugestões de dedilhado de <i>Savio</i> no <i>Esercizio n° 106</i> da <i>Prima Parte</i>	95
Fig. 99 – Sugestões de dedilhado de <i>Chiesa</i> no <i>Esercizio n° 40</i> da <i>Prima Parte</i>	97

Fig. 100 – Sugestões de dedilhado de Chiesa no <i>Esercizio n° 66 da Prima Parte</i>	97
Fig. 101 – Sugestão de dedilhado de Chiesa no <i>Esercizio n° 113 da Prima Parte</i>	97
Fig. 102 – Opções de digitação de Chiesa para o <i>Esercizio n° 110 da Prima Parte</i>	98
Fig. 103 – Escrita a duas vezes proposta por Chiesa no <i>Esercizio n° 57 da Prima Parte</i>	98
Fig. 104 – Escrita original do <i>Esercizio n° 57 da Prima Parte</i>	98
Fig. 105 – Digações propostas por Berg para o <i>Esercizio n° 89 da Prima Parte</i>	100
Fig. 106 – Sugestão de digitação de Berg para o <i>Esercizio n° 91 da Prima Parte</i>	100
Fig. 107 – Mudança de localização vertical no <i>Exercício n° 11 de Berg</i>	101
Fig. 108 – <i>Exercício n° 31 de Berg</i>	101
Fig. 109 – Exemplos de sobreposições rítmicas propostas por Berg	102
Fig. 110 – Sobreposição rítmica nos exercícios <i>n° 125 – 126 de Berg</i>	102
Fig. 111 – Exemplo de arpejos sobre notas repetidas de Berg	103
Fig. 112 – Trêmulos nos exercícios <i>n° 49, n° 50, n° 51, n° 53, n° 54 e n° 55 de Berg</i>	104
Fig. 113 – Exemplo de combinações de dedilhados propostos por Berg	104
Fig. 114 – Abertura de mão direita no exercício <i>n° 130 de Berg</i>	105
Fig. 115 – Abertura de mão direita no exercício <i>n° 28 de Berg</i>	105
Fig. 116 – Exemplos arpejos inspirados em peças do repertório	106
Fig. 117 – Exemplo de transposição proposta por Romero	108
Fig. 118 – Sugestões de Romero para os <i>Esercizi n° 13 e n° 94 da Prima Parte</i>	109
Fig. 119 – Proposta de digitação de Romero para o <i>Esercizio n° 17 da Prima Parte</i>	109
Fig. 120 – Proposta de digitação de Romero para o <i>Esercizio n° 108 da Prima Parte</i>	109
Fig. 121 – <i>Esempi n° 2 (c.1-2) da Seconda Parte</i> da edição de Romero	110
Fig. 122 – Sugestão de digitação de Chiesa no <i>Esercizi n° 13 da Prima Parte</i>	110
Fig. 123 – Sugestões de digitação de Chiesa no <i>Esercizi n° 37 da Prima Parte</i>	110
Fig. 124 – Exercícios de arpejo retirados do <i>Méthode, Op.59 de Carcassi</i>	111
Fig. 125 – Sugestão de dedilhado de Tennant para o <i>Esercizio n° 17 da Prima Parte</i>	113
Fig. 126 – Sugestão de dedilhado de Tennant para o <i>Esercizio n° 66 da Prima Parte</i>	113
Fig. 127 – Proposta de realização de Tennant para o <i>Esempio n° 2 (c.1-2) da Seconda Parte</i>	114
Fig. 128 – Dedo-guia e pestanas marcados por Tennant no <i>Esempio n° 2 (c.11-12) da Seconda Parte</i>	114
Fig. 129 – Exemplo dos símbolos utilizados por Giuliani para a digitação da mão direita ...	120
Fig. 130 – Símbolos de digitação utilizados para substituir os originais	120
Fig. 131 – Digitação de Gloeden para dedos-guia no <i>Esempio n° 7 (c.1) da Terza Parte</i>	121

Fig. 132 – Digitação de Gloeden para os <i>Portamentos</i> no <i>Esempio n° 11</i> (c.1-2) da <i>Terza Parte</i>	122
Fig. 133 – Digitação de Gloeden para os apagamentos no <i>Esempio n° 9</i> (c.20-21) da <i>Terza Parte</i>	122
Fig. 134 –Apagamento de mão esquerda no <i>Lezione n° 7</i> (c.1-2) da <i>Quarta Parte</i>	123
Fig. 135 – Antecipação na <i>Esempio n° 9</i> (c.7) da <i>Terza Parte</i>	123
Fig. 136 – Estrutura harmônica dos arpejos da <i>Prima Parte</i>	126
Fig. 137 – Apresentação das sugestões de Gloeden para o <i>Esercizio n° 81</i>	129
Fig. 138 – Exemplo de digitação alternativa no <i>Esercizio n° 26</i> da <i>Prima Parte</i>	130
Fig. 139 – Acorde final dos arpejos da <i>Prima Parte</i>	130
Fig. 140 – Possibilidades de execução arpejada do acorde final da <i>Prima Parte</i>	130
Fig. 141 – Possibilidades de execução <i>plaqué</i> do acorde final da <i>Prima Parte</i>	131
Fig. 142 – Exercício preparatório mão esquerda.....	131
Fig. 143 – Sugestão de toque apoiado no <i>Esercizio n° 7</i> da <i>Prima Parte</i>	132
Fig. 144 – Exemplo de ação conjunta com apoio de <i>médio</i> no <i>Esercizio n° 43</i> da <i>Prima Parte</i>	132
Fig. 145 – Opções de fraseado para o <i>Esercizio n° 1</i> que servem para o <i>Esercizi n° 2 – 6</i>	133
Fig. 146 – Fraseado para <i>Esercizi n° 7 – 8</i>	133
Fig. 147 – Fraseado dos <i>Esercizi n° 9 – 10</i>	133
Fig. 148 – Apoios sugeridos no <i>Esercizio n° 7</i> da <i>Prima Parte</i>	134
Fig. 149 – Sugestões de articulação para o <i>Esercizio n° 5</i> da <i>Prima Parte</i>	135
Fig. 150 – Fraseados dos <i>Esercizi n° 28</i>	141
Fig. 151 – Fraseado do baixo do <i>Esercizio n° 25</i> da <i>Prima Parte</i>	142
Fig. 152 – Fraseado sugerido para o <i>Esercizio n° 104</i> da <i>Prima Parte</i>	154
Fig. 153 – Variantes rítmicas para os <i>Esercizi n° 66 – 80</i> e <i>n°113 – 114</i>	180
Fig. 154 – Variantes rítmicas para os <i>Esercizi n° 2 – 24</i> e <i>n° 111</i>	180
Fig. 155 – Variantes rítmicas para os <i>Esercizi n° 36 – 65</i> e <i>n° 81 – 110</i>	180
Fig. 156 – Variantes rítmicas para os <i>Esercizi n° 25 – 35</i>	180
Fig. 157 – Exemplo de articulação rítmica no <i>Esercizio n° 35</i> da <i>Prima Parte</i>	181
Fig. 158 – Sugestão de variação de timbre para os <i>esercizi</i> da <i>Prima Parte</i>	186
Fig. 159 – Sugestão de variação de timbre para os <i>esercizi</i> da <i>Prima Parte</i>	187
Fig. 160 – Sugestão de variação de dinâmica para os <i>esercizi</i> da <i>Prima Parte</i>	188
Fig. 161 – Sugestão de variação de dinâmica para os <i>esercizi</i> da <i>Prima Parte</i>	188
Fig. 162 – Dedilhados alternativos em semicolcheias.....	189

Fig. 163 – Dedilhados alternativos com notas repetidas em tercinas	190
Fig. 164 – Dedilhados alternativos com notas repetidas em fusas	190
Fig. 165 – Dedilhados alternativos com ação conjunta em colcheias	190
Fig. 166 – Dedilhados alternativos com ação conjunta em semicolcheias.....	191
Fig. 167 – Dedilhados alternativos com ação conjunta em tercinas de semicolcheias	191
Fig. 168 – Dedilhados alternativos com ação conjunta em fusas	191
Fig. 169 – Dedilhados alternativos em trêmulos em duas cordas	192
Fig. 170 – Sugestão de fraseado para o <i>Esempi n° 1</i> da <i>Seconda Parte</i>	193
Fig. 171 - Alternativas de fraseado para os c.3-4 e c.15-16 do <i>Esempio n° 1</i> da <i>Seconda Parte</i>	195
Fig. 172 – Marcação de posições e mudanças parciais no <i>Esempio n° 2</i> (c.19-21) da <i>Seconda Parte</i>	196
Fig. 173 – Marcação das pestanas no <i>Esempio n° 10</i> (c.1-3) da <i>Seconda Parte</i>	196
Fig. 174 – Apagamento com a mão esquerda na <i>Lezione n° 10</i> (c.1-2) da <i>Quarta Parte</i>	248
Fig. 175 – Sugestão de ligado de Gloeden para o <i>Lezione n° 10</i> (c.30-31) <i>Quarta Parte</i>	248
Fig. 176 – Alteração do acorde final da <i>Lezione n° 9</i> (c.36-37) da <i>Quarta Parte</i>	249
Fig. 177 – Acréscimo sugerido por Gloeden ao c.30 da <i>Lezione n°11</i>	249
Fig. 178 – Dúvida de escrita na <i>Lezione n° 12</i> da <i>Quarta Parte</i>	249

LISTA DE QUADROS

Quadro 1 – Símbolos de digitação de mão direita usados no <i>Studio, Op.1</i>	45
Quadro 2 – Símbolos de digitação de mão esquerda usados no <i>Studio, Op.1</i>	46
Quadro 3 – Divisão dos arpejos da <i>Prima Parte</i> proposta por Savio.....	92
Quadro 4 – Divisão dos arpejos da <i>Prima Parte</i> proposta por Tennant.....	112
Quadro 5 – Trecho da Tabela de Mecanismo e aquecimento.....	118
Quadro 6 – Trecho da Tabela de Estudos melódicos	118
Quadro 7 – Divisão dos arpejos da <i>Prima Parte</i> proposta por Gloeden	128

LISTA DE ABREVIATURAS

Bpm.	Batidas por minuto do metrônomo
c.	Compasso
ca.	<i>Circa</i> (cerca de)
ECA-USP	Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo
ed.	Editor
Fig.	Figura
n°	Número de exercício ou estudo
n° 1 – 3	Exercícios ou estudos do número um ao número três
<i>Op.</i>	<i>Opus</i>
p.	Página
PIE	Plano Inicial de Estudos
séc(s).	Século(s)

LISTA DE SIGNOS

•	Indicador da mão direita na indicação de Mauro Giuliani
••	Médio da mão direita na indicação de Mauro Giuliani
•••	Anelar da mão direita na indicação de Mauro Giuliani
^	Polegar da mão direita na indicação de Mauro Giuliani
*	Polegar da mão esquerda na indicação de Mauro Giuliani
1, 2, 3, 4	Dedos da mão esquerda
1-	Dedo-guia: direto e indireto
(1), (2), (3) ...	Cordas do violão
I, II, III, IV, ...	Posições da mão esquerda
-V-	Mudança parcial de posição
<i>p(5)</i>	Sinal de apagamento correspondente à corda assinalada
<i>p-i-m-a</i>	Dedos da mão direita: polegar, indicador, médio e anelar
<i>p/i, p/m, p/a</i>	Ação conjunta entre dedos da mão direita

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	20
1 O <i>STUDIO PER LA CHITARRA, OPUS 1</i> EM CONTEXTO	24
1.1 A CONSOLIDAÇÃO DA GUITARRA DE SEIS CORDAS E A PRIMEIRA GERAÇÃO DE VIOLONISTAS	24
1.2 OS MÉTODOS DA PRIMEIRA GERAÇÃO DE VIOLONISTAS.....	27
1.3 GIULIANI E SUA ATIVIDADE DIDÁTICA	29
1.4 O <i>STUDIO PER LA CHITARRA, OPUS 1</i> – UM MÉTODO DE MAURO GIULIANI?	33
2. POR DENTRO DO <i>STUDIO PER LA CHITARRA, OPUS 1</i>	40
2.1 ESTRUTURA E ELEMENTOS TEXTUAIS.....	40
2.1.1 Estrutura do <i>Studio, Op.1</i>	40
2.1.2 Elementos textuais.....	44
2.2 MÃO DIREITA.....	47
2.2.1 Configurações de Mão Direita.....	47
2.2.2 Repetições dos dedos <i>i-m-a</i>	52
2.2.3 Arpejos com e sem ação conjunta / Acordes repetidos	54
2.2.4 Aberturas de mão direita.....	55
2.2.5 Uso do dedo anelar	56
2.2.6 Dedo mínimo no tampo	58
2.2.7 Uso de Unhas.....	59
2.3 MÃO ESQUERDA	60
2.3.1 Posição.....	62
2.3.2 Apresentação	64
2.3.3 Polegar da Mão Esquerda.....	64

2.3.4	Marcação das pestanas.....	68
2.4	ASPECTOS MUSICAIS	69
2.4.1	Harmonia	70
2.4.2	Ritmo	71
2.4.3	Articulações	72
2.4.4	Dinâmicas	75
2.4.5	Agógica.....	76
2.4.6	Ornamentação	77
2.5	CONSIDERAÇÕES SOBRE OS ASPECTOS LEVANTADOS	83
3.	OUTRAS EDIÇÕES DO <i>STUDIO, OP.1</i>	84
3.1	EDIÇÕES INTEGRAIS DO <i>STUDIO, OP.1</i>	85
3.1.1	Edições fac-similar e <i>urtext</i>	85
3.1.2	<i>Metodo per Chitarra</i> . Eduardo Caliendo (1964)	86
3.1.2	<i>Complete Giuliani Studies</i> . David Grimes (1995).....	88
3.2	PUBLICAÇÕES PARCIAIS DA <i>PRIMA PARTE</i>	91
3.2.1	<i>Elementos fundamentales de la técnica Guitarrística – Ejercicios de Arpeggios para Guitarra</i> . Isaías Savio (1957).	91
3.2.2	<i>Centoventi Arpeggi dall’op.1 per Chitarra</i> . Ruggero Chiesa (1976).....	96
3.2.3	<i>Giuliani Revisited</i> . Christopher Berg (2008).....	99
3.3	EXERCÍCIOS PUBLICADOS DENTRO MÉTODOS DE OUTROS AUTORES	107
3.3.1	<i>La Guitarra: A comprehensive Study of Classical Guitar Technique and Guide to Performing</i> . Pepe Romero (2012)	107
3.3.2	<i>Guitar Gradus: Metodo elementare per chitarra</i> . Ruggero Chiesa (1982).....	110
3.3.3	<i>Pumping Nylon: The Classical Guitarist’s Technique Handbook (1995) e Supplemental Repertoire (1998)</i> . Scott Tennant	111
3.4	CONSIDERAÇÕES A RESPEITO DAS EDIÇÕES COMENTADAS.....	115
4.	EDIÇÃO DO <i>STUDIO PER LA CHITARRA, OPUS 1</i> DE GLOEDEN (2021).....	117
4.1	INTRODUÇÃO À EDIÇÃO.....	117

4.1.1 <i>Studio Op.1</i> no Curso de Violão da ECA-USP	117
4.1.2 Fontes utilizadas	119
4.1.3 Escolhas editoriais	120
4.1.4 Sugestões	123
4.2 <i>STUDIO, OP.1 – PREFAZIONE</i>	124
4.3 <i>PRIMA PARTE</i>	127
4.3.1 Orientações gerais.....	128
4.3.2 Exercícios da Prima Parte.....	134
4.3.3 Roteiro de Estudo	168
4.4 <i>SECONDA PARTE</i>	189
4.4.1 Sugestões de dedilhados para a prática da mão direita.....	189
4.4.2 Sugestão de Fraseado	192
4.4.3 Observações Gerais	195
4.4.4 Partituras <i>Seconda Parte</i>	197
4.4.5 Processo de estudo para a <i>Seconda Parte</i>	229
4.5 <i>TERZA PARTE</i>	234
4.6. <i>QUARTA PARTE</i>	248
CONSIDERAÇÕES FINAIS	265
REFERÊNCIAS	269

INTRODUÇÃO

Esta pesquisa foi desenvolvida dentro da temática dos métodos para violão¹ do início do séc. XIX. Essa produção didática, que abrange obras de compositores como Ferdinando Carulli (1770-1841), Fernando Sor (1778-1839), Mauro Giuliani (1781-1829), Dionísio Aguado (1784-1849) e Matteo Carcassi (1792-1853), ocupa uma parte considerável do currículo dos cursos de performance em conservatórios e universidades. Além disso, tem sido objeto de pesquisas e publicações recentes no âmbito da Pós-graduação em música no Brasil. Podemos citar como exemplos a tradução comentada do *Método para Guitarra* de Fernando Sor feita por Guilherme de Camargo (2005); *A Técnica violonística: Um estudo das convergências e divergências nos métodos de ensino no decorrer da história do violão* de João Henrique Corrêa Cardoso (2015); *Técnicas e Estudos do Classicismo para Violão* de Eric Dalles (2017) e a proposta de análise mecânica dos *25 Etudes Mélodiques et Progressives Op.60* de Matteo Carcassi realizada por Cauã Canilha e Edelson Gloeden (2020).

Dentro desse contexto, desenvolvemos esta pesquisa cujo principal objetivo é lançar uma nova luz sobre o *Studio per la chitarra, Opus 1*² (1812) de Mauro Giuliani e sobre sua utilização didática nos sécs. XX e XXI, levando em consideração as mudanças sofridas na pedagogia e na estrutura do instrumento.

Partimos do seguinte questionamento: quais aspectos apresentados por Giuliani nos *esercizi (Prima Parte), esempi (Seconda e Terza Parti) e lezioni (Quarta Parte)*³ do *Studio, Op.1*, revistos por autores consagrados após sua publicação, fazem dessa uma das obras didáticas mais importantes do séc. XIX?

Estabelecemos duas hipóteses de trabalho que orientaram nossos dois objetivos principais:

- 1- O próprio texto musical de Giuliani propõe a prática de elementos técnicos e musicais ainda proveitosos para o estudante contemporâneo e;

¹ Neste trabalho utilizaremos os termos guitarra de seis cordas e violão, assim como guitarrista e violonista, como sinônimos. Entendemos as diferenças estruturais entre a guitarra do início do séc. XIX e o violão moderno e as levaremos em consideração quando necessário, como por exemplo, na utilização do polegar de mão esquerda para pressionar notas na quinta e sexta cordas, por exemplo.

² Ao longo do trabalho nos referiremos ao *Studio per la chitarra, Opus 1* como *Studio, Op.1* ou por seu título completo – *Studio per la chitarra, Opus 1* – sempre buscando evitar ambiguidades e deixar a leitura mais precisa. A título de esclarecimento, a capa da primeira edição possui o seguinte título: *Studio| per la | Chitarra | di | Mauro Giuliani | Opera Prima*. Optamos pelo termo *Studio, Op.1* pois o próprio Giuliani refere-se a sua obra como *mio Studio, Op.1* em carta datada de 7 de setembro de 1822 (HECK, 2012, p.25).

³ Mantivemos os títulos de cada parte no italiano original: *Prima Parte, Seconda Parte, Terza Parte e Quarta Parte*. Aos nos referirmos a mais de uma seção utilizaremos a flexão para o plural também em italiano, como por exemplo *Prima e Seconda Parti* (primeira e segunda partes).

- 2- As propostas de abordagem publicadas nos sécs. XX e XXI são capazes de extrair novas possibilidades de prática, enriquecendo o que Giuliani propusera.

Os três objetivos principais são os seguintes: entender quais elementos técnicos e musicais Giuliani propõe em seu *Studio, Op.1*; analisar e apresentar quais caminhos outros editores propuseram para esses exercícios e estudos; e apresentar uma abordagem inédita desenvolvida pelo Prof. Dr. Edelton Gloeden.

Desde os primeiros anos da minha graduação na Escola de Comunicações e Artes – Universidade de São Paulo (ECA-USP), chamou-me a atenção a maneira pela qual o Prof. Dr. Edelton Gloeden trabalha com seus alunos os conteúdos do *Studio, Op.1*. Essa abordagem é caracterizada pelo cuidado com a realização dos aspectos técnicos e, principalmente musicais, como fraseado, andamento e dinâmica. Deste modo, o estudo⁴ dos conteúdos torna-se determinante para o posterior enfrentamento de obras mais significativas do repertório. A curiosidade acerca dessa relação entre exercícios e repertório levou-me a desenvolver duas pesquisas sobre o *Studio, Op.1* ainda na graduação.

A primeira delas foi a pesquisa de Iniciação Científica intitulada *Análise técnico-interpretativa da Sonata Op.15 de Mauro Giuliani a partir do estudo de seu Op. 1, Studio per La Chitarra* (2016). Nela, trechos e aspectos técnicos necessários para a execução da *Sonata Op.15* foram relacionados aos exercícios propostos no *Studio, Op.1*, de modo a evidenciar a importância da prática desta obra didática para a preparação de um repertório de concerto. A segunda pesquisa foi o Trabalho de Conclusão de Curso com o título de *Prima Parte do Studio per la chitarra de Mauro Giuliani: sua importância e a apresentação de uma proposta didática*. Nessa pesquisa, tratamos dos 120 arpejos da *Prima Parte*, apresentando edições posteriores da obra e comentando a abordagem proposta pelo Prof. Dr. Edelton Gloeden na ECA-USP. A partir das considerações a que chegamos nas duas pesquisas e da prática contínua da obra do compositor italiano, em geral, e do *Studio, Op.1* em particular, decidimos ampliar e aprofundar a investigação sobre o tema na pós-graduação.

Mauro Giuliani foi um grande virtuose do instrumento e suas obras, como a *Grande Overture Op.61*, *Le Rossiniane Op.119-124* e a *Sonata Eroica Op.150*, figuram frequentemente em programas de concerto. No entanto, sua extensa obra didática ainda é pouco conhecida. Giuliani publicou coletâneas de estudos e de peças fáceis durante toda sua carreira

⁴ A palavra ‘estudo’ é utilizada neste trabalho com dois significados. O primeiro, e o mais usado, refere-se aos estudos melódicos, gênero de composição geralmente de curta duração em que algum aspecto específico da técnica é abordado dentro de um contexto musical. O segundo significado é o que está expresso no parágrafo acima e trata-se do uso mais corrente do termo, significando prática ou ato de estudar determinado assunto.

e muito desse material continua pouco explorado se considerarmos a bibliografia específica a respeito e as edições disponíveis dessas obras. O *Studio, Op.1* ocupa um papel central dentro desta parcela de sua produção por se tratar, segundo o próprio compositor (GIULIANI, 1984, p.xv), da tentativa de reunião de suas principais ideias a respeito da prática do violão.

Essa obra, no entanto, suscita uma série de questionamentos nos principais autores que tratam do assunto, como Eduardo Fernández (2013a, 2013b), Thomas Heck (1995), Lorenzo Micheli (2003, 2004) e Marco Riboni (1998, 1999a, 1999b). A primeira e mais evidente dessas questões é: o *Studio, Op.1* pode ser considerado um método?

Giuliani apresenta um prefácio curto e apenas algumas informações no decorrer da obra, como a digitação de ambas as mãos (exceto na *Quarta Parte*), explicações sobre como executar movimentos específicos como ornamentos e apagamentos (*Terza Parte*) e indicações de dinâmica e articulação (*Quarta Parte*). A maior parte dessas informações encontra-se nas próprias partituras, sem que o autor as explique ou justifique em texto, como seria usual em um método. Esse caráter essencialmente prático do *Studio, Op.1* leva a maior parte dos autores consultados a não se referir à obra como um verdadeiro método. Por outro lado, essa apresentação do *Studio, Op.1* permite que seleções de seus exercícios sejam aproveitadas em contextos diversos do original, inclusive integrando obras didáticas de autores, como no caso de Ruggero Chiesa (1982), Pepe Romero (2012), e Scott Tennant (1995, 1998).

Notamos também, que apesar de existirem algumas publicações acerca do conteúdo proposto por Giuliani no *Studio, Op.1*, como por exemplo Fernández (2013a, 2013b) e Micheli (2003, 2004), a obra é analisada em conjunto com toda a produção didática do compositor. Além disso, até onde pudemos encontrar durante a pesquisa, não há uma comparação entre o que Giuliani propôs no original e o que outros editores propuseram em edições posteriores. Esta pesquisa, procura preencher parte das lacunas citadas através do levantamento daquilo que Giuliani propôs em seu *Studio, Op.1* e do que outros autores acrescentaram ou alteraram em reedições publicadas nos sécs. XX e XXI.

Apresentamos a presente pesquisa em quatro capítulos. O capítulo 1 contextualiza historicamente o *Studio, Op.1* contendo informações sobre os métodos da primeira geração de violonistas, sobre a atividade didática de Giuliani e a discussão sobre a natureza da obra, se é ou não um método. Para embasar essa contextualização, realizamos o levantamento de bibliografia histórica especializada, como por exemplo, as publicações *A História do Violão* de Norto Dudeque (1994) e *The Guitar from Renaissance to the Present Day* de Harvey Turnbull (2006) e, bem como os artigos *Considerazione sui primi metodi per chitarra* de Paul Cox (1981); *The Vogue of the Chitarra Francese in Italy: How French? How Italian? How*

Neapolitan? de Heck (2012a) e a tese de Robert Liew (1983), *The Guitar Chamber Trio from 1780 to 1830: Its Style and Structure*.

O capítulo 2 lista e comenta os principais aspectos trabalhados por Giuliani em seu *Studio, Op.1* e está dividido em quatro seções: Estrutura e Elementos Textuais, Mão Direita, Mão Esquerda e Aspectos Musicais. Para a realização deste levantamento utilizamos a edição fac-similar apresentada por Brian Jeffery da primeira edição conhecida do *Studio, Op.1* e embasamos nossos comentários a partir dos artigos que tratam diretamente desta obra: *La digitación en Giuliani: el redescubrimiento de una técnica por Eduardo Fernández* (2013a, 2013b), *Le tecnica di Mauro Giuliani e la didattica del primo Ottocento* (MICHELI, 2003, 2004) e *Gli studi per chitarra di Mauro Giuliani* (RIBONI, 1998, 1999a e 1999b). Além disso, comparamos pontualmente o *Studio, Op.1* com outros métodos do séc. XIX: *Méthode complète pour guitare Op.27*, de Carulli [ca. 1809], o *Méthode Complète pour la Guitare* de Sor (CAMARGO, 2005) e o *Nuovo Método para Guitarra* de Aguado (1843).

O capítulo 3 apresenta e comenta edições do *Studio, Op.1* publicadas por outros autores. Foram comentadas onze edições, separadas em quatro grupos: edições integrais fac-similares e *urtext*, edições integrais revisadas, edições parciais e seleção de exercícios dentro de métodos. Essas edições são comentadas com ênfase nas alterações realizadas no texto original de Giuliani e as sugestões de prática propostas pelos editores. Nos capítulos 2 e 3 foram utilizados conceitos de análise mecânica com intuito de melhor compreender e nomear os movimentos necessários para a realização dos exercícios. Esses conceitos foram extraídos de *25 Estudos melódicos e progressivos Op.60, de Matteo Carcassi: uma análise mecânica* de Canilha e Gloeden (2020) e *Escuela de la Guitarra* de Abel Carlevaro (1979).

O capítulo 4 apresenta a abordagem do Prof. Dr. Edelson Gloeden para *Studio, Op.1*⁵. Os nossos objetivos são ilustrar as possibilidades de estudo técnico e musical que Gloeden extrai da obra de Giuliani e publicizar esta abordagem, que vem sendo desenvolvida nas últimas décadas do âmbito da presente escola, a ECA-USP. A editoração das partituras foi integralmente feita pelos autores a partir da edição fac-similar de Jeffery do *Studio, Op.1*. Foram adicionados comentários, sugestões de prática e de digitação.

⁵ Referida neste trabalho como Gloeden (2021).

1 O *STUDIO PER LA CHITARRA, OPUS 1* EM CONTEXTO

Neste capítulo, traçamos o contexto da publicação do *Studio, Op. 1* em quatro etapas. Primeiro, apresentamos um breve histórico da consolidação da guitarra de seis cordas desde as últimas décadas do séc. XVIII. Em seguida, tratamos dos métodos para o instrumento publicados pela primeira geração de guitarristas. A seguir, focamos na obra didática de Giuliani e, finalmente, na publicação do *Studio, Op. 1*, discutindo a natureza e importância da obra dentro de sua produção.

1.1 A CONSOLIDAÇÃO DA GUITARRA DE SEIS CORDAS E A PRIMEIRA GERAÇÃO DE VIOLONISTAS

As décadas que antecederam a publicação do *Studio per la chitarra, Opus 1* (1812) de Mauro Giuliani foram de vital importância para o desenvolvimento do instrumento. No final do Séc. XVIII, coexistiam nos principais centros da Europa ao menos quatro tipos de guitarras: as guitarras de cinco ordens⁶, cinco cordas, seis ordens e seis cordas (SAVINO, 1997, p.195). O processo histórico que culminou com a consolidação da guitarra com seis cordas como instrumento padrão ainda é discutido e estudado por pesquisadores e não se sabe ao certo onde inovações como a sexta corda (Mi) ou a substituição das ordens por cordas aconteceram. Segundo Turnbull (2006, p.64), o mais aceito é que esses processos ocorreram simultaneamente em diversas regiões, possivelmente na França ou na Itália, e foram protagonizados por muitos personagens.

Junto às inovações técnicas outros dois fatores propiciaram o grande desenvolvimento da guitarra e seu repertório na primeira metade do séc. XIX: as mudanças do estilo musical em voga e o desenvolvimento da escrita musical para o instrumento.

Foi na passagem do estilo barroco para o clássico em meados do séc. XVIII que se deu a transição, e em seguida, a consolidação da guitarra com seis cordas. O novo instrumento, com tessitura maior e cordas simples, possuía recursos mais adequados ao novo estilo, como destaca Dudeque (1994, p.51, *itálico do autor*):

Estes estilos com acordes mais concisos, modulações mais eficientes e precisas, regularização de frases e uma estrutura tonal clara, fizeram com que a guitarra barroca se tornasse um instrumento com uma afinação mais definida. Aproximadamente em 1750, a guitarra de cinco ordens sofreu uma mudança radical, tornando-se um

⁶ Utilizaremos o termo ‘ordem’ para nos referirmos a pares de cordas, tipo de encordoamento usado em instrumentos como alaúde e vihuela em que as cordas estão distribuídas aos pares no diapasão, e o termo ‘corda’ para cordas simples, como as cordas do violão moderno.

instrumento com *bourdons* nas quarta e quinta ordens, com a adição, mais tarde, de uma sexta corda ou ordem.

O desenvolvimento da escrita musical para guitarra deu-se concomitantemente às mudanças já citadas. A música para guitarra até então era publicada em tablaturas e somente nos últimos anos do séc. XVIII começou a ser escrita na pauta. O método de Fernando Fernandiere (c.1740-c.1816), *Arte de tocar a guitarra española por musica* de 1799, foi possivelmente o primeiro do gênero a ser publicado em partitura. Essa evolução possibilitou que a guitarra pudesse ser melhor inserida no universo da música de câmara e também dando os primeiros passos para que a escrita musical fosse mais detalhada e precisa. Várias experiências de escrita para guitarra foram realizadas e essa busca por uma representação mais precisa do material musical teve um grande desenvolvimento entre a últimas décadas do séc. XVIII e meados do séc. XIX, quando podemos encontrar uma notação mais acurada e consistente em obras de Napoléon Coste (1806-1883), por exemplo (HECK, 1995, p.140-147).

A seguir, apresentamos alguns exemplos mostrando esse processo de amadurecimento da notação musical em obras de Fernandiere, Giuliani, Sor e Coste:

Fig. 1 – Exemplo da escrita na *Leccion Quarta – Rondo* (c.1-6) de Fernandiere



Fonte: Fernandiere (1799, p.47)

Fig. 2 – Exemplo da escrita nas *Variations pour la Guitarre, Op.7* (c.1-3) de Giuliani



Fonte: Giuliani (1807, p.2)

Fig. 3 – Exemplo da escrita no *Gran Solo* (c.59-62) de Sor



Fonte: Sor (1822, p.4)

Fig. 4 – Exemplo da escrita no *Divagation Fantasie* (c.10-12) de Coste

Fonte: Coste [18--, p.1]

Podemos notar que Fernandiere escreve o *Rondo* apenas a uma voz (Fig.1). Já em seu *Op.7*, uma de suas primeiras publicações, Giuliani apresenta a escrita a duas vozes mesmo em trechos que poderiam ser escritos a três, como podemos notar no c.2 da Variação 2 (Fig.2). Os dois últimos exemplos (Fig.3 e Fig.4) contêm uma escrita a três vozes, em que a textura musical é mais evidente ao leitor.

Os fatores citados acima contribuíram para a formação de um ambiente propício ao desenvolvimento de um novo repertório para a guitarra. Dalmácio (2018, p.106) assim resume o conjunto de mudanças ocorridas

[...] no começo do século XIX a guitarra de seis cordas simples, com a afinação tal qual se conserva até hoje, estava pronta para assumir seu novo papel como um instrumento com uma nova linguagem a desenvolver, com a tentativa de vários compositores interessados nas possibilidades que ele oferecia para criar um discurso musical completo e auto-suficiente [sic], sobretudo graças à grande mobilidade de que agora dispunha a linha dos baixos.

Surge assim, a “primeira geração de guitarristas clássicos”, tendo como principais expoentes Ferdinando Carulli, Fernando Sor, Mauro Giuliani, Dionísio Aguado e Matteo Carcassi (GRIMES, 1995, p.3), que se destacaram por sua intensa atividade como intérpretes, compositores e professores, construindo um repertório de peças solo, música de câmara, métodos e concertos. Esses compositores elevaram o patamar do instrumento, como veremos a seguir, e protagonizaram este período áureo que duraria até meados do séc. XIX, quando a guitarra entrou em declínio⁷.

⁷ A ideia desse declínio parte dos primeiros estudiosos da história do violão, mas a partir dos anos de 1980 com o surgimento de edições fac-similares de obras completas de Coste, Giulio Regondi (1822-1872), Johann Kaspar Mertz (1806-1856) e Marco Aurelio Zani de Ferranti (1801-1878) esse período vem sendo reavaliado.

1.2 OS MÉTODOS DA PRIMEIRA GERAÇÃO DE VIOLONISTAS

Dentro da produção dos guitarristas dessa primeira geração destacam-se os manuais de ensino para o instrumento. A quantidade de métodos publicados para guitarra entre a metade do séc. XVIII e as primeiras décadas do séc. XIX supera as publicações de manuais de qualquer outro instrumento. A pesquisa de Stenstadvold (2010 apud BOYE, 2011, p. 403) conta mais de 300 métodos para guitarra de mais de 200 autores publicados entre 1760 e 1850. Alguns fatores podem explicar esses números significativos:

- O processo de consolidação da guitarra de seis cordas ocorreu em um período curto e fez com que os compositores precisassem se adaptar às mudanças de demanda e publicar manuais para mais de um tipo de guitarra. Como no caso de Giacomo Merchi (1730-1789), que publicou um método para guitarra de cinco ordens em 1761 e, em 1777, outro para guitarra de cinco cordas.

- A crescente popularidade do instrumento, principalmente entre amadores, fez com que métodos e coletâneas de peças simples fossem a principal demanda do público e das casas editoriais. Liew (1983, p.15, tradução nossa⁸) trata justamente dessa relação entre popularidade da guitarra como acompanhadora e o surgimento de um repertório solo acessível:

Uma grande parte da popularidade da guitarra provinha da sua aptidão para acompanhamentos vocais simples em virtude da sua textura tonal clara e conveniente portabilidade. De acordo com essa tradição prosaica veio a criação de peças fáceis e de entretenimento. Mesmo os maiores compositores como Giuliani, Sor e Carulli reconheceram a necessidade de produzir essas miniaturas pouco ambiciosas com fins pedagógicos e de propaganda.⁹

- Stenstadvold (2010 apud BOYE, 2011) levanta um terceiro ponto para explicar a profusão de métodos para guitarra. Como o instrumento não era aceito e ensinado nos principais conservatórios da época, não havia “manuais oficiais” para o seu ensino que equivalessem em prestígio e importância aos métodos de violino de Pierre Baillot (1771-1842) e Rodolphe Kreutzer (1766-1831), por exemplo. Na falta desses métodos que se tornaram referência por serem utilizados nos conservatórios, houve uma profusão de manuais e de diferentes

⁸ Todas as traduções desta pesquisa foram realizadas pelos autores de modo que não indicaremos nas traduções a seguir a expressão ‘tradução nossa’. Os textos originais foram adicionados em notas de rodapé.

⁹ “A large part of the guitar's popularity stemmed from its suitability for simple vocal accompaniments by virtue of its light tonal texture and convenient portability. In line with this prosaic tradition came the creation of easy and entertaining pieces. Even the major guitar composers such as Giuliani, Sor, and Carulli recognized the need to produce these unambitious miniatures for both pedagogical and propagational purposes.”

pedagogias. E assim, os professores-intérpretes que possuíam certa autoridade em suas cidades e publicavam suas composições também escreveram e publicaram seus métodos.

Essa proliferação de métodos não teria sido tão importante para o desenvolvimento da guitarra se eles se restringissem as instruções sobre como acompanhar canções simples ou executar peças sem muitas pretensões artísticas. Esse objetivo restrito talvez fosse suficiente para garantir a sua popularidade entre amadores da época. No entanto, os métodos da virada do séc. XVIII para o séc. XIX tiveram importante papel na elevação do patamar da guitarra no meio musical, que passou a ser vista como um instrumento apto para executar sonatas, variações, concertos e música de câmara (LIEW, 1983, p.15).

Liew (1983, p. 15-16) afirma que essa tarefa de estabelecimento da guitarra como um instrumento capaz de tocar obras de maior envergadura foi realizada pela geração de intérpretes-compositores-professores nascidos nas últimas décadas do séc. XVIII que construiu a reputação da guitarra através de:

- Performances;
- Criação de um novo repertório de alto valor musical (ao lado de peças mais simples destinadas aos iniciantes);
- Publicação de tratados e métodos.

Alguns destes métodos não se restringiam às noções preliminares de música e aos primeiros passos de quem começa a aprender. Ao contrário, tais compositores dirigiam-se àqueles que desejavam dominar o instrumento e tocar as principais obras da época. Essa ideia é encontrada nos prefácios do *Studio, Op. 1* de Giuliani e do *Méthode* de Sor como apontam respectivamente os textos abaixo:

Portanto, os exercícios a seguir destinam-se àqueles que, já possuindo os primeiros elementos, gostariam de melhorar ainda mais sem a ajuda de um mestre.¹⁰ (GIULIANI, 1984, p.xv).

Não faltará quem diga que as razões que dou para ter estabelecido os princípios que acreditei dever impor-me requerem para sua compreensão outros conhecimentos além dos da música, e que o presente trabalho não serve ao amador cujo objetivo não é o estudo profundo de um instrumento que, conforme a opinião geral, requer grande quantidade de tempo e trabalho. A ressalva parece a princípio justa; mas, à reflexão, destruir-se-á. Um amador é aquele que considera o estudo do instrumento como um repouso para as sérias ocupações de sua maneira de viver ou de sua carreira. Aprendeu, portanto, outras coisas, deve ter raciocinado; sua educação o iniciou nos elementos das ciências, cujo conhecimento lhe era indispensável; deve amar a razão e preferi-la à autoridade; deve, portanto, compreender-me melhor que aquele que empregou todo o seu tempo com a música. (CARMAGO, 2005, p.6).

¹⁰ “Gli esercizi [sic] seguenti sono adunque destinati per quelli, che, possedendo di già i primi elementi, desiderassero vieppiù perfezionarsi senza l’ajuto di un maestro.”

Cox (1981, p.12), em seu artigo sobre os métodos para guitarra publicados entre 1770 e 1850, resume as atividades da primeira geração de guitarristas, frisando que a partir de suas composições, ensino e reflexão sobre a performance eles estabeleceram as bases para a técnica moderna:

A partir dessas citações, fica claro que mudanças fundamentais estavam ocorrendo. O principal motivo residia no fato de que a literatura idiomática do violão de seis cordas começava a apresentar certo desenvolvimento enquanto a técnica utilizada no início do século XIX era insuficiente para satisfazer as demandas de um novo repertório. Era claro que algumas mudanças eram necessárias. Em resposta a essa necessidade, os artistas examinaram cuidadosamente a técnica em uso e as transformações realizadas forneceram a base para a técnica moderna da guitarra.¹¹

A partir do que foi exposto, podemos entender que os numerosos métodos e manuais de guitarra do início do séc. XIX foram fundamentais para o estabelecimento de uma nova maneira de se tocar o instrumento e para a inserção do mesmo em uma condição de solista e camerista.

1.3 GIULIANI E SUA ATIVIDADE DIDÁTICA

A obra didática de Giuliani é um aspecto da produção do compositor italiano ainda pouco estudado, apesar de estar relacionado a uma de suas principais atividades profissionais. Os conjuntos de artigos de Fernández (2013a, 2013b), Micheli (2003, 2004) e Riboni (1998, 1999a, 1999b) são algumas das poucas publicações que tratam especificamente sobre este tema. Nesta seção, procuramos evidenciar a importância deste aspecto da produção de Giuliani e como a publicação de uma obra didática parece ter estabelecido uma conexão entre suas atividades de concertista e professor.

Giuliani foi um dos muitos violonistas italianos a buscar melhores condições de trabalho no exterior entre o fim do séc. XVIII e as primeiras décadas do séc. XIX. Entre os principais nomes a deixarem a Itália neste período estão Merchi, Carulli, Carcassi e Zani de Ferranti, que se instalaram em Paris; Federico Moretti (1769-1839) que foi para a Espanha; Matteo Bevilacqua (1772-1849) e Giuliani que se fixaram em Viena.

Heck (1995, p.26) enumera uma série de fatores que explicam esta espécie de êxodo violonístico: 1) escapar de difíceis condições econômicas; 2) buscar apreciação, audição e

¹¹ “Da queste citazioni risulta evidente che si stavano verificando cambiamenti fondamentale. La ragione principale stava nel fatto che la letteratura idiomática per la chitarra a sei corde cominciava ad avere un certo sviluppo e la tecnica in uso ai primi dell’Ottocento era insufficiente a soddisfare le richieste di un nuovo repertorio. Era chiaro che si imponevano alcuni cambiamenti. In risposta a questa necessità, gli esecutori esaminarono con estrema attenzione la tecnica in uso e le trasformazioni apportate fornirono la base della moderna tecnica chitarristica.”

patrocínio; 3) evitar a forte concorrência interna entre guitarristas; 4) fugir das instabilidades políticas e 5) ter suas obras publicadas.

O ambiente musical italiano era dominado pela ópera. A guitarra era utilizada como instrumento acompanhador, mas aparentemente não havia muitas oportunidades para aqueles que gostariam de se dedicar ao instrumento como solista. Dificuldades econômicas aliadas à instabilidade política da península itálica tornavam a tarefa de se consolidar como violonista profissional certamente difícil. É possível observar as dificuldades que um instrumentista italiano enfrentava em sua terra natal em uma das cartas de Giuliani. Trata-se da correspondência datada de novembro de 1819, em que Giuliani explica a seu editor Domenico Artaria (1765-1823) seus planos de viagens pela Itália logo após deixar Viena. Podemos notar que realizar um concerto público podia dar prejuízo ao músico em certas cidades, e nem mesmo o grande violinista Niccolò Paganini (1782-1840) parecia escapar a essa realidade:

Duvido que irei a Nápoles e Roma, porque, querido amigo, a miséria é grande e, acima de tudo, o gosto pela música instrumental diminuiu tanto que chega a ser vergonhoso, o modo como se vive em grande ignorância. [...] Em Verona, todos os melhores amigos me aconselharam a não fazer um concerto, certos de que não me renderia nada, pois mesmo o pobre paganino [sic] não conseguiu arcar com os custos de seu concerto e precisou tirar do próprio bolso. [...]

Não há outra esperança a não ser Parma, Milão, Bolonha e Florença, então devo pegar um coche para ir a Paris onde espero tomar outra rota para meu retorno a Viena, que é passar pelos Países Baixos, de Holanda para Hamburgo, de Berlim para Frankfurt, e depois para *casa* onde creio (de acordo com a voz e fama do público) voltar com algum pequeno capital ¹² (GIULIANI, 1819 apud HECK, 1974, p. 20-21, grifo nosso).

Em contraste, Paris e Viena tornaram-se os principais polos de atração para violonistas da Europa¹³. Em Viena havia sociedades de concerto, editoras e público de todas as classes para performances e aulas, o que atraía para a cidade muitos músicos de países vizinhos, como Alemanha, Itália, República Tcheca, Polônia e Eslováquia (HECK, 1995, p.35). Esse ambiente favorável parece ter cativado Giuliani a ponto do compositor, na carta citada acima, chamar a capital do império de lar e dizer a Artaria que planejava voltar a Viena depois de sua viagem à

¹² “Dubbito che anderò a Napoli e Roma poiché caro amico la miseria è grande e sopra tutto il gusto per la musica istrumentale è talmente caduto che a vergogna, oltre che si vive nella piú grande ignioranza. [...] A Verona tutti i piú buoni amici mi consigliarono di non dar concerto, essendo sicuro di non far niente, come anche il povero paganino [sic] non fece nemmeno le spese, anzi dovette rimettere di tasca sua. [...] Non no altra speranza che Parma, Milano, Bologna e Firenze, per indi con un corriere passare a Parigi dove spero di prendere un’altra rotta per il mio ritorno a Vienna, cioè passare i Paesi bassi, l’Olanda fino Amburg, Berlino fino a Francoforte, e poi a Casa dove credo (a norma della pubblica voce e fama) di ritornare con qualche piccolo capitalino.”

¹³ É interessante notar que o *Studio, Op.1* está impresso em italiano, francês e alemão, ou seja, na língua natal do compositor e nos idiomas falados nesses dois polos citados.

Itália. Este plano nunca foi concretizado, mas nos revela a sua vontade de continuar em um dos grandes centros da música instrumental da época.

O período que passou em Viena, de 1806 a 1819, foi o ápice da carreira do guitarrista italiano. Na cidade imperial, Giuliani publicou grande parte de suas composições, frequentou os principais círculos musicais e esteve em alta conta por seus colegas guitarristas. A seguir, podemos ver dois exemplos da recepção calorosa recebida por Giuliani na cidade. A primeira citação é um registro publicado em 21 de outubro de 1807, ou seja, logo após a chegada do compositor à cidade. Já a segunda citação é um trecho do prefácio do método de Simon Molitor (1766-1848) e Wilhelm Klingensbrunner (1782-1850), que usou o pseudônimo R. Klinger, publicado em 1811-1812.

Dentre os numerosos guitarristas aqui, um certo Giuliani está obtendo grande sucesso, criando mesmo uma sensação, tanto por suas composições para o instrumento como por suas execuções. Ele verdadeiramente maneja a guitarra com incomum encanto, habilidade e poder.¹⁴ (AMZ IX, 1807, p.89 apud HECK, 1995, p.38).

Então o Senhor Mauro Giuliani, Napolitano [sic], chegou até nós - um homem que havia sido conduzido desde o início na direção certa por um correto senso de harmonia o qual, como um virtuoso realizado, combinava com o desempenho mais correto a maior perfeição de técnica e gosto.¹⁵ (MOLITOR; KLINGER, 1811-2 apud HECK, 1995, p.32).

Ambas as citações atestam as habilidades de virtuoso e compositor de Giuliani. Este é o tom de grande parte das críticas e referências da época ao compositor. O livro de Heck (1995) lista esses registros durante os anos de sua estada em Viena e, como era de se esperar, grande parte dessas críticas é positiva, principalmente no que se refere a performance do guitarrista. No entanto, poucos são os relatos acerca de sua atividade didática como professor e compositor de músicas para amadores e iniciantes. O prefácio já citado do método de Molitor e Klinger traz uma rara referência a este aspecto de vida profissional de Giuliani.

Através do seu ensino e da competição que ele despertou entre professores e amantes do instrumento, ele formou tantos proeminentes amadores, que dificilmente há outro

¹⁴ “Unter den hiesigen, sehr zahlreichen Gitarrespielern ein gewiiser Giuliani durch seine Kompositionen für dies Instrument sowol, als durch sein Spiel, vieles Glück, ja sogar großes Aufsehen. Wirklich behandelt er die Gitarre mit einer seltenen Anmuth, Fertigkeit und Kraft.”

¹⁵ “Then Herr Mauro Giuliani, a Neapolitan [sic], came to us – a man who had been led early in the right direction through a correct sense of harmony, and who, as an accomplished virtuoso, combined with the most correct performance the greatest perfection of technique and taste.”

lugar onde a prática legítima de se tocar guitarra esteja tão difundida quanto aqui, em nossa Viena.¹⁶ (MOLITOR; KLINGER, 1811-2 apud HECK, 1995, p.32).

Alguns apontamentos podem ser feitos a partir dessa citação:

- Esse texto foi publicado em 1811 ou 1812, ou seja, entre cinco e seis anos após a chegada de Giuliani a Viena, e praticamente ao mesmo tempo em que foi impresso o *Studio, Op. 1* (1812);

- Podemos supor que Giuliani dedicara-se intensamente ao ensino da guitarra desde sua chegada, em 1806-1807, de modo que alguns anos depois já teria ensinado “tantos amadores do instrumento”.

A chegada do violonista italiano parece ter movimentado o meio violonístico da cidade, suscitando uma concorrência com os professores já instalados. O tom usado por Molitor e Klinger dá a entender que essa “competição” influenciou positivamente no desenvolvimento do instrumento, estabelecendo um novo padrão de exigência do público e da crítica, o que provavelmente fez com que os outros professores precisassem melhorar de algum modo.

Essa influência positiva de Giuliani pode ser depreendida de outros relatos da época. O artigo *Survey of the present State of Music in Vienna* publicado na *Vaterländische Blätter* em 1808, jornal vienense que apresentou uma lista com as principais figuras do cenário musical da cidade, assim se refere ao compositor italiano: “Herr Mauro Giuliani levou esse instrumento a um nível nunca imaginado até então.”¹⁷ (HECK, 1995, p.40).

Dentro deste contexto, a publicação do *Studio, Op. 1* parece consequência natural das atividades desenvolvidas por Giuliani em Viena. Ele era um performer aclamado pela crítica e pelo público, o que certamente o levou a ser requisitado como professor, atividade que, ao julgar pela citação acima, também exercia com êxito. Desse modo, podemos entender que havia demanda vienense para a publicação de um método e de peças didáticas do compositor.

A leitura do catálogo de obras de Giuliani revela a impressão de uma nova coleção de peças didáticas praticamente todos os anos de sua estada na cidade.¹⁸

¹⁶ “Through his teaching and the competition, he has aroused among teachers and lovers of the instrument, he has formed for us so many outstanding amateurs, that there could scarcely be another place where authentic guitar-playing is so widely practiced as here in our Vienna.”

¹⁷ “Herr Mauro Giuliani has brought this instrument to a height which never would have been thought possible before him.”

¹⁸ Esta lista é apresentada por Heck (1995) em seu livro e a escolhemos pois estamos nos referindo, nesta seção, a obras de caráter didático de maneira geral, como estudos, exercícios e peças simples. No entanto, definir exatamente o que seria uma obra didática não é uma tarefa tão simples e suscita diferentes opiniões. Por exemplo, há discordâncias entre os principais estudiosos no assunto sobre quais obras de Giuliani são efetivamente estudos e quais são apenas peças simples. Enquanto Heck coloca as coleções de divertimentos como o *Op.10* entre as obras didáticas, Riboni (1998, p.32) entende que só podem ser consideradas obras didáticas aquelas que possuem em seus títulos as palavras “estudo”, “exercício” e “lição” ou que contenham alguma informação indicando que são para iniciantes como é o caso do *Op.51*. Grimes (1995), ao selecionar as obras para a sua edição dos estudos

1808: *Op.10*
 1811: *Op.29*
 1812: *Op.1; Op. 37; Op.40*
 1813: *Op.48*
 1814: *Op.51*
 1815: *Op.50 e Op.56*¹⁹
 1816: *Op. 56*
 1817: *Op.78 e Op.98*
 1819: *Op.100*

Como pudemos observar, o volume de estudos e peças simples é maior entre 1812 a 1819 e precede a publicação de obras importantes como o *Concerto Op.30* (1808), a *Sonata Op.15* (1808), variações como os *Op.2* (1807), *Op.4* (1810), *Op.6* (1807), *Op.7* (1807) e o *Duo Concertante Op.25* (1812) para violino e violão. Essa escolha de publicar primeiramente obras de maior complexidade não parece ser fortuita. Segundo Riboni (1998, p.34), para se ter sucesso na venda de métodos para violão no séc. XIX, o violonista precisava ser um virtuose, compositor e professor consolidado e muito conhecido. A criação de uma demanda por métodos e outras coletâneas de obras didáticas parece ter influenciado Giuliani a compor repertório de maior envergadura e lecionar por alguns anos antes de se dedicar a essas publicações. Giuliani parece ter, como afirma Dalmacio (2018, p.333), planejado “cuidadosamente suas atividades para poder conquistar em pouco tempo invejáveis posições nos círculos musicais da alta sociedade.”

1.4 O *STUDIO PER LA CHITARRA, OPUS 1* – UM MÉTODO DE MAURO GIULIANI?

Como visto, as obras didáticas de Mauro Giuliani representam importante parcela de sua produção, onde se destaca o *Studio, Op.1*. Para Grimes (1995, p.4)²⁰, a obra “consiste no resumo mais útil das ideias técnicas de Giuliani.” Micheli (2003, p.11) concorda e reforça seu caráter singular: “Longe de ser a única obra didática de Giuliani, o *Studio* constitui, todavia, o

completos de Giuliani, é ainda mais restrito e escolhe apenas aquelas que levam o título de “estudo” e “exercício” (*Op.1, Op. 48, Op.51, Op. 98, Op.100 e Op. 139*).

¹⁹ Segundo Heck (1995, p.202), não há certeza sobre o exato ano de publicação do *Op. 56*.

²⁰ “Giuliani’s Opus 1 is made up of four parts and constitutes a most useful summation of Giuliani’s technique ideas.”

seu único esforço consumado na definição e no tratamento teórico de algumas das questões fundamentais ligadas ao aprendizado do violão.”²¹. Fernández (2013a, p.1) acrescenta que a obra mostra “(...) que a preocupação de Giuliani não era apenas desenvolver o virtuosismo, entendido como velocidade e limpeza, mas treinar o aluno desde o início nos conceitos musicais básicos, incluindo a articulação.”²²

Esse caráter singular do *Studio, Op.1* dentro da produção didática do compositor pode estar ligado ao fato de ser sua única publicação que reúne exercícios (*Prima e Seconda Parti*), estudos dirigidos para aspectos específicos da técnica (*Terza Parte*) e uma seleção de 12 estudos progressivos²³. Além disso, trata-se de uma das poucas obras em que Giuliani provê digitação de ambas as mãos (nas *Prima, Seconda e Terza Parti*), além das indicações de articulação e dinâmica. Corroborando com a visão dos autores citados, o próprio Giuliani afirma em seu prefácio que o *Studio, Op.1* foi um esforço de ordenar suas ideias e apresentá-las aos que desejam seguir os caminhos que ele seguira.

Vendo-me então encaminhado com zelo e constância, e não sem sucesso, nasceu em mim o desejo de fazer com que aqueles que seguem a mesma carreira participassem do fruto de minhas vigílias. E para preservá-los do mau caminho, coloquei minhas ideias sobre o assunto em ordem, dando-lhes um guia curto, seguro e novo, que, no meu conhecimento, até agora era procurado em vão.²⁴ (GIULIANI, 1984, p.xv).

O número de *Opus* escolhido para o *Studio Op.1* também ressalta sua importância dentro da produção do compositor. Apesar de ser catalogada como sua *Opera Prima*, não foi a primeira obra publicada, mas foi lançada cerca de cinco anos após suas primeiras publicações (*Op.2, Op.3, Op.5, Op.6, e Op.7* do ano de 1807). A hipótese apresentada por Heck (1995) e aceita por outros autores (MICHELI, 2003, RIBONI, 1998) é a seguinte: “O renomado ‘*Editore di Musica*’ sem dúvidas aconselhou Mauro Giuliani em assuntos como a reserva do seu *Opus*

²¹ “Lungi dall’essere la sola opera didattica di Giuliani, lo Studio costituisce tuttavia l’único sforzo da lui compiuto nella definizione e nella trattazione teorica di alcune delle questioni fondamentali legate all’apprendimento della chitarra.”

²² “(...) que la preocupación de Giuliani era no solamente desarrollar el virtuosismo, entendido como velocidad y limpieza, sino entrenar desde el mismo comienzo al alumno en conceptos musicales básicos, incluyendo la articulación.”

²³ Giuliani utiliza três termos para se referir aos exercícios e estudos do *Studio, Op.1*: *esercizio* (exercício) na *Prima Parte*, *esempio* (exemplo) nas *Seconda e Terza Parti* e *lezione* (lição) para a *Quarta Parte*. A nomenclatura das obras didáticas no séc. XIX não segue um padrão estrito e, como ressalta Jeffery (1994) o próprio Giuliani publicou obras com o título de exercício, estudo, lição ou exemplo, que apresentam pouca diferenciação entre si. Optamos por utilizar nesta pesquisa os termos originais em italiano com suas respectivas formas plurais: *esercizio/esercizi, esempio/esempi e lezione/lezioni*.

²⁴ “Vedendomi poi inoltrato a forza di zelo e di costanza, e non senza qualche successo, nacque in me il desiderio di rendere partecipi del frutto delle mie veglie quelli che corrono l’istessa carriera, e di preservargli dagli sviamenti, mettendo in ordine le mie idee su tale assunto, e somministrando loro una guida corta, sicura e nuova, quale, a mio sapere, fino adesso si desiderò, ma invano.”

número um para um eventual método (que seria publicado por Artaria em 1812) [...]”²⁵ (HECK, 1995, p.42, aspas do autor).

Esse procedimento de escolher determinado número de *Opus* para obras mais importantes era comum à época, como podemos observar no caso do *Concerto Op.30*, que originalmente fora concebido como *Op.29*. Dalmacio (2018, p.336) reforça essa hipótese de que Giuliani e seus editores escolhessem números mais fáceis de serem lembrados para suas obras mais importantes, citando como o exemplo, além do *Studio, Op.1* e do *Concerto Op.30*, a *Sonata Op.15*, os duos para violino e guitarra *Op.25* e *Op.85* e seu *Gran Quintetto Op.65*.

Outro fator que parece confirmar a versão de Heck, de que Artaria teria sugerido a Giuliani que este reservasse seu primeiro *Opus* para um método, é a demanda vienense por obras didáticas do compositor italiano, como visto na seção anterior. É possível notar o prestígio que Giuliani já gozava em 1812 se levarmos em conta a quantia recebida de Artaria pela publicação do *Studio, Op.1*: de 600 florins. Este é um valor altíssimo para época e muito superior, por exemplo, aos 80 florins pagos pelo mesmo editor pelo método de guitarra de Friedrich Spina (1791-1836).

Jeffery em sua edição fac-similar do *Studio, Op.1* propõe uma explicação alternativa para a numeração da obra. Segundo o autor, a obra poderia ter sido escrita e numerada em algum momento anterior e permanecido sem publicação até 1812. De fato, essa possibilidade é bastante plausível se levarmos mais uma vez em consideração a atividade didática de Giuliani entre sua chegada a Viena e a publicação do *Studio, Op.1*. Somado a isso, sabemos que geralmente uma obra didática é construída no decorrer de anos de atividade de ensino, como aliás o próprio Giuliani atesta no prefácio supracitado. Entendemos que essa explicação de Jeffery antes complementa do que contradiz a hipótese de Heck.

Outra discussão que surge nas publicações que tratam do *Studio, Op.1* é a real natureza dessa obra, se é realmente um método ou apenas mais uma coleção de estudos e exercícios. Na citação acima, em que Heck traz a explicação para a numeração do catálogo da obra, bem como no decorrer de seu livro, o principal biógrafo de Giuliani utiliza o termo “método” para referir-se ao *Studio, Op.1*. No entanto, uma das notas de rodapé de seu livro, que transcrevemos abaixo, nos dá uma pista sobre a opinião do autor. Heck está referindo-se a uma crítica negativa feita a um método publicado em Londres no ano de 1828 e composto apenas de peças selecionadas de

²⁵ “The renowned “Editore di Musica” undoubtedly advised Mauro Giuliani on such matters as the reserving of his Opus number I for an eventual guitar method (which would be published by Artaria in 1812) [...]”

autores como Carulli, Giuliani e Meissonnier, sem possuir seções explicativas ou mesmo maiores informações a respeito da maneira de se tocar essas obras.

Uma crítica justa para qualquer método que consista apenas de estudos e exercícios, à maneira do *Studio op.1* de Giuliani! Por outro lado, estes “métodos” que apresentam apenas notas também possuíam sua justificativa, eles exigem os serviços de um mestre para aprender a segurar o instrumento e como colocar as mãos. Não é sempre melhor aprender os fundamentos por um professor qualificado do que de uma publicação? ²⁶ (HECK, 1995, p.136, aspas do autor).

As aspas em “métodos” ilustram que apesar de não tratar o assunto detidamente do decorrer de seu livro, Heck está ciente de que o *Studio, Op.1* não se assemelha à maioria dos métodos de guitarra publicados no começo do séc. XIX. De fato, a leitura dos métodos da primeira geração, como os de Sor e Aguado por exemplo, revela obras muito mais reflexivas e explicativas, onde os compositores apresentam seus pontos de vista a respeito de postura, mecânica das duas mãos, maneira de segurar o instrumento e de executar certas passagens ou aspectos técnicos. A partir da simples comparação dos sumários (Fig.5 e Fig.6) desses métodos podemos compreender melhor o caráter singular do *Studio, Op.1*.

Fig. 5 – Parte do Sumário do *Nuovo Método* de Aguado

<i>Sección única. — De la Guitarra.</i>	
CAPÍTULO I. <i>Idea que se debe formar de la guitarra.</i>	Página. 1
II. <i>Caracter de la guitarra.</i>	2
III. <i>Denominación de algunas partes de la guitarra.</i>	3
IV. <i>De la tripode ó máquina de Aguado.</i>	id.
V. <i>Condiciones para tocar bien la guitarra.</i>	4
VI. <i>Condiciones que se requieren en una buena guitarra.</i>	5
VII. <i>Condiciones relativas al tocador y al lugar donde se toca.</i>	6
VIII. <i>Significado de algunas voces y abreviaturas. Modo de templar la guitarra y medio de escoger las cuerdas.</i>	7
 PARTE SEGUNDA.—PRÁCTICA. 	
<i>Sección primera. — Lecciones.</i>	
CAPÍTULO I. <i>Lección 1.ª Modo de armar la tripode. Colocacion de la guitarra y del tocador.</i>	9
<i>Lección 2.ª Modo de pulsar con el dedo pulgar de la mano derecha.</i>	11
3.ª <i>Modo de pisar con los dedos de la mano izquierda.</i>	12
4.ª <i>Ejecucion del semitono y tono con los dedos de la izquierda.</i>	13
5.ª <i>La mano izquierda contribuye á producir sonidos llenos y redondos.</i>	14
6.ª <i>Continúa la práctica de la misma doctrina.</i>	15
7.ª <i>Pulsacion de los dedos pulgar é indice alternando.</i>	16
8.ª <i>Continuacion de la misma práctica.</i>	id.

Fonte: Aguado (1843, p.iii)

²⁶ “A fair criticism for any method consisting only of studies and exercises, in the manner of Giuliani’s *Studio Op.1!* On the other hand, such notes-only “methods” were not without their rationale, as they required the services of a master to learn how to hold the instrument and how to place the hands. Is it not always better to learn the basics from a qualified teacher than from a published self-tutor?”

Fig. 6 – Sumário do *Méthode* de Fernando Sor

TABLE DES MATIÈRES.

INTRODUCTION.	1
PREMIÈRE PARTIE.	
L'instrument.	7
Position de l'instrument.	11
Main droite.	13
Main gauche.	14
Manière d'attaquer la corde.	17
Qualité du son.	18
DEUXIÈME PARTIE.	
Connaissance du manche.	25
Doigté sur la longueur de la corde.	28
Emploi des doigts de la main droite.	ib.
Doigté des deux mains.	29
Du coude.	33
TROISIÈME PARTIE.	
Des tierces, de leur nature et de leur doigté.	37
Des sixtes.	40
Application de la théorie des tierces et des sixtes.	42
Doigté de la main gauche à l'égard de la mélodie.	46
Doigté de la main droite.	54
Des sons harmoniques.	56
Accompagnements.	61
Analyse de l'accompagnement du fragment de l'Oratorio de Haydn (la Création).	67
Du doigt annulaire.	79
CONCLUSION.	81

Fonte: Sor (1830, p.iii)

Podemos observar que tanto Sor quanto Aguado procuram abarcar o máximo de aspectos possíveis em seus métodos, inclusive aqueles mais teóricos como o tipo de sonoridade que pode ser extraído da guitarra (*Lecciones* nº 2, 3 e 5 do *Nuovo Método* de Aguado, por exemplo) ou as características que o guitarrista precisa observar ao adquirir um instrumento, como no capítulo *L'instrument* do *Méthode* de Sor, em que o compositor discorre longamente sobre as peculiaridades de guitarras e construtores. Dentro deste panorama, Riboni assim resume a condição do *Studio*, *Op.1*:

De fato, raramente encontramos evidências diretas das intenções artísticas e técnicas do guitarrista pugliese, com exceção ao prefácio do *Op.1*. De fato, ele nunca escreveu um método verdadeiro, como seus colegas ilustres Sor e Carulli fizeram, e sua *Opera Prima*, apesar da abrangência e clareza de objetivos didáticos, certamente não pode ser considerado um autêntico tratado.²⁷ (RIBONI, 1999a, p.16).

²⁷ “Ben raramente infatti troviamo testimonianze dirette sugli intendimenti artistici e tecnici del chitarrista pugliese, fatta salva la prefazione alla stessa op.1. In effetti egli non scrisse mai un vero e próprio método, come invece fecero i suoi illustri colleghi Sor e Carulli, e l'Opera prima, pur nella completezza e chirezza delle sue finalit  didattiche, non pu  certo considerarsi alla stregua di un autentico trattato.”

Micheli (2003, p.11) também não considera o *Studio, Op.1* um método, por considerar que falta tratamento sistemático dos temas abordados. De fato, não há seções teóricas ou explicativas dos fundamentos da execução musical no *Studio, Op.1*. O máximo que podemos entrever é uma estrutura que trata primeiramente da mão direita na *Prima Parte*, depois da mão esquerda, *Seconda Parte*, de ornamentos e articulações na *Terza Parte*, e finalmente apresenta estudos em que o violonista pode praticar o que aprendera anteriormente.

Longe de ser a única obra didática de Giuliani, o *Studio* constitui, todavia o seu único esforço consumado na definição e no tratamento teórico de algumas das questões fundamentais ligadas ao aprendizado do violão. Para evitar possíveis equívocos, é necessário esclarecer imediatamente que o *Op.1* não é um método e não aspira a apresentar-se como tal. Dos métodos musicais não possui de fato – a não ser em medida limitada – as características proeminentes, identificadas na sistemática da evolução da matéria em exame, em uma progressividade ‘total’ (ou melhor, que não pressupõe o conhecimento prévio de outras noções) e na presença de exemplos musicais e seções teóricas: [No *Op.1*] as excursões explicativas são limitadas a poucas intervenções na *Terza Parte* e aos sinais de digitação, e é o autor mesmo no prefácio que especifica “os exercícios seguintes são portanto destinados àqueles que possuindo já os primeiros elementos, queiram melhorar cada vez mais sem a ajuda de um professor”. A um tratamento sistemático, finalmente, Giuliani prefere a justaposição, sem pretensa completude [...].²⁸

Sabemos que para definir o que seria de fato um método para um instrumento precisaríamos entrar em uma discussão histórica que não está nos objetivos desta pesquisa. Portanto, preferimos nos ater à bibliografia especializada através das considerações de Heck, Micheli e Riboni e ao procedimento de contextualizar o *Studio, Op.1* em relação às principais obras da época que são chamadas de método sem que haja dúvidas acerca da sua natureza.

Acrescentamos abaixo as definições de ‘método’ e ‘manual’ de acordo com o *Dicionário Michaelis* (2020):

- Método (etimologia: grego *métodos*) – “Conjunto de princípios ou técnicas de ensino.” Por extensão: “Livro que apresenta passos desse método de maneira pormenorizada.”

²⁸ “Lungi dall’essere la sola opera didattica di Giuliani, lo *Studio* costituisce tuttavia l’unico sforzo da lui compiuto nella definizione e nella trattazione teorica di alcune delle questioni fondamentali legate all’apprendimento della chitarra. Per sgombrare il campo da possibili equivoci, è necessario chiarire subito che l’*Op.1* non è un Metodo, e non aspira a presentarsi come tale. Del Metodo musicale, infatti, non possiede – se non in misura limitata – le caratteristiche salienti, individuabili nella sistematicità dello svolgimento della materia in esame, in una progressività ‘totale’ (ovvero che non presuppone la conoscenza pregressa di altre nozioni) e nella compresenza di esempi musicali e sezioni teoriche: gli *excursus* esplicativi sono limitati a pochi interventi nella *Terza Parte* e alla legenda sui segni di diteggiatura, ed è l’autore stesso, nella prefazione, a precisare che ‘gli esercizi seguenti sono adunque destinati per quelli che, *possedendo già i primi elementi*, desiderassero vieppiù perfezionarsi senza l’ajuto di un maestro’. A una trattazione affrontata con sistematicità, infine, Giuliani preferisce la giustapposizione, senza pretesa di completezza [...].”

- Manual (etimologia: latim *manuale*) – 1) “Livro pequeno que contém noções básicas relativas a uma disciplina ou de uma técnica.” 2) “Livro que oferece orientação para a execução ou o aperfeiçoamento de determinada atividade; guia prático.”

Se por um lado o *Studio, Op.1* não se assemelha aos métodos da época e nem à definição “livro que apresenta passos desse método de maneira pormenorizada”, por outro lado não se pode negar que a obra apresente uma “orientação para o aperfeiçoamento de uma atividade.” Talvez ‘guia-prático’ seja a definição que mais se encaixa à obra de Giuliani, no sentido que oferece um roteiro de estudos para aqueles que já possuem os conhecimentos básicos. Esse termo é inclusive utilizado por Giuliani no prefácio que apresenta sua obra: “um guia curto, seguro e novo.”²⁹ (GIULIANI, 1984, p.xv).

Talvez mais importante do que afirmar que o *Studio, Op.1* é um verdadeiro método ou não, seja compreender a natureza da obra dentro de seus próprios termos, isto é, em vez de considerar o que “falta” para que seja considerado um método podemos procurar entender o que ela nos propõe de fato e o que podemos extrair de suas páginas. Neste contexto que desenvolvemos esta pesquisa, procuramos ‘extrair’ da obra de Giuliani aquilo que pode auxiliar o violonista moderno no aprendizado e aperfeiçoamento de sua atividade.

²⁹ “una guida corta, sicura e nuova [...]”

2. POR DENTRO DO *STUDIO PER LA CHITARRA, OPUS 1*

Neste capítulo apresentaremos os aspectos trabalhados por Giuliani em seu *Studio, Op.1*. Nosso objetivo é listar e comentar os principais temas abordados na obra a partir de uma leitura atenta dos textos escritos, da estrutura, das digitações propostas e dos próprios exercícios. Após esta leitura, dividimos os aspectos trabalhados no *Studio, Op.1* em quatro partes: estrutura e elementos textuais, mão direita, mão esquerda e aspectos musicais. Cada um dos temas abordados exigiu um tratamento metodológico singular.

Para embasar nossas observações utilizamos a leitura das publicações teóricas de Cardoso (2015), Cox (1981), Fernández (2013a, 2013b), Micheli (2003, 2004), Riboni (1998, 1999a, 1999b) e Laura Rónai (2008). Além disso, comparamos pontualmente o que Giuliani apresenta no *Studio, Op.1* com alguns dos principais métodos da época, o *Méthode* de Sor, *Nuovo Metodo* de Aguado e *Méthode* de Carulli. Por fim, em determinados tópicos, utilizamos conceitos de análise mecânica com o intuito de discutir com maior profundidade o uso de ambas as mãos proposto por Giuliani. Nessas análises utilizamos como base Canilha e Gloeden (2020) e Carlevaro (1979).

Os exemplos deste capítulo foram todos extraídos da edição fac-similar da 1ª edição do *Studio, Op.1* (GIULIANI, 1984).

2.1 ESTRUTURA E ELEMENTOS TEXTUAIS

Nesta seção trataremos da estrutura geral em que o *Studio, Op.1* é apresentado e dos textos de Giuliani. Nosso objetivo é depreender desses dois elementos informações que possam auxiliar o estudante na compreensão e utilização da obra. Para isso, além da descrição dos elementos, tecemos comentários embasados na bibliografia levantada, especialmente Cardoso (2015), Heck (1995), Micheli (2003) e Rónai (2008). Para cada nova *Parte* do *Studio, Op.1* apresentada nas seções subsequentes foram acrescentados comentários específicos a respeito da estrutura e dos textos originais.

2.1.1 Estrutura do *Studio, Op.1*

No que concerne à estrutura, Giuliani apresenta seu *Studio Op.1* em quatro partes e assim as descreve:

Prima Parte: esercizio específico para a mão direita, que contém cento e vinte arpejos em todas as combinações.

Seconda Parte: Vários *esempi* nos tons mais usados para praticar a mão esquerda.

Terza Parte: Outros *esempi* que incluem a maior parte dos ornamentos possíveis no instrumento.

Quarta Parte: Doze *lezioni* progressivas.³⁰

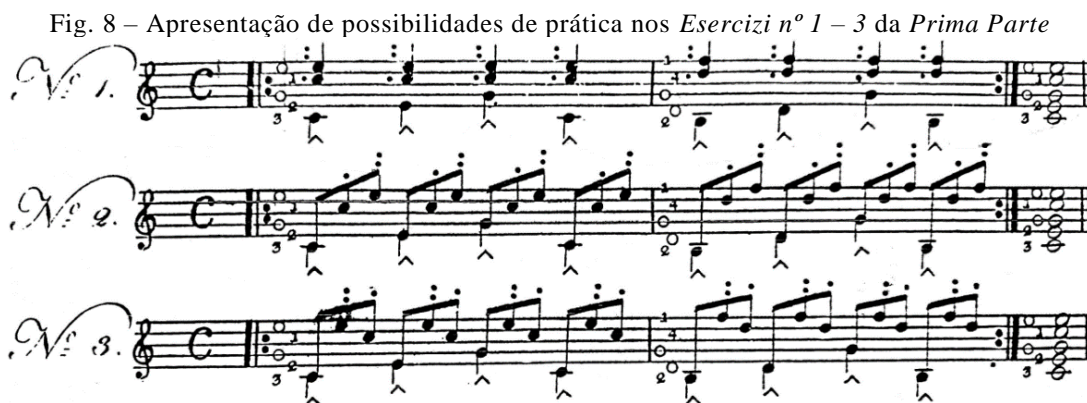
Essa estrutura nos mostra uma preocupação em trabalhar cada mão de forma focalizada. Os *esercizi* para a mão direita (*Prima Parte*) são quase que exclusivamente arpejos (veremos que Giuliani também propõe acordes repetidos), enquanto os *esempi* para a mão esquerda (*Seconda Parte*), mais desenvolvidos, são pequenos estudos de intervalos de terças, sextas, oitavas e décimas, base para o repertório virtuosístico da época.

Em relação à estrutura da *Prima Parte*, os 120 *esercizi* de arpejo são apresentados em grupos temáticos, ou seja, Giuliani propõe sequências que trabalham determinados aspectos como *Basso di Alberti*³¹ e acordes repetidos, por exemplo. Essa característica levou alguns autores, como Isaiás Sávio (1957) e Tennant (1995), a distribuírem os *esercizi* em grupos para facilitar a prática, o que também é o caso da proposta de Gloeden apresentada no capítulo 4. Podemos observar essa característica nos *Esercizi n° 36 – 50*, por exemplo, nos quais Giuliani apresenta acompanhamento em *Basso di Alberti* e uma ‘melodia’ de uma ou mais notas Mi (Fig.7).

Fig. 7 – Exemplo de padrão nos *Esercizi n° 41 – 42* da *Prima Parte*



possibilidades de realização de determinado movimento também nos *Esercizi n° 18 – 24, n° 51 – 65 e n° 66 – 80*, bem como em menor escala, nos arpejos *n° 1 – 3*, onde o autor inicia com acordes repetidos e depois apresenta as mesmas notas, arpejadas de maneira ascendente e descendente (Fig.8).



Fonte: Giuliani (1984, p.1)

Como visto anteriormente, Micheli (2003, p.11) considera o *Studio, Op.1* uma justaposição de exercícios e estudos sem a pretensão de ser uma obra completa e sistemática. E se o comparamos ao *Méthode* de Sor ou ao *Nuovo Método* de Aguado não há como discordar do estudioso italiano. No entanto, ao observar mais atentamente a maneira como Giuliani apresenta os arpejos da *Prima Parte*, podemos entrever a preocupação do autor em expor o estudante ao maior número de possibilidades possível da execução de um exercício, preparando-o para o futuro enfrentamento do repertório.

A apresentação dos *esempi* da *Seconda Parte* é feita a partir de uma seqüência de tonalidades, iniciando em Dó Maior, seguindo para Sol Maior, Ré Maior e Lá Maior. Para cada tonalidade, são propostos quatro *esempi*, cada um com um tipo de intervalo (terças, sextas, oitavas e décimas). Essa estrutura sugere que na *Seconda Parte* o compositor segue uma ordem de dificuldade progressiva de leitura, iniciando em Dó Maior e seguindo a ordem do ciclo das quintas até Lá Maior, totalizando 16 estudos nas tonalidades mais usuais no repertório do compositor.

A escolha de Giuliani pela proposição de exercícios técnicos focados em cada uma das mãos está em consonância com uma das principais características dos métodos de ensino de instrumento a partir do séc. XIX. Até então os manuais tratavam mais das questões como bom gosto, improviso e boa realização dos afetos, sendo que os exercícios técnicos eram muitas

vezes extraídos de trechos do repertório. Rónai (2008, p.111) destaca essa transformação nas metodologias instrumentais e a relaciona a mudança de paradigmas que houve na época:

Estudos mecânicos aparecem pela primeira vez no século XIX, junto com a toda uma mudança da maneira de conceber o mundo. Num século que descobre a industrialização, se encanta com as máquinas, e prepara o surgimento das linhas de montagem, parece natural imaginar que no estudo do mecanismo pode-se encontrar a fórmula mágica da fabricação de um músico. Assim como o exercício físico regular aprimora o atleta, é a repetição de passagens padrão que irá aprimorar o músico.

Ainda segunda a autora, complementarmente aos exercícios técnicos isolados, houve uma profusão de estudos melódicos, obras curtas que trabalham aspectos específicos da técnica, mas que têm a preocupação de soarem ‘musicais’, ou seja, assemelhando-se a pequenas peças. Como exemplos de estudos melódicos temos *Études Melodiques et Progressives* de Jacques-Féréol Mazas (1782-1849) para violino, os *84 Nouvelles Etudes* para piano de Johann Baptist Cramer (1771-1858) e os *25 Etudes Mélodiques et Progressives Op.60* para violão de Matteo Carcassi (RÓNAI, 2008, p.122-123).

Giuliani propõe justamente para a *Terza* e a *Quarta Parti* do *Studio, Op.1* duas séries de 12 estudos melódicos. Os 12 *esempi* da *Terza Parte* tratam de elementos estilísticos como ornamentos, apagamentos e articulações, enquanto a *Quarta Parte* reúne 12 *lezioni* em ordem progressiva de dificuldade, apresentando indicações de dinâmica e omitindo as digitações de ambas as mãos, providas em todo o restante do *Studio Op.1*. Essas características levam Micheli (2003, p.12) a afirmar que os estudos da última *Parte* são uma oportunidade para o estudante pôr em prática aquilo que estudara nas *Parti* anteriores.

Podemos observar que o *Studio, Op.1* está alinhado às tendências dos métodos instrumentais do séc. XIX e à mentalidade da nova sociedade que se consolidava após as Revoluções Francesa e Industrial. E neste alinhamento reside possivelmente um dos motivos para a utilização dos exercícios de Giuliani, e de outros violonistas da primeira geração, ainda hoje nos conservatórios e universidades. Rónai (2008, p.129) destaca que essa mentalidade mecanicista³² que passa a figurar no ensino de instrumentos musicais no séc. XIX continua até os dias de hoje, o que torna a utilização desses manuais ainda viável. Além disso, o caráter essencialmente (e paradoxalmente) artesanal em que se dá o ensino de um instrumento, baseado

³² Essa ideia de mecanização da prática é refletida também pela invenção do metrônomo, que ocorreu nesse mesmo período. O aparelho foi patenteado por Johann Nepomuk Maelzel (1772-1838) em 1816 e, já no ano seguinte, utilizado por Ludwig van Beethoven (1770-1827) para marcar andamentos de suas composições. No âmbito do violão, Dionísio Aguado foi um dos primeiros compositores a utilizar indicações metronômicas, em obras como os *Trois Rondos Brillants, Op.2* e no *Nuovo Método de Guitarra* (1843).

na relação mestre/aprendiz, torna ainda mais natural que métodos e exercícios passem de geração em geração.

2.1.2 Elementos textuais

Passaremos a seguir, a fazer alguns comentários a respeito das informações textuais presentes no *Studio, Op.1*. Como discutido no capítulo 1, um dos principais fatores para que a obra não seja considerada um método é a ausência de textos explicativos sobre os princípios básicos para a prática do violão ou mesmo sobre a realização dos próprios exercícios propostos pelo autor. Cardoso (2015, p.40) propõe que os próprios estudos e exercícios do *Studio, Op.1* indicam os conceitos e ideias de Giuliani:

No método de Giuliani, os textos são reduzidos ao mínimo, assim, os exercícios e lições de dificuldades gradativas tornam-se os próprios formadores de conceitos; portanto, Giuliani expõe seu ponto de vista sobre técnica violonística diretamente nos exercícios, sem posicionamentos teóricos sobre as diversas atitudes frente ao instrumento.

Entendemos que os próprios *esercizi, esempi e lezioni* do *Studio, Op.1* podem nos indicar muitas das ideias do compositor acerca da arte de tocar violão, sendo essa uma das motivações para os comentários apresentados neste capítulo. No entanto, reconhecemos que a simples análise ou prática do que Giuliani propõe não é suficiente para que conceitos gerais do pensamento musical do autor sejam extraídos, principalmente se levarmos em conta que após a publicação do *Studio, Op.1* Giuliani teve mais de uma década e meia de intensa atividade profissional. Assim, reforçamos que os comentários realizados neste capítulo não têm a pretensão de serem tomados como uma análise definitiva do pensamento do compositor, mas sim uma visão possível acerca desta publicação específica.

Como vimos, Giuliani inicia seu prefácio exaltando que desenvolver suas capacidades ao violão foi um caminho que percorreria sozinho, sendo o *Studio, Op.1* uma ordenação dos seus ensinamentos para auxiliar aqueles que quisessem percorrer o mesmo caminho. Como vimos, o autor chama seu método de “um guia curto, seguro e novo” e define como seu público “aqueles que já possuem os primeiros elementos e querem se desenvolver sem a assistência de um professor.”³³ (GIULIANI, 1984, p.xv). Aqui temos um ponto interessante, pois Giuliani expressamente diz que o *Studio, Op.1* é (ou ao menos pode ser) destinado aos autodidatas, como

³³ Todos os textos extraídos do *Studio Op.1* são apresentados completos e traduzidos no capítulo 4, onde o leitor também pode conferir os textos originais citados neste capítulo.

ele próprio era. No entanto, Cardoso (2015, p.40) e Heck (1995, p.136) sugerem exatamente o oposto, defendendo que esse tipo de publicação deve ser preferivelmente ensinado com o auxílio de um professor. Entendemos que a afirmação de Giuliani no prefácio pode ter um caráter propagandístico, evidenciando as características de sua obra e passando a ideia de que os exercícios são tão bons que não necessitam de um professor. O que nos chama mais atenção é o fato dos dois autores citados não comentarem a afirmação de Giuliani ao sugerirem a necessidade de um professor.

Mais à frente no prefácio, outra frase chama a atenção: Giuliani afirma que aqueles que praticarem o *Studio, Op.1* conseguirão executar em pouco tempo e com precisão tudo o que fora composto no melhor estilo para o instrumento. O aparente objetivo mais imediato de venda que pode ser atribuído à frase pode obscurecer uma outra forma de lê-la: teria Giuliani realmente inserido no *Studio, Op.1* todos os aspectos necessários para tocar seu repertório, ao menos aquele composto até o ano de sua publicação? Este por si só pode ser o tema de uma pesquisa e não está no escopo deste trabalho investigar mais a fundo esta questão. Mas é preciso considerar que, por um lado, em 1812 Giuliani ainda não havia publicado obras como *Rossinianas*, a *Sonata Eroica Op. 150* e as *Variazioni Op.114*, obras de sua maturidade e de grande complexidade técnica. E, por outro lado, sabemos que Giuliani pedira a seu editor, em carta datada de 1822 e recentemente publicada por Heck (2012b, p.18), que lhe enviasse cópias do *Studio, Op.1* para serem vendidas na Itália. Este pode ser um indício de que autor ainda considerava seu método atual e que havia demanda pela obra dez anos após sua publicação.

Logo após o prefácio, Giuliani apresenta uma tabela com os símbolos utilizados para a digitação de ambas as mãos. Os símbolos utilizados pelo autor são comuns para a época e aparecem em outros métodos com ligeiras diferenças.

Quadro 1 – Símbolos de digitação de mão direita usados no *Studio, Op.1*

Mão direita	Símbolo
<i>Polegar</i>	^
<i>Indicador</i>	.
<i>Médio</i>	:
<i>Anelar</i>	⋮

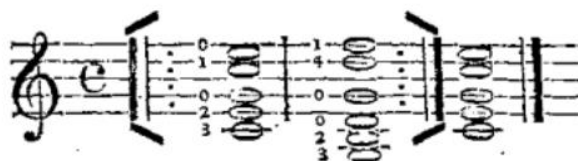
Fonte: elaborado pelos autores

Quadro 2 – Símbolos de digitação de mão esquerda usados no *Studio, Op.1*

Mão esquerda	Símbolo
Polegar	*
Indicador	1
Médio	2
Anelar	3
Mínimo	4

Fonte: elaborado pelos autores

Em seguida, há um breve comentário sobre a *Prima Parte*, destacando que o seu principal objetivo é “concentrar a atenção aos sinais da mão direita” e por isso os acordes até o *Eserzicio n° 100* seguem o mesmo modelo (Fig.9), enquanto os *eserzici* restantes (*n° 101 – 120*) apresentam “dificuldade progressiva para ambas as mãos.” Giuliani ainda acrescenta que os sinais de repetição são opcionais (GIULIANI, 1984, p.xvi).

Fig. 9 – Estrutura harmônica básica da *Prima Parte*

Fonte: Giuliani (1984, p.xvi)

Drope fato, os últimos *eserzici* apresentam maiores desafios como melodia acompanhada de *Basso di Alberti* e uma maior movimentação da mão esquerda (Fig.10).

Fig. 10 – Maior movimentação da mão esquerda no *Eserzicio n° 108* da *Prima Parte*

Fonte: Giuliani (1984, p.11)

No entanto, o foco ainda parece estar nos aspectos de mão direita que o autor trabalha, como as mudanças de localização vertical³⁴ e trêmulos (Fig.11).

³⁴ Segundo Canilha e Gloeden (2020, p.51), a localização vertical diz respeito à posição da mão direita, ou seja, se ela está mais próxima à primeira ou à sexta corda.

Fig. 11 – Trêmulo *Esercizio n° 110 da Prima Parte*

Fonte: Giuliani (1984, p.11)

Na *Seconda Parte*, Giuliani destaca no início de cada *esempio* até qual a posição que a mão esquerda vai alcançar, o que demonstra a preocupação do autor em percorrer todo o diapasão como essencial para o desenvolvimento da mão esquerda. Já na *Terza Parte*, há orientações práticas para a realização de cada *esempio*. Giuliani é bastante sucinto em suas explicações, como por exemplo, ao descrever a realização de mordente no *Esempio n° 7*: “Depois de bater a segunda das duas pequenas notas, se puxa com o mesmo dedo da mão esquerda.” (GIULIANI, 1984, p.35).

Como veremos mais adiante na seção Aspectos Musicais (p.70), os textos explicativos da *Terza Parte* limitam-se a descrever a realização mecânica dos movimentos necessários, sem que o autor se preocupe em explicar questões como, por exemplo, a realização rítmica do *grupetto* no *Esempio n° 8*, a acentuação das notas de um ornamento ou se este deveria ser realizado antes do tempo ou no tempo. A *Quarta Parte* não possui informações textuais.

2.2 MÃO DIREITA

Nesta seção apresentamos de maneira isolada alguns dos principais aspectos da mão direita trabalhados por Giuliani. São eles: configurações de mão direita, repetições de dedo, arpejos com e sem ação conjunta, acordes repetidos, aberturas de *i-m-a* e uso do dedo *anelar* da mão direita. Apesar da mão direita ser o foco da *Prima Parte*, procuramos exemplos desses tópicos em toda a obra (especialmente nas três primeiras partes, em que o compositor indica digitação para ambas as mãos) para apresentar uma visão mais ampla do que Giuliani propõe em seu *Studio, Op.1*.

2.2.1 Configurações de Mão Direita

A maneira pela qual os dedos da mão direita se distribuem entre as seis cordas do violão pode variar muito dependendo do contexto musical, das características físicas e da técnica de cada violonista. Talvez esses fatores, unidos ao fato de que quanto mais sinais gráficos em uma partitura, maior o custo de sua produção, expliquem a escassez de informações sobre a mão

direita nas partituras da época. Micheli (2004, p.15) destaca: “como acontece para a maioria dos autores da época, o uso da mão direita deve parecer a Giuliani bastante óbvio, já que em toda a sua obra é difícil encontrar indicações a esse respeito, mesmo quando alguma perplexidade pudesse surgir ao intérprete.”³⁵

No entanto, ao analisarmos mais detidamente o *Studio, Op.1* podemos notar a preferência de Giuliani por quatro configurações básicas³⁶, utilizadas em maior ou menor grau uniformemente no decorrer da obra. São elas:

- Em arpejo: *p-i-m*, sendo que *médio* na (1); *indicador* na (2); *polegar* nas (3), (4), (5) e (6);
- Em arpejo: *p-i-m-a*, sendo que *anelar* na (1); *médio* na (2); *indicador* na (3); *polegar* nas (4), (5) e (6);
- Em melodia acompanhada: *i-m* (*anelar* esporadicamente) na melodia (1), (2) e (3); e *polegar* nos baixos (4), (5) e (6), como na Fig.18;
- Na *Seconda Parte*, o uso de *p-i* alternados.

A configuração 1 pode ser encontrada na *Prima Parte* nos *Esercizi n° 1 – 3, n° 25 – 26, n° 51 – 65, n° 81 – 82*. Chamamos a atenção para os *Esercizi n° 51 – 65* (Fig.12), em que claramente o texto musical influencia nessa escolha de configuração, já que o *polegar* executa a linha melódica do baixo enquanto *i-m* tocam as terças no acompanhamento

Fig. 12 – Textura influenciando na digitação no *Esercizio n° 51* da *Prima Parte*



Fonte: Giuliani (1984, p.6)

³⁵ “Come accade per la maggior parte degli autori dell’epoca, l’uso della mano destra deve sembrare a Giuliani abbastanza scontato, dal momento che in tutta la sua opera si fatica a trovare indicazioni al proposito, persino quando qualche perplessità potrebbe sorgere nell’esecutore.”

³⁶ A utilização do termo ‘configuração de mão direita’ não foi encontrada na literatura violonística consultada. Ao utilizá-lo não pretendemos reduzir toda a riqueza de movimentos necessária para a atuação da mão direita do violonista a apenas quatro posições fixas, mas apenas realizar um esforço para de algum modo mapear parte do pensamento técnico do compositor sem o objetivo de gerar generalizações a esse respeito.

Essa mesma digitação é usada para passagens com terças como no *Esempio n° 7* da *Terza Parte* (Fig.13). No entanto, essa não parece ser uma regra pois no *Esempio n° 9* da mesma seção, o compositor utiliza a configuração 2 [p(5)-i(3)-m(2)-a(1)] como indicam as setas na Fig.14.

Fig. 13 – Configuração de mão direita no *Esempio n° 7* (c.1-2) da *Terza Parte*



Fonte: Giuliani (1984, p.35)

Fig. 14 – Configuração de mão direita no *Esempio n° 9* (c.15-18) da *Terza Parte*



Fonte: Giuliani (1984, p.37)

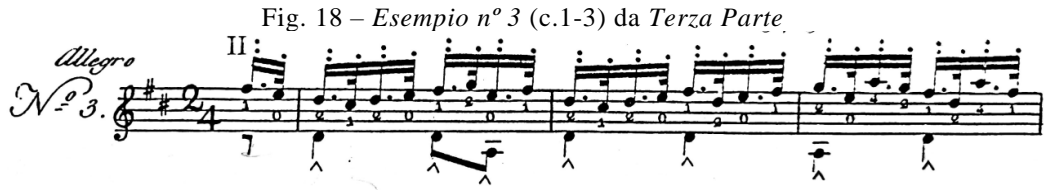
Giuliani apresenta também uma variação da configuração 1 em que os dedos *p-i-m* constituem uma fôrma que realiza mudanças na localização vertical da mão direita, ou seja, os mesmos dedos da configuração 1 (*p-i-m*) são usados na passagem por diversas cordas e a mão realiza esse deslocamento vertical em relação às cordas. Podemos encontrar essa variação dos *Esercizi n° 4 – 6* (Fig.15), *n° 98* e *n° 99* da *Prima Parte*.

Fig. 15 – Mudança de localização vertical no *Esercizio n° 4* da *Prima Parte*



Fonte: Giuliani (1984, p.1)

A configuração 2 é predominante na *Prima Parte* aparecendo nos *Esercizi n° 7 – 15*, *n° 18 – 24*, *n° 27 – 33*, *n° 35*, *n° 66 – 80*, *n° 83 – 88*, *n° 90*, *n° 101 – 108*, *n° 111 – 114* e *n° 116 – 118*. Chamamos atenção para os exercícios *n° 13* e *n° 111*, em que a utilização desta configuração gera repetições de *indicador* e *anelar* (*Esercizio n° 13*) e de *médio* e *anelar* (*Esercizio n° 111*) que à primeira vista podem aparentar ser arbitrárias, mas são geradas pela manutenção da configuração (Fig.16).



Fonte: Giuliani (1984, p.29)

No *Esempio n° 8* (Fig.19) Giuliani alterna as configurações 2 e 3, acrescentando o *anelar* em alguns trechos, procedimento bastante comum na técnica moderna, como discutiremos a frente.



Fonte: Giuliani (1984, p.36)

Giuliani indica a configuração 4 (*p-i*) para toda a *Seconda Parte*: “em todos esses *Esempi* da segunda parte, os baixos, ou seja, aquelas notas que têm a haste para baixo, são tocadas com o polegar, e as demais acima com o dedo indicador da mão direita”³⁸ (GIULIANI, 1984, p.13). Podemos entender que o compositor procura simplificar a digitação da mão direita nesta seção, que é focada justamente na mão esquerda. Ou também, como defende Micheli (2004, p.15), que este seria o principal padrão de digitação de mão direita em trechos de intervalos, muito comuns nas obras do compositor. O *Esercizio n° 17* da *Prima Parte* também apresenta essa configuração (Fig.20).

Fig. 20 – Configuração 4 de mão direita no *Esercizio n° 17* da *Prima Parte*



Fonte: Giuliani (1984, p.2)

³⁸ “In tutti questi esempj [sic] della seconda parte i bassi cioè quelle note che hanno la conda al di sotto, si toccano col pollice, e le altre di sopra coll’indice della mano destra”.

Notamos no exemplo acima que há uma distância constante de uma corda entre os dedos *polegar* e *indicador*, o que gera uma situação muito próxima aos exercícios intervalares de sextas por exemplo (Fig.21).

Fig. 21 – Configuração 4 de mão direita no *Esempio n° 2* (c.1-2) da *Seconda Parte*



Fonte: Giuliani (1984, p.14)

2.2.2 Repetições dos dedos *i-m-a*

As digitações propostas por Giuliani chamam a atenção por apresentarem frequentes repetições de dedos da mão direita. Podemos encontrar exemplos na *Prima Parte* (*n° 13*, *n° 40* – *43*, *n° 46* – *50*, *n° 91*, *n° 115*) e na *Terza Parte* (todos, exceto os *n° 2*, *n° 10* e *n° 12*). Chamamos a atenção para o *Esercizio n° 13* (Fig.22), em que Giuliani propõe um arpejo imitando exercício típico de violino.

Fig. 22 – Figuração típica de violino no *Esercizio n° 13* da *Prima Parte*



Fonte: Giuliani (1984, p.2)

Em linhas gerais, a repetição dos dedos *i-m-a* pode ser vista como derivada de duas motivações: manter uma configuração específica de mão direita e evitar cruzamentos³⁹. Como citado anteriormente, por vezes Giuliani prefere manter uma determinada configuração de mão direita fixa o que gera repetições de dedos, como por exemplo no *Esercizio n° 111* da *Prima Parte* (ver Fig.16, p.51). Já a repetição para evitar cruzamento é um recurso que Giuliani parece utilizar em alguns *esempi* da *Terza Parte*, como no c. 3 do *Esempio n° 1* (Fig.23). Para evitar

³⁹ Os cruzamentos de mão direita ocorrem quando, em determinada passagem, o *indicador* toca uma corda mais aguda que o *médio* ou quando o *médio* toca uma corda mais aguda que *anelar* (CANILHA; GLOEDEN, 2020, p.55).

que *indicador* toque o Si na segunda corda e *médio* toque o Lá# na terceira corda, Giuliani propõe que se repita o dedo *médio* no início do compasso.

Fig. 23 – Repetições de dedos no *Esempio n° 1* (c.1-3) da *Terza Parte*



Fonte: Giuliani (1984, p.29)

Encontramos situação similar no c. 17 do *Esempio n° 3* da *Terza Parte*, onde novamente o *médio* é repetido para que se evite o seu cruzamento com *indicador* (Fig.24)

Fig. 24 – Repetições de dedos no *Esempio n° 3* (c.16-19) da *Terza Parte*



Fonte: Giuliani (1984, p.31)

Um tipo particular de repetição de dedos é o deslizamento de *indicador*. Esse é um dos recursos de mão direita mapeados por Canilha e Gloeden (2020, p.57) e descrito na literatura didática por Romero (2012, p.34). Romero indica que o deslizamento deve ser realizado com o toque apoiado, assim o dedo já se prepara para acionar a próxima nota. Giuliani propõe este dedilhado (setas na Fig.25), mas não informa se o toque seria apoiado ou não, mas como o compositor utiliza essa repetição em trechos rápidos, esse movimento precisa ser realizado em um movimento único e contínuo, como sugere Romero (2012, p.34).

Fig. 25 – Deslizamento de *indicador* nos *Esercizi n° 91, n° 94 e n° 115 da Prima Parte*

Fonte: Giuliani (1984, p.10-12)

2.2.3 Arpejos com e sem ação conjunta / Acordes repetidos

Apesar de os *esercizi* da *Prima Parte* tratarem exclusivamente de arpejos, Giuliani também trabalha acordes repetidos de três notas. É o caso dos já citados *Esercizi n° 51 – 65* e também dos *n° 66 – 80* (Fig.26).

Fig. 26 – Acordes repetidos nos *Esercizi n° 51 e n° 66 da Prima Parte*

Fonte: Giuliani (1984, p.6-7)

Podemos notar que cada um desses grupos de *Esercizi* utiliza uma configuração de mão direita diferente, justamente por conta da textura musical. O *n° 51* apresenta uma linha do baixo realizada com *polegar*, enquanto o *n° 66* consiste em uma figura de *Basso di Alberti*, que é comumente realizada com *p-i*, assim como nos *Esercizi n° 18 – 24, n° 36 – 50 e n° 106 – 108*. Podemos observar que Giuliani tinha a preocupação em fazer do aspecto musical um fator determinante para a escolha da digitação, organizando assim a realização técnica a partir do pensamento musical. Isso corrobora para a hipótese de que o *Studio, Op.1* não é apenas uma coletânea de exercícios reunidos, mas como o próprio Giuliani diz em seu prefácio: uma tentativa de organizar suas próprias ideias sobre a arte de tocar violão.

2.2.4 Aberturas de mão direita

Canilha e Gloeden (2020, p.55) define abertura entre os dedos *i-m-a* da mão direita como a situação em que existem uma ou mais cordas entre dedos adjacentes, expandindo a colocação mais natural da mão em que os dedos tocam cordas contíguas. Giuliani apresenta poucos casos de abertura de mão direita. Na *Prima Parte* há abertura entre *m-a* no *Esercizio n° 16* e entre *i-m* nos *Esercizi n° 36 – 50*. Já no *n° 97* (Fig.27), o compositor apresenta ambas as aberturas (*i-m* e *m-a*):

Fig. 27 – Aberturas de mão direita no *Esercizio n° 97* da *Prima Parte*



Fonte: Giuliani (1984, p.10)

Esse *esercizio* apresenta uma utilização bastante ampla da mão direita, unindo as aberturas à alternância de *p-i* em uma mesma corda. Como veremos na seção do uso *anelar*, Giuliani dá um tratamento bastante similar aos quatro dedos da mão direita, trabalhando-os em uma uniformidade pouco comum para sua época.

O *Esempio n° 2* da *Terza Parte* apresenta aberturas de *i-m* e *i-a*. Como mencionado, este estudo apresenta de modo geral a configuração 2 de mão direita, ou seja, *p-i-m-a* executando cordas fixas. No entanto, podemos observar que ocorrem certas expansões dessa ideia: *indicador* (que tocaria apenas a terceira corda) aciona terceira, quarta e quinta cordas; *médio* (que tocaria apenas a segunda corda) aciona segunda e terceira cordas; enquanto *anelar* toca normalmente a primeira corda. Notamos mais uma vez que a textura musical guia o processo de digitação, sendo que o *polegar* toca sempre a linha dos baixos, enquanto *i-m-a* executam as demais vozes linha superior. Isso ocorre mesmo gerando aberturas bastante amplas como a encontrada no c.8, em que *indicador* toca a quinta corda e *anelar* toca a primeira corda (Fig.28).

Fig. 28 – Aberturas de mão direita no *Esempio n° 2* (c.6-8) da *Terza Parte*



Fonte: Giuliani (1984, p.30)

2.2.5 Uso do dedo anelar

Como pudemos observar, em grande parte dos arpejos da *Prima Parte* Giuliani utiliza da configuração 2 de mão direita, em que *anelar* atua na primeira corda. Essa configuração, no entanto, não era padrão na época. A utilização do anelar da mão direita costumava ser uma exceção. Por exemplo, Aguado (1843, *Sección Primera*⁴⁰, p. 7, itálicos do autor) anuncia nas primeiras páginas do seu *Nuovo Método* que prefere utilizar *médio* no lugar de *anelar* sempre que possível para obter o melhor som:

Preferência do uso do dedo médio ao anelar da mão direita: Para produzir todo o som que as cordas podem dar, prefiro em geral o uso do dedo *médio* da mão direita ao *anelar*, porque aquele é mais forte que este. Convém que os dedos que pulsam as cordas sejam vigorosos, para que com a prática adquiram *energia* e *suavidade* ao mesmo tempo, prestando-se a todas as modificações e gradações de som necessárias.⁴¹

Essa preferência o leva, por exemplo, a propor aberturas de mão direita (Fig.29)

Fig. 29 – Progressão de acordes com abertura de mão direita



Fonte: Aguado (1843, *Sección Primera*, p.18)

Sor, em seu *Méthode*, parte da observação dos instrumentos de teclado para estabelecer seu princípio de ação da mão direita. Essa ‘verdade’, a que Sor se refere na citação abaixo, trata-se do fato de os martelos do piano estarem paralelos uns aos outros e formando um plano paralelo àquele das cordas. Assim, o guitarrista também precisaria formar com seus dedos um plano paralelo ao das cordas da guitarra e para isso poderia utilizar apenas três dedos de cada vez.

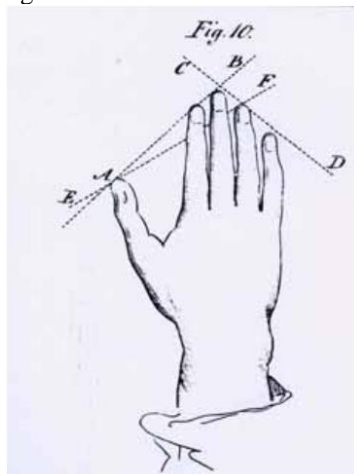
Deduzi dessa verdade que é necessário que as pontas dos dedos da mão direita criem uma linha reta diante das cordas e paralela ao plano que formam, e examinei se meus dedos se colocavam naturalmente: percebi que não me permitiam de forma alguma criar uma linha reta que tocasse mais de três delas - Fig. 10 -[Fig.30 nesta pesquisa], AB, e que se eu quisesse fazer entrar o quarto [dedo, ou seja, o anelar], seria sempre às custas dos dois dedos que, obrigados a se curvarem para não ultrapassar a linha

⁴⁰ Como a paginação do *Nuovo Método* de Aguado se inicia no início de cada *Sección*, as citamos nas referências.

⁴¹ “*Preferencia del uso del dedo medio al anular de la mano derecha:* Para sacar de las cuerdas todo el tono que pueden dar, prefiero en general el uso del dedo *medio* de la mano derecha al *anular*, por ser mas fuerte aquel que este. Conviene que los dedos que pulsan sean vigorosos, para que con la práctica adquieran *energía* y *suavidad* al mismo tiempo, prestándose á todas las modificaciones y graduaciones que convenga hacer del sonido.”

EF2 (enquanto os outros estariam estendidos), colocariam minha mão em posição muito incômoda, pela dificuldade que sempre encontrei em curvar um único dedo (exceto o polegar) se os outros não têm um ponto de apoio, como acontece com a mão esquerda (CAMARGO, 2005, p.18)

Fig. 30 – Figura N °10 do *Méthode* de Fernando Sor



Fonte: Camargo (2005, p.17)

Sor, portanto, estabelece como regra que apenas usará o dedo anelar quando precisar tocar um acorde de quatro notas em que o polegar não possa tocar duas notas com um único movimento. O compositor apresenta o seguinte exemplo dessa situação (Fig.31), onde apenas o último acorde pode ser tocado com polegar agindo sobre duas cordas, e, portanto, com três dedos.

Fig. 31 – Exemplo n° 1 do *Méthode* de Fernando Sor



Fonte: Camargo (2005, p.18)

Carulli, em seu *Méthode Op.27*, apresenta duas principais configurações para a mão direita: na primeira, destinada aos iniciantes, o *polegar* toca as três cordas graves, o *indicador* toca a terceira e segunda cordas e o *médio*, a primeira. Já na *Seconde Partie* de seu método, para os estudantes avançados, o autor propõe a alternância de *indicador* e *médio* nas melodias enquanto o *polegar* executa os baixos. Apesar de não tratar do *anelar* explicitamente como fazem Aguado e Sor, Carulli apenas indica seu uso em acordes de quatro notas ou mais (Fig.32) e em arpejos mais complexos (Fig.33).

Fig. 32 – Exemplo de dedilhado de mão direita ⁴²

Fonte: Carulli [ca.1809, p.8]

Fig. 33 – Exercício de arpejo do *Méthode* de Carulli

Fonte: Carulli [ca.1809, p.9]

A partir desse contexto, entendemos a posição de Micheli (2004, p.15) ao afirmar que Giuliani situa-se um passo à frente de seus contemporâneos no que diz respeito a utilização do dedo anelar da mão direita.

Embora grande parte da música de Giuliani possa ser executada com apenas três dedos, é inegável que o uso desenvolvido que o autor faz do dedo anelar [da mão direita] antecipa a tendência de sua total emancipação, a qual sofrerá progressos importantes com Aguado e depois com Coste; deste ponto de vista, as cento e vinte fórmulas de arpejo da *Op.1* certamente se colocam na vanguarda no desenvolvimento de uma técnica que visa à equivalência de indicador, médio e anelar.⁴³

2.2.6 Dedo mínimo no tampo

O apoio do dedo mínimo da mão direita no tampo do instrumento, logo baixo das cordas, está ligado à técnica antiga de se tocar os instrumentos de corda dedilhada em pares que vigorou desde o Renascimento até o final do período Barroco (COX, 1981, p.12). Essa prática foi sendo abandonada no por volta do fim do séc. XVIII, sendo Sor um dos últimos autores a indicá-la mesmo que parcialmente: “O dedo mínimo serve-me algumas vezes apoiando-o

⁴² Neste exemplo, Carulli indica para os dedos da mão direita: um ponto para o *polegar*, dois pontos para *indicador*, três pontos para *médio* e quatro pontos para *anelar*.

⁴³ “Nonostante molta della musica di Giuliani si possa suonare con tre sole dita, è innegabile che l’impiego disinvolto che l’autore fa dell’anulare anticipi quella tendenza alla sua totale emancipazione che compirà progressi importanti con Aguado e poi con Coste; da questo punto di vista, le centoventi formule di arpeggio dell’Op.1 si pongono certamente all’avanguardia nello sviluppo di una tecnica che mira all’equipollenza di indice, medio e anulare.”

perpendicularmente sobre o tampo abaixo da primeira corda, mas tenho muito cuidado de levantá-lo assim que não me é mais necessário.” (CAMARGO, 2005, p.90).

No caso de Giuliani, não há nenhuma referência explícita do autor sobre o uso do mínimo da mão direita apoiado no tampo. No entanto Micheli (2004, p.16), ao analisar o repertório do compositor italiano, defende que podemos imaginar uma abordagem flexível de Giuliani, próxima àquela defendida por Sor: sem o dedo mínimo apoiado em passagens virtuosísticas com mudanças de alinhamento e com o mesmo dedo encostado no tampo em trechos em que os dedos se mantêm nas mesmas cordas, como no caso da configuração 2. Já Fernández (2013a, p.1) e Heck (1995, p.152-153) sugerem que o compositor utilizava uma técnica mais moderna (sem o dedo mínimo no tampo). Fernández afirma que uma técnica de mão direita baseada em arpejos exige uma posição mais livre de mão direita, sem o apoio no tampo. Já Heck justifica sua posição ao citar a preferência de Giuliani para a alternância entre dos dedos *indicador* e *médio* para trechos escalares, como no *Esempio n° 3* da *Terza Parte*, e também a interessante indicação presente em suas *Otto Variazioni, Op.6* (Fig.34), em que o compositor pede que o violonista mude a mão direita de local para alterar o timbre da passagem, o que seria inviável como dedo mínimo apoiado no tampo.

Fig. 34 – Uso da mão direita nas *Otto Variazioni, Op.6* (c.5-7)

m. 5

pp p pf f cres: ff mo

La destra mano sul tasto 15^{mo} ed insesibilmente rimettendola à suo luogo

Fonte: Heck (1995, p.153)

2.2.7 Uso de Unhas

O uso de unhas na de mão direita é uma das inovações técnicas que advêm com a consolidação da guitarra com seis cordas e passa a ser discutido nos métodos do séc. XIX. Sor, por exemplo, tinha reservas ao toque com unhas enquanto Aguado era um defensor dessa técnica (CAMARGO, 2005, p.30-31). Giuliani não deixa explícito em seu *Studio, Op.1* ou em outras fontes consultadas se preferia os ataques com ou sem unhas. Mas o grande volume de música de câmara, além dos concertos, compostos pelo compositor levam Micheli (2004, p.16) a conjecturar que ele provavelmente utilizava unhas com o intuito de obter um melhor equilíbrio entre o violão e os outros instrumentos.

2.3 MÃO ESQUERDA

Em seu prefácio, Giuliani indica que a *Seconda Parte* é dedicada essencialmente ao desenvolvimento da mão esquerda. Esse enfoque é evidenciado por uma simplicidade de ritmo (apenas colcheias e semicolcheias) e de digitação proposta de mão direita (*p-i*).



Fonte: Giuliani (1984, p.13)

É interessante notar que o compositor não apenas apresenta a prática de intervalos como o principal meio de desenvolvimento da técnica de mão esquerda, como também não propõe quaisquer outros exercícios como escalas, ligados ou acordes como poderíamos esperar. Essa é uma abordagem bastante diferente em relação a outros métodos da época. Por exemplo, Carulli [ca.1809, p.40-57] reserva cinco capítulos da *Seconde Partie* de seu *Méthode Op.27* para aspectos de mão esquerda, que são apresentados nesta ordem: posicionamento, escalas, intervalos, acordes e harmônicos. Em relação aos intervalos, Carulli propõe exercícios mais curtos do que os de Giuliani e os precede de uma peça para que o estudante possa praticar o que foi estudado (Fig.36).

Fig. 36 – Exercícios de intervalos no *Méthode*, op.27 de Carulli

Dopo la Scala, l'Esercizio e l'Andantino per Seste. 55

SCALA PER SESTE
Ossia diversamente.

ESERCIZI PER SESTE

Andantino
PER SESTE

Fonte: Carulli [ca.1809, p.53]

Podemos citar também Aguado (1843), que em seu *Nuovo Método*, dedica a *Sección Segunda* da *Parte Segunda* aos exercícios de mão esquerda, apresentando escalas, ligados e intervalos. O compositor espanhol também apresenta exercícios de intervalos mais curtos do que os do *Studio*, *Op.1*, além de sugerir variações na execução (Fig.37) e diferentes dedilhados de mão direita (AGUADO, *Sección Segunda*, p.39-40).

Fig. 37 – Exercício de intervalo do *Nuovo Método* de Aguado

Fonte: Aguado (1943, *Sección Segunda*, p.39)

A escolha de Giuliani por exercícios de intervalos para a prática da mão esquerda está em consonância com o praticado nos outros métodos da época, mas restringir-se apenas aos intervalos é sem dúvidas uma exceção. Os intervalos também são utilizados, integrados a um

contexto musical, nos *Esempi n° 2 e n° 9 da Terza Parte*. Já na *Quarta Parte*, podemos encontrar exemplos do uso de intervalos em todos os estudos, com terças, sextas, oitavas, décimas ou com de diferentes intervalos alternados.

2.3.1 Posição

Giuliani marca as posições da mão esquerda nas *Seconda e Terza Parti*, utilizando o símbolo ainda corrente do número romano e entendendo que cada casa do diapasão indica uma posição, tendo por referência o indicador da mão esquerda⁴⁴. Essa marcação parece ser especialmente relevante na *Seconda Parte*, em que antes de cada *esempio* de intervalo o compositor indica até qual posição a mão esquerda alcança. Desse modo, entendemos que a *Seconda Parte* não é a apenas uma seção de estudo de intervalos, mas também apresenta uma oportunidade para o violonista praticar por todo o braço do violão (a edição apresentada no capítulo 4 apresenta os textos que precedem cada *esempio* da *Seconda Parte*).

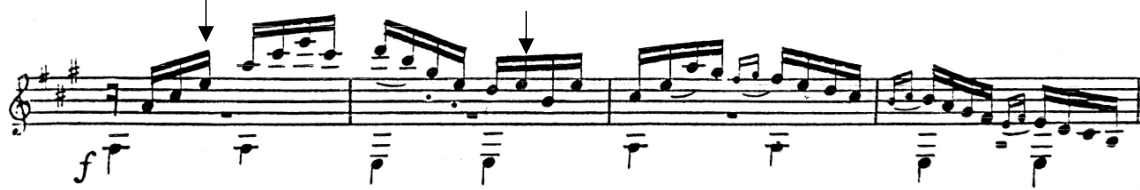
Giuliani apresenta uma notação peculiar para movimento de portamento ou arraste em que a mão esquerda tem sua posição alterada. O compositor marca lado a lado as posições inicial e final do movimento e, como podemos observar nos *Esempio n° 4 e Esempio n° 11 da Terza Parte* (Fig.38).

Fig. 38 – *Esempio n° 11* (c.1-5) da *Terza Parte*

Fonte: Giuliani (1984, p.39)

Micheli (2004, p.18) ressalta que Giuliani utiliza uma tessitura bastante ampla na sua escrita musical, realizando saltos grandes até posições altas. Podemos observar um exemplo dessa prática no c.20 da *Lezione n° 6 da Quarta Parte* (Fig.39), onde o arpejo de Lá Maior inicia-se na segunda posição e termina na nona posição. Micheli destaca também que esses saltos amplos são muitas vezes facilitados pela presença de uma nota realizada em corda solta (neste caso o Mi da primeira corda), a qual permite que a mão esquerda do violonista saia de uma posição e vá para a outra de modo mais confortável.

⁴⁴ Esse padrão também é utilizado por outros autores como Aguado e Carlevaro.

Fig. 39 – Uso de cordas soltas em saltos na *Lezione n° 6* (c.20-23) da *Quarta Parte*

Fonte: Giuliani (1984, p.46)

Outra característica da *Seconda Parte*, destacada por Cardoso (2015, p.43) e Grimes (1995, p.4), é a preferência de Giuliani por digitações que privilegiem a manutenção no braço em uma determinada posição em vez do uso de dedos-guia⁴⁵, mesmo quando estes são uma solução aparentemente mais fácil (Fig.40).

Fig. 40 – *Esempio n° 5* (c.1-6) da *Seconda Parte*

Fonte: Giuliani (1984, p.17)

Cardoso (2015, p.43) relaciona este padrão de digitação a uma flexibilidade do antebraço requerida para que o violonista realiza o “encaixe dos dedos da mão esquerda sobre o diapasão”. Grimes (1995, p. 4), no entanto, adverte que essa abordagem não pode ser considerada como uma regra geral para a realização de trechos similares. O editor cita como exemplo de uma abordagem oposta a essa observada na *Seconda Parte*, o *Estudo n° 3* do *Op. 139* de Giuliani (Fig.41), uma das poucas obras digitadas pelo compositor. Este estudo inicia-se em terças, porém elas são digitadas com o uso de dedos-guia.

⁴⁵ Dedo-guia é um dos recursos de mão direita compilados por Canilha e Gloeden (2020 p.37) e refere-se ao ato de mudar de posição mantendo o contato entre dedo(s) e corda sem o objetivo de produzir som, como acontece por exemplo em glissandos e portamentos.

Fig. 41 – *Estudo n° 3 (c.1-5) das Primi Lezioni, op.139*

Fonte: Giuliani (2020, p.168)

2.3.2 Apresentação

Segundo Carlevaro (1979, p.77), a apresentação é a maneira pela qual a mão esquerda se dispõe em relação ao braço do violão. Nesta pesquisa consideramos dois tipos básicos de apresentação: longitudinal, em que cada dedo alcança uma casa adjacente e a mão permanece paralela ao braço do violão; e transversal, em que os dedos abarcam menos casas e a mão encontra-se em uma posição mais ou menos de lado em relação ao braço.

Todas as *Parti* do *Studio, Op.1* apresentam exemplos de ambas as apresentações. No entanto, ao observarmos os exercícios da *Seconda Parte*, podemos notar que cada tipo de intervalo possui uma predominância de determinada apresentação.

Terças: predominantemente longitudinal;

Sextas: predominantemente transversal;

Oitavas: longitudinal e transversal;

Décimas: predominantemente transversal.

Esse tipo de conhecimento pode auxiliar o violonista a encontrar uma posição de mão esquerda mais confortável e eficaz para a prática dos exercícios propostos por Giuliani.

2.3.3 Polegar da Mão Esquerda

O uso do polegar da mão esquerda para apertar as cordas graves no braço do violão era um tema polêmico no início do séc. XIX. Um símbolo desta discussão é a pintura de Charles Marescot intitulada *La Guitaromanie - Discussão entre Carullistas e Molinistas* (Fig.42).

Fig. 42 – *La Guitaromanie* - Discussão entre Carullistas e Molinistas de Charles Marescot



Fonte: Marescot (1985, p.26-27)

Trata-se de uma referência a dois importantes violonistas radicados em Paris nessa época, Carulli e Francesco Molino (1768-1842). Segundo Matanya Ophee (2020, p.1), não há qualquer evidência histórica sobre algum conflito entre os dois violonistas, mas ao observar os métodos de ambos é possível perceber que os dois personificavam dois polos opostos no que concerne o uso do polegar da mão esquerda no diapasão do violão. Carulli, (CARULLI, 1829 apud OPHEE, 2020) em seu *École de Guitare, Op. 241* diz:

Em alguns métodos, os autores proibem terminantemente os alunos de fazerem uso do polegar da mão esquerda, do lado oposto aos outros dedos, na sexta corda e às vezes na quinta. Como a música é mais agradável quando é mais rica em harmonia, quatro dedos não são suficientes para sua execução, e ao mesmo tempo, uma melodia requer suas notas de baixo em tons diferentes, portanto, deve-se necessariamente usar o polegar; portanto, convido todos aqueles que desejam tocar com mais facilidade, a utilizá-lo.⁴⁶

⁴⁶ “In some methods, the authors absolutely forbid the pupils to make use of the left-hand thumb, by the side opposite the other fingers, on the sixth string and sometimes on the fifth. As music is more agreeable when it is richer with harmony, four fingers are not enough for its execution, and at the same time, a melody requires its bass notes in different keys, thus one must necessarily use the thumb; therefore, I invite all those who wish to play with a greater facility, to use it.”

Já Molino, em seu método publicado no mesmo período em Paris (MOLINO, 18--. apud OPHEE, 2020), defende:

Aconselho os alunos a nunca usarem o polegar esquerdo porque se pode produzir no violão toda a harmonia de que ele é capaz, sem usar o polegar, porque para usá-lo é necessário perturbar totalmente a posição da mão; além disso, o uso do polegar é muito incômodo para quem tem mãos pequenas. Considere a música do Sr. Sor, tão cheia de harmonia que pode ser interpretada como música de piano e, ao mesmo tempo, ele a executa sem o uso do polegar.⁴⁷

Ophee entende que por influência da postura de Sor, que rechaça o uso do polegar da mão esquerda para apertar as notas mais graves, esse recurso foi sendo abandonado no decorrer do séc. XIX. Giuliani, no entanto, propõe explicitamente seu uso nas três primeiras *Parti* do *Studio, Op.1* e em ao menos em um trecho da *Quarta Parte* apresenta uma escrita que indica a utilização desta técnica.

Na *Prima Parte*, os únicos exemplos da utilização do polegar da mão esquerda são os *Esercizi n° 113* e *n° 114* (Fig.43). Notamos que Giuliani propõe que o violonista toque a nota Fá (6) com o polegar da mão esquerda e, logo em seguida, aperte a nota Sol (6) com o dedo 3 da mesma mão.



Fonte: Giuliani (1984, p.12)

Já na *Seconda Parte* o uso é mais recorrente, em especial nas notas Fá e Fá# da sexta corda. Destacamos o c.3 no *Esempio n° 15* (Fig.44), em que Giuliani propõe que o motivo cromático inicie com o polegar da mão esquerda (nas notas Fá e Fá# da sexta corda) e continue na mesma corda com os dedos 3 e 4 (nas notas Sol e Sol#).

⁴⁷ “I advise the students to never use the LH thumb because one can produce on the guitar all the harmony of which it is capable, without using the thumb, because in order to use it, it is necessary to entirely disturb the position of the hand; besides, the use of the thumb is very uncomfortable for those with small hands. Consider the music of Mr. Sor, so full of harmony that it can be taken for piano music, and at the same time he performs it without the use of the thumb.”

Fig. 44 – *Esempio n° 15* da *Seconda Parte*

Fonte: Giuliani (1984, p.27)

Na *Terza Parte* seu uso é indicado nos *Esempio n° 1*, *n° 2* e *n° 3* (Fig.45). Neste último, há sua única ocorrência em todo o *Studio, Op.1* na nota Sol da sexta corda (em todas as outras, o polegar pressiona as notas Fá e Fá#).

Fig. 45 – *Esempio n° 3* (c.16-19) da *Terza Parte*

Fonte: Giuliani (1984, p.31)

Em relação à *Quarta Parte*, apenas podemos conjecturar a utilização desta técnica em alguns momentos mesmo sem a indicação explícita da digitação de mão esquerda. Em especial no c.36 do *Lezione n° 9*, em que o acorde de Fá Maior na primeira posição é escrito com a nota Lá da quinta corda solta. (Fig.46)

Fig. 46 – Possível uso do polegar da mão esquerda na *Lezione n° 9* (c.34-36) da *Quarta Parte*

Fonte: Giuliani (1984, p.49)

A maneira mais viável para a realização deste acorde é com o uso do polegar de mão esquerda, ainda mais se levarmos em consideração que era uma técnica habitual de Giuliani. Esse mesmo acorde pode ser encontrado no *Estudo n° 13* (Fig.47) das *18 progressives lessons, Op. 51* de Giuliani, de modo que esse parece ser um recurso comum para o autor. Veremos nos capítulos 3 e 4 que os editores alteraram as notas deste acorde para adaptá-lo a uma técnica mais atual.

Fig. 47 – Possível uso de polegar da mão esquerda no *Estudo n° 13* (c.46-50) do *Op. 51*



Fonte: Giuliani (2020, p.107)

Podemos notar que Giuliani faz uso corrente do polegar da mão esquerda para pressionar notas na sexta corda, o que o colocaria ao lado dos carullistas da pintura de Marescot. No entanto, ao menos no que concerne ao *Studio, Op.1*, percebemos que Giuliani utiliza o recurso do polegar da mão esquerda não apenas em acordes com mais vozes ou em texturas mais complexas como sugere Carulli, mas também em trechos mais simples em que os outros dedos da mão esquerda poderiam sem maiores impedimentos tocar essas notas, de modo que o uso do polegar aparenta ser apenas mais um dos recursos técnicos do compositor italiano, utilizado com a mesma naturalidade que o uso dos outros quatro dedos da mão esquerda ou da pestana, por exemplo.

2.3.4 Marcação das pestanas

Giuliani não usa um símbolo específico para marcar as pestanas, mas apresenta a digitação que deixa claro o seu uso. Como por exemplo, nos *esempi* da *Seconda Parte* em que o compositor digita as duas notas do mesmo intervalo com o dedo 1 (Fig.48).

Fig. 48 – Grafia das pestanas no *Esempio n° 10* (c.1-2) da *Seconda Parte*



Fonte: Giuliani (1984, p.22)

Essa notação também é usada por Sor, em seu *Méthode*, como podemos observar na Fig.49. Já Aguado (1843) escreve por extenso *ceja* (pestanda em espanhol) em seu *Nuovo Método* (Fig.50).

Fig. 49 – Grafia das pestanas no Exemplo n° 84 do *Méthode* de Sor

Fonte: Camargo (2005, p.123)

Fig. 50 – Grafia das pestanas no *Exercício n° 90* do *Nuovo Método* de Aguado

Fonte: Aguado (1843, *Sección segunda*, p.44)

2.4 ASPECTOS MUSICAIS

Nesta seção trataremos dos aspectos musicais trabalhados no *Studio, Op.1*. Como destacado por Fernández (2013a, 2013b), Giuliani apresenta não apenas uma preocupação no desenvolvimento técnico do estudante, mas também nos aspectos musicais. Como vimos, o compositor não apresenta uma seção teórica em que trata dos princípios de leitura de partitura ou da condução harmônica, mas oferece em seus estudos e exercícios a oportunidade de o violonista lidar com esses temas dentro de um contexto musical. Para fins de melhor apresentar esses aspectos, dividimos a presente seção em cinco partes: harmonia, ritmo, articulação, dinâmica e ornamento.

2.4.1 Harmonia

Giuliani apresenta uma estrutura harmônica fixa para a *Prima Parte*, uma cadência I-V7-I em Dó Maior. Apenas duas alterações na harmonia surgem no decorrer dos 120 arpejos: a progressão I-vi-ii-V em Dó Maior nos *Esercizi n° 113* e *n° 114* (Fig.51) e na alternância em V7 e I dentro do mesmo compasso nos *Esercizi n° 111* e *n° 112* (Fig.52).

Fig. 51 – Harmonia do *Esercizio n° 114* da *Prima Parte*



Fonte: Giuliani (1984, p.12)

Fig. 52 – Harmonia do *Esercizio n° 112* da *Prima Parte*



Fonte: Giuliani (1984, p.12)

Giuliani explora também as diferentes possibilidades de encadeamento melódico da linha do baixo, gerando inversões nos acordes da progressão básica, como podemos ver nas figuras acima. Já na *Seconda Parte*, o autor aborda as tonalidades de Dó Maior, Sol Maior, Ré Maior e Lá Maior, que segundo Giuliani são as mais usadas no violão. É interessante notar que os *esempi* da *Seconda Parte* possuem uma proposta musical com progressões harmônicas mais complexas, com passagens em tons vizinhos e relativos com diversas possibilidades de fraseado, como observaremos no capítulo 4.

Essa preocupação em aproximar o exercício técnico de um contexto musical é umas das características dos métodos de instrumentais do séc. XIX. Segundo Rónai (2008, p.123), “Alguns autores de métodos percebem que adotando exercícios que envolvam o ouvido do aluno, além de seus dedos e língua, é possível obter resultados mais rápidos, ou pelo menos de forma mais agradável.” Por este aspecto, podemos notar mais uma vez que o *Studio, Op.1* parece apresentar um alinhamento com as principais tendências da pedagogia instrumental de seu tempo. No entanto, se observamos outro aspecto típico que a autora levanta, a tentativa de exaurir as possibilidades técnicas propondo os exercícios em todas as tonalidades, Giuliani em

particular e os métodos de violão do séc. XIX de maneira geral⁴⁸, não se alinham a essas tendências.

Além das dificuldades técnicas da proposição de estudos em tonalidades com muitos acidentes, é possível observar que há uma certa ligação entre o que o compositor apresenta em seus exercícios da *Prima* e *Seconda Parti* e o restante da obra. A maioria dos estudos das *Terza* e *Quarta Parti* também está nas quatro tonalidades trabalhadas nas primeiras *Parti* do *Studio*, *Op.1* (Dó Maior, Sol Maior, Ré Maior e Lá Maior), excetuando-se as *Lezioni n° 3* (Lá menor), *n° 9* (Fá Maior) e *n° 12* (Mi Maior) da *Quarta Parte*.

2.4.2 Ritmo

Podemos notar uma certa preocupação com a progressividade das figuras rítmicas na *Prima Parte*, em que o compositor inicia com arpejos em tercina (Fig.53) e passa por semicolcheias, sextinas e fusas (Fig.54). Como podemos notar no exemplo abaixo, Giuliani não marca as quiálteras explicitamente, procedimento que diminui a quantidade de informações na partitura sem alterar significativamente a sua compreensão.

Fig. 53 – Tercinas no *Esercizio n° 2* da *Prima Parte*



Fonte: Giuliani (1984, p.1)

Fig. 54 – Fusas no *Esercizio n° 120* da *Prima Parte*



Fonte: Giuliani (1984, p.12)

A *Seconda Parte* apresenta a mesma escrita com semicolcheias em todos os *esempi*. Na *Terza Parte* destacamos os *esempi* com notas pontuadas, como os *n° 3*, *n° 6*, *n° 9* e *n° 10*. Destacamos o *Esempio n° 3*, destinado ao treino da alternância entre *indicador* e *médio*, em que

⁴⁸ Podemos citar como exemplo de obra didática os *24 Studies and Exercizes principally in arpeggio*, *Op.30* de Felix Horetsky (1796-1870), obra que apresenta exercícios de arpejos e acordes em tonalidades pouco usuais e com muitos acidentes. Bem como os *36 Capricci*, *Op.20* de Luigi Legnani, exemplo de obra de concerto que explora tonalidades pouco usuais na época.

o ritmo pontuado permite que esse movimento de alternância seja praticado com agilidade (Fig.55).



Fonte: Giuliani (1984, p.31)

2.4.3 Articulações

A escrita clara e meticulosa das articulações é umas das principais características estilísticas de Giuliani, segundo Heck (1995) e Micheli (2004). No *Studio, Op. 1*, podemos notar essa preocupação do compositor nos três primeiros *esempi* da *Terza Parte*, dedicados ao tema, e nas *lezioni* da *Quarta Parte*.

O *Esempio n° 1* (Fig.56) da *Terza Parte* é destinado ao *legato*, especialmente linha melódica do baixo. A orientação de Giuliani (1984, p.29) é a seguinte: “a manutenção do som se obtém com a pressão do dedo sobre a corda durante todo o valor da nota; isto deverá ser rigorosamente observado no baixo deste exemplo.”⁴⁹ Não há indicações adicionais de fraseado. A manutenção das notas do baixo na mão esquerda leva o violonista a ter quase sempre um dedo fixo segurando determinada nota enquanto os demais se adequam para que alcancem as outras notas da linha melódica aguda. Esse tipo de situação nos remete a flexibilidade do antebraço citada por Cardoso (2015, p.43) ao se referir à escolha de Giuliani em manter a mão esquerda em uma mesma posição em trechos da *Seconda Parte*, de modo que a prática dos intervalos certamente auxilia na execução do *Esempio n° 1* da *Terza Parte*.

⁴⁹ “La tenuta del tuono si forma colla pressione del dito sulla corda durante il valore della nota; ecco ciò che rigorosamente si osserverà nei bassi de questo esempio.”

nas partituras não indicam o sinal de ‘*staccato musical*’ utilizado correntemente. O ponto apenas indica que as notas devem ser tocadas uma a uma com a mão direita, ou seja, é o contrário do ligado, em que o violonista toca a primeira nota com a direita e a mão esquerda executa as outras.

Micheli (2004, p. 9-21) chama a atenção para dois princípios no modo de Giuliani apresentar as articulações:

- Uma ligadura única para notas na mesma corda, de modo que se toca a primeira nota e se ligam as demais;
- Evitar ao máximo a ligadura de tipo eco, articulação muito utilizada por Carulli, que consiste em executar uma ligadura em duas cordas, tocando-se a primeira e percutindo a segunda apenas com a mão esquerda, de modo que a sonoridade se assemelhe a um ligado [CARULLI, ca.1809, p34].

A partir desses dois princípios, Giuliani apresenta uma articulação bastante irregular e que nem sempre corresponde à divisão dos tempos do compasso. Podemos observar isso no c.22 da *Lezione n° 6* da *Quarta Parte* (Fig.58), em que a ligadura se inicia na segunda e termina na terceira colcheia do tempo, de modo que a segunda colcheia soará mais acentuada que a terceira, contradizendo a natureza da escrita rítmica. Curiosamente na repetição do trecho (c.26) a ligadura está omitida, de modo que não sabemos se este é um erro editorial ou se é uma variação de articulação proposta pelo autor.⁵¹

Fig. 58 – Articulação na *Lezione n° 6* (c.20-27) da *Quarta Parte*



Fonte: Giuliani (1984, p.46)

O exemplo acima é o único do gênero encontrado no *Studio, Op.1*. De modo geral, Giuliani apresenta as ligaduras de maneira padronizada e de acordo com o motivo musical, como nas *Lezioni n° 6, n° 8 e n° 9* (Fig.59)

⁵¹ Esse tipo de variação nas articulações também ocorre nos estudos do *Esercizio per la Chitarra, Op. 48* de Giuliani.

Fig. 59 – Articulação na *Lezione n° 9* (c.22-25) da *Quarta Parte*

Fonte: Giuliani (1984, p.49)

2.4.4 Dinâmicas

Desde suas primeiras publicações, Giuliani também apresenta uma escrita de dinâmicas bastante rica, como ressalta Heck (1995). Em seu *Studio, Op.1*, o compositor apenas apresenta indicações de dinâmica na *Quarta Parte*.

As gradações de intensidade (*pianissimo*, *piano*, *mezzo forte*, *forte*, *fortissimo*) estão presentes em todos as *lezioni* da *Quarta Parte*, sendo que os extremos são raramente usados: *pp* aparece por duas vezes (*Lezioni n° 9* e *n° 12*) e *ff* por quatro vezes (*Lezioni n° 2*, *n° 7*, *n° 10* e *n° 12*). Giuliani também utiliza a expressão *dolce* (*dol.*) como sinônimo de *piano*, prática comum nas edições do séc. XIX (FALLOWS, 2001, p.1).

Giuliani utiliza o sinal de *sforzando* (*sf*) para destacar acordes e notas que devem ser realçados pelo intérprete, geralmente em tensões harmônicas (Fig.60) e linhas melódicas (Fig.61).

Fig. 60 – *Sforzando* nas tensões harmônicas da *Lezione n° 12* (c.1-3) da *Quarta Parte*

Fonte: Giuliani (1984, p.52)

Fig. 61 – *Sforzando* em linha melódica da *Lezione n° 2* (c.23-25) da *Quarta Parte*

Fonte: Giuliani (1984, p.42)

Já as indicações de *crescendo* e *diminuendo* são menos utilizadas, aparecendo pontualmente apenas nas *Lezioni n° 1*, *n° 5*, *n° 8*, *n° 10* e *n° 12*, e apresentadas tanto pelo sinal característico (Fig.62) quanto escritas por extenso.

Fig. 62 – *Crescendo* na *Lezione n° 8* (c.3-7) da *Quarta Parte*

Fonte: Giuliani (1984, p.48)

Destacamos que a maior parte desses *crescendi* e *dimuendi* abrangem frases melódicas de ao menos um compasso, excetuando-se os c.15-18 da *Lezione n° 8*, em que o motivo de três colcheias da voz secundária (baixo) é marcado com um *decrescendo*.

Fig. 63 – *Decrescendo* na *Lezione n° 8* (c.12-19) da *Quarta Parte*

Fonte: Giuliani (1984, p.48)

Segundo Vasques e Gloeden (2017, p.8), Giuliani por vezes simula fraseados orquestrais característicos ao estilo da época em suas obras solo e a sugestão entre *tutti* e *solo* é uma das características recorrentes na obra do compositor. Podemos encontrar um exemplo desse padrão na *Lezione n° 7* da *Quarta Parte* (Fig.64), em que Giuliani utiliza a escrita das dinâmicas para gerar a sensação de *tutti* (acompanhamento em *p*) e *solo* (melodia em *f*).

Fig. 64 – Exemplos de *Tutti* e *solo* na *Lezione n° 7* (c.1-3) da *Quarta Parte*

Fonte: Giuliani (1984, p.47)

2.4.5 Agógica

Enquanto as indicações de dinâmica e articulação aparecem em número relativamente grande, há apenas três indicações de alteração no tempo no *Studio Op.1*, todas na *Quarta Parte*:

duas fermatas nas *Lezioni n° 4* (c.17) e *n° 10* (c.34) e a expressão *slargandosi* (alargando o tempo) também na *Lezione n° 4* (c.17) (Fig.65). De fato, indicações como *rall.*, *rit.*, *accel.* não eram comuns aos métodos de violão da primeira metade do séc. XIX, como também podemos observar nos métodos de Carulli, Aguado e Sor, por exemplo.



Fonte: Giuliani (1984, p.44)

2.4.6 Ornamentação

A partir da segunda metade do séc. XVIII ocorre uma mudança drástica na maneira em que os compositores utilizam os ornamentos. Estes gradualmente deixam de ser recursos que podiam e, de certo modo, deviam ser utilizados pelos intérpretes mais livremente para se tornarem elementos a serem tocados apenas nos locais marcados na partitura. No entanto, uma certa padronização da grafia e realização dos ornamentos apenas se cristaliza no fim do séc. XIX (BROWN, 2001, p.56).

Neste contexto, é interessante observar que Giuliani dedica do *Esempio n° 4* ao *Esempio n° 12* da *Terza Parte* à prática de ornamentos, introduzindo-os com um pequeno texto explicativo que descreve a realização técnica de cada um. Giuliani limita-se a descrever quais notas devem ser atacadas pela mão direita, mão esquerda ou ambas as mãos sem fazer qualquer outra menção à realização estilística de cada caso, como os possíveis acentos ou a realização rítmica, por exemplo. Esses tópicos também são abordados por Aguado (1843, *Sección Segunda*, p.33) e por Carulli [ca.1809, p.37] em seus métodos, sendo que o primeiro faz descrições minuciosas acerca da execução técnica e rítmica de cada ornamento, como na citação abaixo, enquanto o segundo apresenta os ornamentos escritos com seus símbolos e com a realização prática abaixo (Fig.66).⁵²

A *appoggiatura* é uma pequena nota cujo valor curto é tirado da nota que a segue, por isso é executada brevemente. Sua prática é como un ligado de duas notas, mas

⁵² Sor, em seu *Méthode*, não aborda diretamente os ornamentos. Em sua Conclusão, o autor inclusive condena os métodos de canto da época que estavam mais preocupados em ensinar como executar cada um desses ornamentos do que em explicar os fundamentos da execução musical (CAMARGO, 2005, p.139).

executada muito rapidamente. Na *appoggiatura ascendente*, se toca a nota pequena e se deixa cair o outro sobre a próxima nota. A *appoggiatura descendente* é executada pressionando-se a nota pequena, e instantaneamente o dedo que a pisa faz um esforço para baixo *como em um ligado*, para que a nota soe. Deve ser feito um pequeno esforço com o dedo que pisa na nota, para que possa ser ouvida com clareza, sem prejuízo da brevidade com que é executada⁵³ (AGUADO, *Sección Primera*, p.33, *itálicos do autor*).

Fig. 66 – Exercício de *appoggiatura* do *Méthode*, Op.27 de Carulli

ESEMPIO



Fonte: Carulli [ca.1809, p.37]

A seguir, apresentaremos cada um dos ornamentos trabalhados por Giuliani em seu *Studio*, Op.1, comentando os textos explicativos do autor e exemplificando com trechos das obras.

2.4.6.1 *Appoggiaturas*

Como podemos observar no exemplo acima, Giuliani utiliza o termo *appoggiatura* para se referir ao ornamento comumente chamado de *appoggiatura* curta ou *acciaccatura*, ou seja, uma nota não harmônica, um tom ou meio tom da nota principal que é executada rapidamente no tempo da nota principal (SELETSKY, 2001, p.1). O autor apresenta dois tipos de *appoggiatura*: *di sotto* (de baixo ou ascendente) no *Esempio n° 4* (Fig.67) e *di sopra* (de cima ou descendente) nos *Esempi n° 5* (Fig.67) e *n° 9*. Esse mesmo ornamento é utilizado em contexto musical em vários trechos das *lezioni* da *Quarta Parte* (*Lezioni n° 1, n° 2, n° 5, n° 7, n° 8, n° 9 e n° 11*), onde Giuliani apenas apresenta *appoggiaturas di sopra* (descendentes).

⁵³ “La apoyatura es una notita cuyo corto valor se toma del que tiene la nota que la sigue, por lo que ejecuta con brevedad. Su práctica es como la de un ligado de dos notas, pero ejecutado con mucha prontitud. En la apoyatura *subiendo*, se *pulsa* la notita y se deja caer el otro dedo en la nota. La apoyatura *bajando* se ejecuta pulsando la notita, y al instante el dedo que la *pisa* hace un esfuerzo hacia abajo *como en el ligado*, para que suene la nota. Se ha de hacer un corto esfuerzo con el dedo que pisa la notita, para que esta se oiga con claridad, sin perjuicio de la brevedad con que se ejecuta.”

Fig. 67 – *Appoggiaturas* no *Esempio n° 4* (c.1-2) da *Terza Parte*

Fonte: Giuliani (1984, p.32)

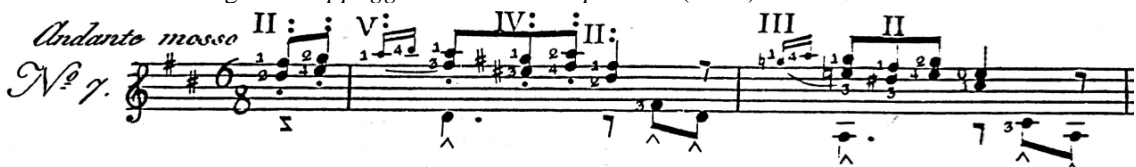
Fig. 68 – *Appoggiaturas* no *Esempio n° 5* (c.1-3) da *Terza Parte*

Fonte: Giuliani (1984, p.33)

Giuliani utiliza o termo *appoggiatura di più note* para designar o ornamento que apresenta duas notas antes da nota principal. São apresentados dois tipos de *appoggiatura di più note*, uma com movimento direto ascendente, *Esempi n° 6* (Fig.69), e outra iniciando na nota principal, atacando o grau conjunto superior e retornando à primeira nota, no *Esempi n° 7* (Fig.70).⁵⁴

Fig. 69 – *Appoggiaturas* no *Esempio n° 6* (c.1-2) da *Terza Parte*

Fonte: Giuliani (1984, p.34)

Fig. 70 – *Appoggiaturas* no *Esempio n° 7* (c.1-2) da *Terza Parte*

Fonte: Giuliani (1984, p.35)

A utilização do mesmo nome, *appoggiatura*, para ornamentos com a grafia diferente pode ser explicada por uma prática editorial comum em no início do séc. XIX: escrever as

⁵⁴ Este tipo de ornamento é comumente chamado de mordente, porém Giuliani utiliza este termo para se referir a outro ornamento, como veremos adiante.

appoggiaturas curtas em colcheias com o corte transversal para facilitar a impressão da partitura e a sua leitura mesmo que sua execução seja rápida (SELETSKY, 2001, p.1)⁵⁵. No entanto, a escrita musical dos *Esempi n° 6 e n° 7* nos deixa dúvidas quanto à realização rítmica dos ornamentos, ou seja, se a nota que é articulada no tempo forte é a primeira nota do ornamento ou a nota principal.

As *appoggiaturas di più note* também podem ser encontradas na *Quarta Parte*, nas *Lezioni n° 6, n° 10, n° 11 e n° 12*. Podemos notar que a *Lezione n° 12* nos c.26-29 apresenta uma escrita bastante clara, indicando que a nota principal deverá recair sobre o tempo forte (Fig.71).

Fig. 71 – *Appoggiaturas* na *Lezione n° 12* (c.25-28) da *Quarta Parte*



Fonte: Giuliani (1984, p.52)

Essa maneira de grafar pode nos levar a entender que a *appoggiatura* dos *Esempi n° 6 e n° 7* devem ser realizadas de maneira diferente, com a primeira nota do ornamento recaindo sobre o tempo forte (a edição apresentada no capítulo 4 traz sugestões de realização dos ornamentos).

2.4.6.2 *Grupetto*

Giuliani apresenta o *Grupetto* no *Esempio n° 8* da *Terza Parte*, escrito na partitura em fusas sem usar símbolos (Fig.72). É possível notar que o autor apresenta em diferentes cordas, digitações e regiões do violão. Quanto à realização rítmica, a escrita sugere que a primeira nota do ornamento seja articulada na primeira colcheia do compasso enquanto a última nota do ornamento recairia na segunda colcheia (Fig. 73). Não há exemplo de *Grupetto* na *Quarta Parte*.

⁵⁵ Carulli também utiliza essa nomenclatura, como pudemos observar na Fig.66, p.79.



Fonte: Giuliani (1984, p.36)

Fig. 73 – Possível realização de *Grupetto* no *Esempio n° 8* (c.1) da *Terza Parte*



Fonte: elaborado pelos autores

2.4.6.3 *Legatura*

A *Legatura* (ligadura) é trabalhada no *Esempio n° 10* da *Terza Parte* (Fig.74). O ritmo em notas pontuadas e o andamento, *Vivace*, propõem que o ligado seja realizado de maneira bastante rápida. Há também variedade de digitações e regiões do braço tocadas. *Legature* estão presentes em grande parte das *lezioni* da *Quarta Parte* em diversos contextos musicais. Podemos notar que Giuliani utiliza o sinal de ‘*staccato*’ (alternância entre *indicador* e *médio*) justamente em trechos em que o sinal de *legatura* aparece, para deixar claro qual a articulação de determinada passagem, como vimos na seção *Articulação* (p.73).



Fonte: Giuliani (1984, p.38)

2.4.6.4 *Strisciato*

Giuliani usa o termo *Strisciato* (rastejar ou deslizar) para designar o que comumente chamamos de *portamento*, ou seja, o dedo da mão esquerda que está segurando uma nota desliza sobre a corda até alcançar a próxima nota que precisa realizar. O *Esempio n° 11* (Fig.75) trata do *strisciato* e na descrição da realização do ornamento podemos notar que o compositor espera que o violonista toque “*todos os intervalos*” entre as duas notas, ou seja, que o deslizamento

seja suficiente para que possamos ouvir as notas intermediárias. Não há exemplo de *Strisciato* na *Quarta Parte*.

Fig. 75 – *Strisciato* no *Esempio n° 11* (c.1-3) da *Terza Parte*



Fonte: Giuliani (1984, p.39)

2.4.6.5 Trillo e Mordente

No *Esempio n° 12* da *Terza Parte* Giuliani apresenta dois ornamentos: o *trillo* e o *mordente*. O primeiro trata-se da alternância repetida entre as duas notas imediatamente superiores à nota principal (Fig.76). Já o segundo é realizado da mesma forma, porém com menos repetições (Fig.77).

Fig. 76 – *Trillos* do *Esempio n° 12* da *Terza Parte*



Fonte: Giuliani (1984, p.40)

Fig. 77 – *Mordente* do *Esempio n° 12* da *Terza Parte*



Fonte: (Giuliani 1984, p.40)

Giuliani apresenta duas maneiras de execução do *Trillo*, em uma e duas cordas. A técnica de realizar o *Trillo* em duas cordas se popularizou no séc. XX, principalmente após seu uso pelo duo formado por Ida Presti (1924-1967) e Alexandre Lagoya (1929-1999). No entanto, como destaca Yates (1999, p.1), esse tipo de *Trillo* pode ser encontrado já no séc. XVIII, em obras de Santiago de Murcia (1673-1739), e séc. XIX, em obras de Molitor e Carulli. Em seu *Esempio n° 12*, Giuliani inclusive sugere que o *Trillo* em duas cordas seja preferível, pois é

possível mantê-lo por mais tempo. Não há exemplos de utilização de *Trilli* e *Mordenti* na *Quarta Parte*.

2.5 CONSIDERAÇÕES SOBRE OS ASPECTOS LEVANTADOS

Podemos notar, a partir dos dados levantados, que o *Studio, Op.1* trata de uma vasta gama de assuntos, que pode passar despercebida justamente pela maneira como é apresentada. Ao contrário de Sor, Aguado e Carulli, Giuliani traz os conteúdos de sua obra diretamente no texto musical que apresenta, sem discutir questões teóricas ou práticas, o que pode gerar a sensação de que o *Studio, Op.1* é apenas a reunião mais ou menos fortuita de exercícios e estudos.

Destacamos, assim como Fernández (2013a), a preocupação do compositor em tratar de aspectos da realização musical que vão muito além da técnica, entendida como agilidade e limpeza. O violonista, ao abrir as páginas do *Studio, Op.1*, encontra a oportunidade de praticar articulações, variações de dinâmica, ornamentos e agógica. E, como veremos no capítulo 4, ainda é possível extrair mais possibilidades da obra, de modo que as práticas musical e técnica sejam desenvolvidas em conjunto.

No que concerne à realização dos exercícios no violão moderno, a única adaptação realmente necessária é a substituição do uso do polegar da mão esquerda. Essa mudança, a ser apresentada no capítulo seguinte, pode ser realizada sem maiores alterações na partitura.

Destacamos que o estudante precisa estar atento à nomenclatura utilizada por Giuliani, especialmente no que concerne aos ornamentos e articulações. Como por exemplo, a palavra *staccato*, que se refere à alternância entre *i-m* e não à articulação, e também, aos pontos acima das notas na partitura, que também não se referem à articulação, mas apenas significam que as notas devem ser tocadas com ambas as mãos e não ligadas.

No aspecto técnico, chama a atenção o uso do anelar da mão direita não apenas como exceção, mas como um recurso corriqueiro. Esse fato, como destacado anteriormente, aproxima Giuliani da técnica dos sécs. XX e XXI e corrobora para a primeira hipótese levantada nesta pesquisa, de que a própria abordagem do compositor é proveitosa ao estudante contemporâneo.

3. OUTRAS EDIÇÕES DO *STUDIO, OP.1*

Durante o levantamento bibliográfico realizado nesta pesquisa, nos deparamos com uma grande quantidade de edições do *Studio, Op.1*, tanto completas quanto parciais, publicadas por grandes editoras e violonistas ou veiculadas em arquivos de livre acesso pela *internet*. Essa profusão de reimpressões, concentrada particularmente na segunda metade do séc. XX e primeiras décadas do séc. XXI nos dá uma noção do alcance que os exercícios ainda têm.

Neste capítulo apresentamos um levantamento das principais edições encontradas durante a pesquisa e tecemos comentários a respeito das indicações, alterações e sugestões dos editores. Nosso intuito é mostrar uma parcela das possibilidades de prática do *Studio, Op.1* disponíveis para os violonistas modernos. Não perdendo de vista que não é possível esgotar todas as edições já publicadas, nossa intenção é antes apresentar e comentar uma amostra significativa do que uma lista exaustiva, que certamente estaria desatualizado em pouco tempo.

No total, foram consideradas onze publicações que podem ser agrupadas em quatro categorias: integrais fac-similar e *urtext*, integrais revisadas, parciais da *Prima Parte* e seleção de exercícios impressas dentro de métodos⁵⁶. A seguir, listamos as obras consultadas:

Integrais em fac-símile e Edição *urtext*:

- Mauro Giuliani – *The Complete Works in facsimiles of the original edition, Vol. 1, Studio per la chitarra, opus 1*. Brian Jeffery (ed.), Tecla Editions, London, 1984.
- Mauro Giuliani – *The Complete Studies for guitar*. Brian Jeffery (ed.), Tecla Editions, London, 2020.

Integrais revisadas:

- *Metodo per Chitarra*. Eduardo Caliendo (ed.). Milano: Edizioni Musicali Bèrben, 1964.
- *Complete Giuliani Studies*. David Grimes (ed.). Pacific: MelBay, 1995.

Parciais da *Prima Parte*:

- *Elementos fundamentales de la técnica Guitarrística – Ejercicios de Arpeggios para Guitarra*. Isaías Savio (ed.). Buenos Aires: Ricordi Americana, 1957.

⁵⁶ Destacamos ainda duas publicações: *The Guitar Gymnasium*, de Robin Hill, e *L'Arte de la mano destra*, de Mauro Storti. Os autores basearam-se na ideia do *Studio, Op.1*, propondo sequências de 120 exercícios técnicos. Como essas publicações não apresentam exercícios extraídos diretamente da obra de Giuliani, não foram tratadas nesta pesquisa.

- *Centoventi Arpeggi dall'op.1 per Chitarra*. Ruggero Chiesa (ed.). Milano: Suvini Zerboni, 1976.
- Christopher Berg. *Giuliani Revisited*. Pacific: MelBay, 2008.

Seleção de exercícios em métodos:

- Pepe Romero. *La Guitarra: A comprehensive Study of Classical Guitar Technique and Guide to Performing*. Tampa: Tuscany Publications, 2012
- Ruggero Chiesa. *Guitar Gradus: Metodo elementare per chitarra*. Milano: Suvini Zerboni, 1982.
- Scott Tennant. *Pumping Nylon: The Classical Guitarist's Technique Handbook*. Van Nuys: Alfred, 1995.
- Scott Tennant. *Pumping Nylon: Supplemental Repertoire for the Best-Selling Classical Guitarist's Technique Handbook*. Van Nuys: Alfred, 1998.

3.1 EDIÇÕES INTEGRAIS DO *STUDIO, OP.1*

3.1.1 Edições fac-similar e *urtext*

A edição fac-similar da primeira edição do *Studio, Op.1*, publicada por Domenico Artaria em 1812, consiste no primeiro volume das obras completas de Giuliani lançado por Brian Jeffery (GIULIANI, 1984). Essa edição foi usada como referência para esta pesquisa tanto para análise apresentada no capítulo 2 quanto para a prática da obra ao instrumento. O editor publica o texto integral, com capa, catálogo temático das obras de Giuliani publicadas, prefácio e partituras. Jeffery também apresenta a tradução dos textos para inglês e indica os erros de impressão presentes no original.

Em sua introdução, Jeffery defende que os violonistas não enfrentariam problemas para estudar o *Studio, Op.1* por esta edição fac-similar, pois a escrita é bastante clara e difere muito pouco da notação moderna. O editor também comenta sobre a profusão de publicações em separado das *Parti* do *Studio, Op.1*, especialmente dos 120 arpejos da *Prima Parte*, ressaltando que muitas delas sequer citam a obra completa.

Em 2002, Jeffery publicou a sua primeira edição *urtext* a partir da edição fac-similar supracitada (GIULIANI, 2020). Nessa publicação, o texto original foi reescrito em notação contemporânea e apenas correções de erros evidentes foram realizadas. O editor não propõe ou altera as digitações de Giuliani e apresenta os textos originais traduzidos para inglês.

3.1.2 Metodo per Chitarra. Eduardo Caliendo (1964)

Esta é a única edição consultada que altera o título da obra, de *Studio per la chitarra, Opus 1* para *Metodo per Chitarra*. Caliendo apresenta o original do Prefácio de Giuliani e dos textos da *Terza Parte* com traduções para o francês e o inglês, omitindo a *Spiegazione* das digitações. O editor traz apenas uma sucinta biografia de Giuliani no início da publicação e não oferece indicações de prática ou demais explicações a respeito da obra. De modo geral, Caliendo mantém-se fiel ao texto musical promovendo poucas alterações.

Na *Prima Parte*, apenas encontramos uma alteração no dedilhado. Caliendo sugere mais uma opção (*i-m*) para a realização das terças do *Esercizio n° 113*, no original Giuliani apresenta *m-a*. O editor também omite o polegar da mão esquerda sugerido por Giuliani na nota Fá (6) do c.2 do *Esercizio n° 113* (Fig.78), de modo que podemos apenas supor que o violonista possa substituir o polegar pelo dedo 2 ou então por uma pestana.

Fig. 78 – Alterações de Caliendo no *Esercizio n° 113* da *Prima Parte*



Fonte: Caliendo (1964, p.18)

Na *Seconda Parte*, Caliendo sugere duas opções de digitação de mão direita (*p-i* e *p-m*) (Fig.79) e faz algumas alterações no dedilhado da mão esquerda, substituindo o uso do polegar por outros dedos da mesma mão e dando preferência para o uso de dedos-guia em vez de manter a mão fixa em determinada posição, como propõe Giuliani. O editor também omite as indicações de posição da mão esquerda em algarismo romano e o texto do início de cada *esempio*, que indica a posição mais aguda que o violonista deverá alcançar para executá-lo.

Fig. 79 – Sugestões de digitação de Caliendo no *Esempio n° 5* (c.1-3) da *Seconda Parte*



Fonte: Caliendo (1964, p.23)

Na *Terza Parte*, Caliendo também substitui os polegares de mão esquerda e altera algumas digitações. Destaca-se a preferência do editor pela utilização de *i-m* para as notas

agudas, por vezes ‘simplificando’ o dedilhado de Giuliani ao mudar da configuração 2 (*polegar* nos graves e *i-m-a* nos agudos com cada dedo atuando em uma corda) para a configuração 3 (*polegar* nos graves e *i-m* alternados nos agudos). Podemos encontrar exemplos desse procedimento nos *Esempi n° 5, n° 6, N° 7 e n° 8* desta *Parte* (Fig.80).

Fig. 80 – Sugestões de digitação de Caliendo no *Esempio n° 5* (c.1-4) da *Terza Parte*



Fonte: Caliendo (1964, p.38)

Caliendo apresenta dedilhados e posições da mão esquerda na *Quarta Parte*. O editor não utiliza o polegar de mão esquerda e altera o texto musical na *Lezione n° 9*, omitindo a nota Lá (5) do acorde final, justamente para o que o violonista não precise fazer uso desse expediente (Fig.81).

Fig. 81 – Alteração proposta por Calieno na *Lezione n° 9* (c.33-36) da *Quarta Parte*



Fonte: Caliendo (1964, p.52)

As indicações de articulação e dinâmica de Giuliani são mantidas e é acrescido o sinal de *marcato* em notas da melodia de alguns dos estudos (*n° 2, n° 3 n° 4 e n° 8* (Fig.82)).

Fig. 82 – Indicações de *marcato* de Caliendo na *Lezione n° 8* (c.1-2) da *Quarta Parte*



Fonte: Caliendo (1964, p.51)

Podemos notar que a edição de Caliendo é uma edição prática, em que o editor faz as alterações que julga necessárias para apresentar um texto que possa ser usado pelo violonista moderno. No entanto, essas intervenções no texto musical são mínimas e limitadas à

substituição do uso polegar da mão esquerda para pressionar notas do braço do violão e a apresentação de digitações alternativas, procedimento típico em edições práticas em que a visão do editor, e não apenas no compositor, é apresentada.

3.1.2 *Complete Giuliani Studies*. David Grimes (1995)

A edição de Grimes apresenta as seis coleções de obras didáticas de Giuliani:

Studio per la chitarra, Op.1

Esercizio per la chitarra, Op.48

XVIII lezioni Progressive, Op.51

Studi Dilettevoli, Op.98

Etudes Instructives Faciles et Agreeables, Op. 100

Primi Lezioni Progressive, Op.139

Assim como a edição de Caliendo, esta é uma edição prática, em que o editor faz as alterações que julga necessárias no texto original. Grimes faz uma breve introdução à atividade didática de Giuliani e a cada uma das coletâneas apresentadas. Em relação ao *Studio, Op.1*, o editor chama atenção para alguns tópicos (GRIMES, 1995, p.3-5):

- Considera o *Studio, Op.1* o mais útil resumo do pensamento técnico de Giuliani;
- Lembra que muitas vezes as *Seconda, Terza* e *Quarta Parti* são indevidamente negligenciadas pelos violonistas;
- Reforça que os *esempi* da *Seconda Parte* são excepcionalmente bons para o desenvolvimento de uma técnica de mão esquerda sólida, a partir do desenvolvimento da força e da equalização entre os dedos desta mão;
- Defende que os dedilhados providos por Giuliani devem ser meticulosamente estudados. E partindo desta observação, cita a preferência de Giuliani por manter a mão esquerda em posições fixas e utilizar poucos dedos-guia (como vimos no capítulo 2).

Grimes destaca alguns dos sinais que Giuliani utilizava, especialmente o ponto sobre a nota, que não significa a articulação *staccato*, mas sim que nota não deve ser ligada. Também, para os *sforzandi* presentes nas *lezioni* da *Quarta Parte*, que apenas indicam um moderado acento e são utilizados geralmente para enfatizar dissonâncias e melodias. O editor apresenta uma lista das correções de notas erradas.

Na *Prima Parte*, Grimes faz algumas sugestões de digitação, em alguns casos indicando quais são seus dedilhados e quais são os de Giuliani (Fig.80) e em outros casos deixa apenas os de sua preferência (Fig.79)

Fig. 83 – Sugestão de dedilhado de Grimes no *Esercizio n° 50 da Prima Parte*



Fonte: Grimes (1995, p.12)

Fig. 84 – Sugestão de dedilhado de Grimes no *Esercizio n° 13 da Prima Parte*

The image shows a musical score for Exercise No. 13. It is written in treble clef with a common time signature. The piece consists of a series of eighth-note chords. Above the staff, the fingerings 'm i m a m i' are indicated for the first six measures. Below the staff, the fingerings '(Giuliani) i m a a m i' are indicated for the first six measures. The piece ends with a double bar line and repeat dots.

Fonte: Grimes (1995, p.9)

Na *Seconda Parte*, o editor procede de maneira muito similar a Caliendo, eliminando o polegar da mão esquerda e fazendo os ajustes necessários, além de preferir utilizar digitações com dedo-guia em vez de manter mão em uma única posição. No entanto, Grimes mantém a marcação das posições da mão esquerda em números romanos, como apontado na Fig. 85 e a indicação da posição mais alta que o violonista precisa alcançar em cada *esempio*, assim como Giuliani fez.

Fig. 85 – *Esempio n° 3 (c.1-2) da Seconda Parte* da edição de Grimes

Octaves in C major, up to the fifth position

The image shows a musical score for Example No. 3. It is written in treble clef with a common time signature. The piece consists of a series of eighth-note chords. Above the staff, the Roman numerals 'I' and 'II' are indicated for the first and second measures, respectively. Below the staff, the fingerings are indicated for each measure. The piece ends with a double bar line and repeat dots.

Fonte: Grimes (1995, p.22)

Na *Terza Parte*, os textos explicativos que precedem cada *esempio* são apresentados apenas em inglês. Grimes apresenta a digitação de mão esquerda com poucas alterações em relação à original e fornece o dedilhado de mão direita pontualmente. Destacamos o *Esempio*

*n*º 3, em que o editor altera os dedilhados para evitar a repetição de dedos de mão direita proposta por Giuliani (Fig.86) a partir do emprego do *anelar* em notas específicas (Fig.87).

Fig. 86 – Repetições de dedos no *Esempio n*º 3 (c.4-7) da *Terza Parte*



Fonte: Giuliani (1984, p.31)

Fig. 87 – Alterações propostas por Grimes no *Esempio n*º 3 (c.4-7) da *Terza Parte*



Fonte: Grimes (1995, p.38)

Na *Quarta Parte*, o editor limita-se a apresentar pontualmente dedilhados e posições de mão esquerda. As indicações de articulação e dinâmicas são mantidas e há apenas uma alteração no texto musical, o acorde final da *Lezione n*º 9 (Fig.88). Grimes encontra uma solução diferente da de Caliendo para este acorde, que possivelmente seria ser executado com o uso do polegar da mão esquerda, substituindo a nota Lá (5) do original por Dó (5). Deste modo, o violonista executa um acorde de Fá maior bastante simples e comum no repertório moderno.

Fig. 88 – Alteração de Grimes na *Lezione n*º 9 (c.33-37) da *Quarta Parte*



Fonte: Grimes (1995, p.55)

A edição de Grimes se assemelha muito a de Caliendo no sentido que ambas procuram prover um texto atualizado e que possa utilizado pelo estudante. Grimes apresenta mais

informações em sua introdução e notas, o que auxilia o violonista a entender melhor a importância da obra e alguns aspectos de sua escrita.

3.2 PUBLICAÇÕES PARCIAIS DA *PRIMA PARTE*

Os 120 arpejos da *Prima Parte* adquiriram importância com o decorrer do tempo que foram publicados separadamente do restante do *Studio, Op.1* por muitos editores. Nesta pesquisa apresentamos três dessas edições. Duas delas, Savio (1957) e Chiesa (1976) são reimpressões com poucas mudanças e algumas sugestões de prática. Já Christopher Berg (2008), procura atualizar os *esercizi* de Giuliani, propondo novos arpejos a partir dos originais, para trabalhar trêmulos, sobreposições rítmicas e trechos baseados em obras do repertório.

3.2.1 *Elementos fundamentales de la técnica Guitarrística – Ejercicios de Arpeggios para Guitarra. Isaías Savio (1957).*

Esta é a reedição mais antiga do *Studio, Op.1* que pudemos encontrar durante esta pesquisa. Nela, Savio apresenta os 120 arpejos da *Prima Parte* em 12 grupos e com uma nova numeração, reiniciando-a a cada grupo. Esse agrupamento é realizado por proximidade da técnica exigida pelos arpejos, como veremos a seguir. Cada grupo é finalizado com uma cadência diferente em Dó Maior, de modo que podemos entender que devem ser tocados do início ao fim (Fig. 89).

Fig. 89 – Cadências dos Grupos 10, 2 e 3 de Savio



Fonte: Savio (1957, p.4 e p.13)

O Quadro 3 apresenta a relação entre os Grupos de Savio e os *esercizi* de Giuliani contidos em cada um. Notamos que o editor inicia no nº 1 e termina no nº 120, porém altera consideravelmente a ordem dos *esercizi* e, em alguns casos (Grupos 1, 2, 8 e 10), *esercizi* distantes no original são postos lado a lado.

Quadro 3 – Divisão dos arpejos da *Prima Parte* proposta por Savio

Grupo Sávio	<i>esercizi</i> de Giuliani
1	1 – 10, 16 e 17
2	11 – 15, 111 e 112
3	18 – 24
4	81 – 88
5	89 – 94
6	25 – 35
7	36 – 50
8	51 – 65, 113 e 114
9	66 – 80
10	95 – 100, 109 e 110
11	101 – 108
12	115 – 120

Fonte: elaborado pelos autores

A seguir, apresentaremos cada grupo mais detidamente destacando suas características básicas e as alterações que Savio propôs:

O Grupo 1 (*nº 1 – 10, 16 e 17*) apresenta arpejos em tercina e sem ação conjunta entre *p* e *i-m-a*. Savio altera a digitação apenas no *nº 17*, propondo alternância entre *p-i-m* (Fig.90), em vez de apenas *p-i* do original. Essa alteração diminui o deslocamento vertical da mão direita e apresenta uma abertura entre dos dedos *i-m* nos segundos tempos de cada compasso.

Fig. 90 – Sugestão de dedilhado de Savio no *Esercizio nº 17* da *Prima Parte*

Fonte: Savio (1957, p.3)

No Grupo 2 (*nº 11 – 15, 111 e 112*), Sávio também seleciona *Esercizi* em tercina, porém com ação conjunta entre *polegar* e *i-m-a*. O editor apresenta os *Esercizi nº 11 – nº 15, nº 111 e nº 112* e propõe alteração de digitação nos *Esercizi nº 13 e nº 111*. No primeiro (Fig.91), Sávio prefere o cruzamento entre *i-m* nas notas Dó e Sol dos segundos tempos à repetição de *anelar* proposta por Giuliani.

Fig. 91 – Sugestão de dedilhado de Savio no *Esercizio n° 13 da Prima Parte*



Fonte: Savio (1957, p.4)

Já no *n° 111* (Fig.92), o editor também altera o dedilhado original com o objetivo de evitar repetições de dedos, inclusive alterando o padrão dos baixos (de *p-p-i* para *p-p-p*) no último tempo, justamente para não repetir os dedos *i-m-a* nas colcheias da melodia.

Fig. 92 – Sugestão de dedilhado de Savio no *Esercizio n° 111 da Prima Parte*



Fonte: Savio (1957, p.4)

Os Grupo 3 (*n° 18 – 24*) e 4 (*n° 81 – 88*) não apresentam alterações. Já no Grupo 5 (*n° 89 – 94*), Savio muda apenas a digitação dos *Esercizi n° 89* e *n° 91* (Fig.93), substituindo a repetição por deslizamento do *indicador* (discutida no capítulo 2) pela utilização do *polegar* repetido.

Fig. 93 – Sugestão de dedilhado de Savio no *Esercizio n° 91 da Prima Parte*



Fonte: Savio (1957, p.6)

O Grupo 6 (*n° 25 – 35*) não apresenta alterações. No Grupo 7 (*n° 36 – 50*), o editor propõe a alternância entre *médio* e *anelar* nas notas agudas e no *Esercizio n° 49* sugere duas digitações possíveis (Fig.94). Destacamos que esta é uma das únicas sugestões do gênero da edição. Ao contrário das outras reedições da *Prima Parte* em separado, Savio escreve apenas um dedilhado para cada arpejo.

Fig. 94 – Sugestões de dedilhado de Savio no *Esercizio n° 49 da Prima Parte*

Fonte: Savio (1957, p.9)

O Grupo 8 (*n° 51 – 65, 113 e 114*) contém *esercizi* com textura a duas vozes, com a voz aguda em terças e o grave executando *Basso di Alberti* (*n° 51 – 65*) ou fragmento melódico (*n° 113 – 114*). Nos *Esercizi n° 51 – 65*, Sávio propõe uma escrita rítmica a duas vozes possivelmente para chamar a atenção do estudante para o ritmo da voz mais grave (Fig.95). Já nos *Esercizi n° 113 e n° 114*, o editor substitui o polegar da mão esquerda pela pestana, assim como Caliendo (1964) e Chiesa (1976).

Fig. 95 – Escrita de Savio do *Esercizio n° 53 da Prima Parte*

Fonte: Savio (1957, p.10)

Outro acréscimo do editor neste grupo são os acentos nas primeiras semicolcheias de cada tempo nos *esercizi* em que o baixo está deslocado, como no exemplo acima. Savio não tece nenhum comentário em relação a essa marcação, mas inferimos que se trata apenas de um lembrete para ajudar o estudante a manter a acentuação natural do compasso e evitar que a terceira semicolcheia neste caso seja acentuada.

Savio utiliza o mesmo expediente de escrever os arpejos a duas vozes no Grupo 9 (*n° 66 – 80*), o que facilita a visualização da duração de cada terça (Fig.96). Não encontramos esse tipo de escrita para estes *esercizi* (*n° 66 – 80*) em nenhuma outra edição pesquisada.

Fig. 96 – Escrita a duas vozes de Savio para os *Esercizi n° 66 e n° 67 da Prima Parte*



Fonte: Savio (1957, p.12)

O Grupo 10 (*n° 95 – 100, n° 109 e n° 110*) apenas apresenta alteração de dedilhado no *Esercizio n° 110*, em que Sávio propõe que o trêmulo seja realizado com os dedos *i-m-a* em vez de *i-m-i* (Fig.97).

Fig. 97 – Sugestão de dedilhado de Savio no *Esercizio n° 110 da Prima Parte*



Fonte: Savio (1957, p.13)

A única alteração no dedilhado no Grupo 11 (*n° 101– 108*) encontra-se no *esercizio n° 106* (Fig.98). Nele, Savio propõe duas digitações bastante diferentes para cada compasso. No primeiro compasso, o *Basso di Alberti* é realizado com *p-m-i-m* enquanto a linha melódica é executada com *anelar*. Já no segundo compasso, *p-i-p-i* tocam o baixo enquanto *anelar* e *médio* alternam-se na melodia, da mesma forma que Giuliani propõe. A digitação do primeiro compasso gera uma abertura entre *anelar* e *médio*.

Fig. 98 – Sugestões de dedilhado de Savio no *Esercizio n° 106 da Prima Parte*



Fonte: Savio (1957, p.14)

O Grupo n° 12 (*n° 115 – 116*) não apresenta alterações em relação ao original.

Como pudemos observar, Savio propõe poucas alterações nos *exercizi*. Entre as principais estão evitar repetição dos dedos *i-m-a* (*nº 13, 36 – 50, 89, 91 e 111*) e propor a escrita a duas vozes (*nº 51 – 80*). A organização em grupos numerados sugere que o estudante deva seguir a ordem do editor para alcançar melhores resultados.

Savio não apresenta textos introdutórios e não cita que os arpejos fazem parte de uma obra maior, o *Studio, Op.1*.

3.2.2 *Centoventi Arpeggi dall'op.1 per Chitarra. Ruggero Chiesa (1976)*⁵⁷

Chiesa apresenta os 120 arpejos da *Prima Parte* precedidos de um breve prefácio, onde reforça o feito de Giuliani de sintetizar os movimentos necessários para o desenvolvimento da mão direita com o intuito de tocar as obras de concerto da época e também sobre a atualidade desses *exercizi*.

Os 120 arpejos, *exercizi* para a mão direita contidos na primeira parte do *Op.1* de Mauro Giuliani (1781-1829), são universalmente considerados muito eficazes para o desenvolvimento dessa técnica específica. Embora as combinações possíveis sejam praticamente infinitas, o autor escolheu os arpejos que realmente podem ser encontrados nas obras de concerto de seu tempo, sintetizando-os perfeitamente em fórmulas fundamentais que, apesar do progresso considerável pelo qual a técnica do violão tem passado, ainda hoje são essenciais para se conseguir uma boa técnica de mão direita.⁵⁸ (GIULIANI, 1976, p.i).

Em seguida, o editor apresenta os arpejos na numeração, ordem e dedilhados originais, sugerindo novas opção de digitação ao lado das de Giuliani e propondo uma escrita rítmica diferente em alguns *exercizi*, para evidenciar certas vozes. Em relação às digitações, Chiesa propõe algumas alternativas, como por exemplo as combinações entre *médio e anelar* nos *Esercizi nº 35 – 50* (Fig.99) e a realização do *Basso de Alberti* dos *Esercizi nº 66 – 80* com *polegar* nos baixos e *indicador e médio* nas terças (Fig.100).

⁵⁷ Durante a realização desta pesquisa não tivemos acesso ao prefácio original em italiano e, portanto, consultamos a tradução do prefácio para francês.

⁵⁸ “Les 120 Arpèges, exercices pour la main droite contenus dans la première partie de l’Op.1 de Mauro Giuliani (1781-1829) sont universellement consideres très efficaces pour le développement de cette exécution particulière. Quoiqués les combinaisons possibles soient pratiquement infinies. L’Auteur a choisi les arpèges qu’on peut réellement relever dans la pratique du concert de son époque, en les synthétisant de façon parfaite en formules fondamentales, qui, bien que la technique de la guitare ait fait des progrès considérables, sont encore aujourd’hui indispensables pour consentir une bonne formation de la main froite.”

Fig. 99 – Sugestões de dedilhado de Chiesa no *Esercizio n° 40* da *Prima Parte*

Fonte: Chiesa (1976, p.6)

Fig. 100 – Sugestões de dedilhado de Chiesa no *Esercizio n° 66* da *Prima Parte*

The image shows a musical score for Exercise 66. It consists of two staves. The top staff is in treble clef with a common time signature. It contains a melodic line with quarter notes. Above the staff, there are fingerings: 'a m' over the first two notes and 'a m' over the last two. The bottom staff is in bass clef with a common time signature, containing a bass line with quarter notes. Below the staff, there are pedaling markings: 'p p i p' under the first four notes and 'p p i p' under the last four notes. There is also a '*' above the first note of the bass line.

Fonte: Chiesa (1976, p.10)

O editor substitui o polegar da mão esquerda por pestana nos *Esercizi n° 113* (Fig.101) e *n° 114*, informando o leitor dessa mudança e apresenta opções para a realização das notas repetidas no *Esercizio n° 110* (Fig.102).

Fig. 101 – Sugestão de dedilhado de Chiesa no *Esercizio n° 113* da *Prima Parte*

The image shows a musical score for Exercise 113. It consists of a single staff in treble clef with a common time signature. The melody is composed of quarter notes. Above the staff, there are fingerings: 'm i a m' over the first four notes. Below the staff, there are pedaling markings: 'p' under the first four notes and 'p' under the last four notes. A '*' is placed above the first note of the second group. A bracket labeled 'C.I.' spans the last four notes.

Fonte: Chiesa (1976, p.10)

Fig. 102 – Opções de digitação de Chiesa para o *Esercizio n° 110* da *Prima Parte*

Fonte: Chiesa (1976, p.17)

A escrita a duas vozes proposta por Chiesa dos *Esercizi n° 51 – 65* (Fig.103) evidencia a duração das notas do baixo e facilita a leitura em comparação ao original (Fig.104). Veremos no capítulo 4 que Gloeden propõe uma alternativa semelhante.

Fig. 103 – Escrita a duas vozes proposta por Chiesa no *Esercizio n° 57* da *Prima Parte*

Fonte: Chiesa (1976, p.9)

Fig. 104 – Escrita original do *Esercizio n° 57* da *Prima Parte*

Fonte: Giuliani (1984, p.6)

Notamos que Chiesa tem a preocupação de informar o leitor das alterações que faz no texto musical como nas mudanças de digitação e correção de notas erradas. O editor propõe novas digitações mais no intuito de acrescentar possibilidades àquelas propostas por Giuliani do que no sentido de substituí-las.

2.2.3 *Giuliani Revisited*. Christopher Berg (2008)

Em *Giuliani Revisited*, Berg apresenta parte dos exercícios publicados por Giuliani na *Prima Parte* e propõe novos arpejos baseados nos originais, totalizando 140 exercícios. Assim como o *Studio, Op. 1, Giuliani Revisited* consiste em uma coletânea de exercícios essencialmente prática e precedida de um curto prefácio em que Berg sugere maneiras de se praticar os exercícios e explicita seus objetivos.

(...) Em *Giuliani Revisited*, procurei atualizar e simplificar o trabalho de Giuliani. Para esse fim, retive apenas os exercícios que considero benéficos para o desenvolvimento das técnicas de arpejo ou trêmulo - cerca de 45. Também incluí exercícios baseados em peças importantes compostas desde a época de Giuliani e criei outros exercícios que considero úteis para o desenvolvimento de uma técnica abrangente e para enfrentar os desafios da literatura do violão (BERG, 2008, p.2).⁵⁹

Berg, portanto, mantém aqueles *Esercizi* da *Prima Parte* que julga ainda úteis para o “desenvolvimento da técnica de arpejo e trêmulo” e apresenta novos desafios para o estudante. Os seguintes *Esercizi* originais foram preservados: *nº 2 – 17*, *nº 25 – 35* e *nº 81 – 99*, porém com outra numeração⁶⁰. O editor propõe digitações alternativas em apenas quatro desses *esercizi*, mantendo os demais iguais ao original de Giuliani.

Berg propõe nos *Esercizi nº 2* e *nº 3* da *Prima Parte* que sejam utilizados *m-a*, além do que Giuliani indica no original, *i-m*. No *Esercizio nº 89* (na numeração original de Giuliani), o editor sugere duas opções de digitação sem o deslizamento do *indicador* (Fig.105), enquanto no *nº 91* (numeração original) substitui o original por uma digitação sem o deslizamento (Fig.106).

⁵⁹ “(...) In *Giuliani Revisited* I have sought to update and streamline Giuliani’s work. To that end, I have retained only the exercises I consider beneficial for the development of arpeggio or tremolo technique – about 45 or so. I have also included exercises based on important pieces composed since Giuliani’s time and I have created other exercises which I feel will be helpful for developing a well-rounded technique and for meeting challenges of the guitar literature.”

⁶⁰ Nesta seção, os números dos exercícios referem-se à publicação de Berg, salvo quando explicitado que se trata da numeração original, Giuliani (1984). Por isso, utilizamos o termo ‘exercício’ em português ao tratar daqueles propostos por Berg e ‘*esercizio*’ em italiano ao nos referirmos aos publicados por Giuliani.

Fig. 105 – Digações propostas por Berg para o *Esercizio n° 89* da *Prima Parte*

Fonte: Berg (2008, p.13)

Fig. 106 – Sugestão de digitação de Berg para o *Esercizio n° 91* da *Prima Parte*

Fonte: Berg (2008, p.13)

Berg (2008, p.2) divide o livro em três grandes seções de acordo com o que propõe nos exercícios:

- Arpejos de três, quarto, cinco e seis notas: *n° 1 – 84*;
- Arpejos em que a mão esquerda permanece em posição fixa enquanto a mão direita muda sua localização vertical: *n° 85 – 115*, sendo que do *n° 104 – 115* as mudanças são mais complexas;
- Arpejos com sobreposição rítmica de três contra dois e quatro contra três: *n° 116 – 140*.

Essa divisão nos mostra que dois aspectos da técnica de mão direita são abordados em maior profundidade: a mudança de localização vertical e a realização de sobreposições rítmicas. No entanto, a primeira seção (*n° 1-84*) aborda outros aspectos como trêmulo, arpejos com notas repetidas, aberturas entre os dedos de mão direita, ação conjunta de *polegar* e os dedos *indicador*, *médio* e *anelar*, e por fim, exercícios baseados em obras consagradas do repertório.

A seguir, listamos e exemplificamos os exercícios que abordam os aspectos técnicos acima mencionados.

3.2.3.1 Mudanças de localização vertical de mão direita

Presente nos exercícios *nº 9 – 12, nº 31, nº 81, nº 85 – 115*.

Nestes exercícios, Berg apresenta a mão esquerda em posição fixa, ou seja, ela não se move dentro de cada compasso enquanto a mão direita se desloca na direção vertical, da primeira à sexta corda e vice-versa. A maior parte desses exercícios apresenta três (*p-i-m, p-m-a*) ou quatro (*p-i-m-a*) dedos tocando cordas contíguas, de modo que todo o ‘bloco’ dos dedos se move pelas cordas sem que haja abertura entre eles (Fig.107)

Fig. 107 – Mudança de localização vertical no *Exercício nº 11* de Berg



Fonte: Berg (2008, p.5)

Uma exceção é o *Exercício nº 31* (corresponde ao *nº 17* da *Prima Parte*), que possui a particularidade de alternar apenas os dedos *polegar* e *indicador* com a mesma distância entre si enquanto deslocam-se verticalmente (Fig.108). Berg, portanto, mantém a mesma configuração de mão direita sugerida por Giuliani para a prática dos intervalos da *Seconda Parte*, como vimos no capítulo 2.

Fig. 108 – *Exercício nº 31* de Berg



Fonte: Berg (2008, p.9)

3.2.3.2 Sobreposições Rítmicas

Presente nos Exercícios *nº 116 – 140*

Nestes exercícios Berg apresenta sobreposição rítmicas de três contra dois e de quatro contra três. As duas vozes, cada uma com seu ritmo próprio, estão distribuídas de modo que um determinado dedo toque uma voz enquanto os outros executam a outra. O autor ‘isola’ todos os quatro dedos da mão direita, como podemos ver nos exemplos abaixo (Fig.109).

Fig. 109 – Exemplos de sobreposições rítmicas propostas por Berg

120

122

123

Ativar o Windows

Fonte: Berg (2008, p.23-24)

O *nº 125* e *nº 126* (Fig.110) apresentam arpejos aparentemente com ritmo simples, mas as notas Mi e Fá da primeira corda (simulando uma melodia) são articuladas da forma como o autor propõe resultam em uma sobreposição rítmica.

Fig. 110 – Sobreposição rítmica nos exercícios *nº 125 – 126* de Berg

125

126

Fonte: Berg (2008, p.24)

3.2.3.3 Arpejos com notas repetidas e trêmulo

Presente nos exercícios *nº 2, nº 4, nº 6, nº 8, nº 18 – 20, nº 22 – 24, nº 33, nº 35, nº 37, nº 49 – 51, nº 53 – 56, nº 73 – 75, nº 78 – 80, nº 97, nº 98, nº 100, nº 101, nº 103, nº 104 – 112.*

Este é um dos aspectos mais trabalhados por Berg no decorrer de seu livro, presente em 40 exercícios. Uma parte desses exercícios são variações de outros arpejos sem notas repetidas, como no caso abaixo (Fig.111):

Fig. 111 – Exemplo de arpejos sobre notas repetidas de Berg

The figure displays four musical staves, numbered 17, 18, 19, and 20, illustrating arpeggios over repeated notes. Each staff begins with a treble clef and a piano (*p*) dynamic marking. The first four measures of each staff feature a tremolo (trêmulo) over a repeated note, with the letters 'i m a' written above the notes to indicate fingerings. The notes are: G4 (i), A4 (m), B4 (a) for exercise 17; A4 (i), B4 (m), C5 (a) for exercise 18; B4 (i), C5 (m), D5 (a) for exercise 19; and C5 (i), D5 (m), E5 (a) for exercise 20. The remaining measures of each staff show a melodic line of eighth notes. Each exercise concludes with a double bar line and a final chord consisting of a bass note and a higher note.

Fonte: Berg (2008, p. 6-7)

Berg explora as digitações possíveis para a apresentação mais comum do trêmulo dos exercícios *nº 49 – 56* (Fig.112). Nota-se que o editor propõe que se pratique o trêmulo na segunda corda e procura exaurir as digitações possíveis.

Fig. 112 – Trêmulos nos exercícios *nº 49, nº 50, nº 51, nº 53, nº 54 e nº 55* de Berg

49 *p i m a p i m a p i m a p i m a*

50 *p m a i p m a i p m a i p m a i*

51 *p a i m p a i m p a i m p a i m*

53 *p a m i p a m i p a m i p a m i*

54 *p m i a p m i a p m i a p m i a*

55 *p i a m p i a m p i a m p i a m*

Fonte: Berg (2008, p.12-13)

Nos exercícios *nº 104 – 112* Berg explora padrões de digitação diferentes em notas repetidas em mudança de localização vertical, ou seja, a mão direita se movimenta da primeira para a sexta corda e vice-versa. Mais uma vez notamos a preocupação em explorar combinações pouco usuais de mão direita (Fig.113).

Fig. 113 – Exemplo de combinações de dedilhados propostos por Berg

107 *i m i m
m i m i
m a m a
a m a m
i a i a
a i a i*

Fonte: Berg (2008, p.21)

3.2.3.4 Aberturas de mão direita

Presentes nos exercícios *nº 28, nº 29, nº 30, nº 98, nº 129 e nº 130*.

Berg apresenta poucas aberturas de mão direita, situação em que há uma ou mais cordas entre dedos adjacentes. Temos abertura entre *indicador e médio* nos exercícios *nº 29, nº 98, nº 129 – 130* (Fig.114) e *médio e anelar* nos exercícios *nº 28, nº 30 e nº 98* (Fig.115).

Fig. 114 – Abertura de mão direita no exercício *nº 130* de Berg



Fonte: Berg (2008, p.25)

Fig. 115 – Abertura de mão direita no exercício *nº 28* de Berg



Fonte: Berg (2008, p.8)

3.2.3.5 Exercícios baseados no repertório

Consistem nos exercícios *nº 29, nº 43, nº 47, nº 61, nº 64, nº 72 – 73 e nº 84*.

Berg apresenta arpejos baseados diretamente em peças do repertório consagrado, de modo que o movimento necessário para tocar essas obras pode ser estudado isoladamente em outro contexto (Fig.116).

Fig. 116 – Exemplos arpejos inspirados em peças do repertório

43  (after A. Barrios: *La Catedral*)

47  (after J. Rodrigo: *Concierto de Aranjuez*, 3rd movement)

64  (after H. Villa-Lobos: *Etude 1*)

84  (after F. Tarrega/D. Alard: *Estudio Brillante*)

Fonte: Berg (2008, p.11-17)

Vimos nos exemplos listados acima que uma das principais preocupações de Berg é propor exercícios que abarquem aspectos da técnica contemporânea. Nesse contexto, destacam-se os exercícios de sobreposição rítmica (*nº 116 – 140*), tema bastante comum no repertório dos sécs. XX e XXI e pouco abordado em manuais de técnica. Outro ponto trabalhado em profundidade são os padrões de digitação, sobretudo nos exercícios *nº 104 – 115*, em que o autor chega próximo a esgotar as possibilidades de combinação de dedos.

No que se refere aos exercícios extraídos do *Studio, Op.1*, o autor propõe poucas digitações alternativas, mas chega a desenvolver algumas ideias de Giuliani. Esse procedimento pode ser observado nos exercícios *nº 17 – 20* (Fig.110) onde o primeiro deles é extraído do *Studio, Op.1* e origina os exercícios seguintes. Esses casos são os que melhor podem ser relacionados ao objetivo principal do autor de “atualizar” os arpejos de Giuliani. Por fim, os exercícios construídos a partir de arpejos do repertório consagrado do violão mostram uma possibilidade de abordagem bastante prática.

3.3 EXERCÍCIOS PUBLICADOS DENTRO MÉTODOS DE OUTROS AUTORES

Alguns autores se utilizaram de exercícios e mesmo, como veremos, de partes inteiras do *Studio, Op.1* em seus métodos de violão. Essa é uma forma bastante particular de se apropriar da obra de Giuliani, pois os autores a utilizam como aplicação prática de seus próprios conceitos acerca da técnica. As quatro publicações comentadas nesta seção são métodos para violão e têm em comum justamente a variedade de repertório dos exercícios, sendo muitos deles selecionados de outras obras de violonistas da primeira geração, por exemplo, como Sor, Carulli e Giuliani. Dentro dessa seleção de obras já consagradas do repertório, os autores consultados extraíram apenas trechos da *Prima e Seconda Parti*. Chiesa (1982) faz uma seleção de alguns arpejos da *Prima Parte*; Romero apresenta as duas primeiras *Parti* do *Studio, Op.1* completas e Tennant publica todos os arpejos da *Prima Parte* em seu método (TENNANT, 1995) e dois *esempi* da *Seconda Parte* no suplemento para este método (TENNANT, 1998).

3.3.1 *La Guitarra: A comprehensive Study of Classical Guitar Technique and Guide to Performing*. Pepe Romero (2012)

Romero divide seu método em duas grandes seções, a primeira tratando da mão direita e a segunda, da mão esquerda. Na primeira parte, o autor explica conceitos básicos da técnica como o toque sem apoio, antecipação, ação do *polegar*, formato e papel das unhas. Em seguida, apresenta os 120 arpejos do *Studio, Op.1* para que o violonista possa praticar os conceitos explicados por Romero, especialmente a antecipação (*planting*)⁶¹. O editor acrescenta apenas a seguinte introdução aos exercícios:

“É com profundo respeito e admiração por um dos maiores mestres que a guitarra já teve, Mauro Giuliani (1781-1829), que eu apresento seus 120 estudos diários de mão direita (extraídos de seu método para violão, *Op.1*, de 1812). Esse grande gênio nos deixou não apenas uma música incrivelmente rica, como também as “fórmulas” para tocá-la. Até hoje, eu as trago como parte indispensável do meu treinamento”⁶² (ROMERO, 2012, p.28, aspas do autor).

⁶¹ Antecipação é uma ação de preparação dos dedos para que estes estejam prontos para executar a(s) nota(s) antes do momento exato do ataque. Romero (2012) e Tennant (1995) indicam que o violonista realize esse movimento na execução de arpejos e treine-o praticando os exercícios da *Prima Parte*.

⁶² “It is with the deepest respect and admiration for one of the greatest masters the guitar has ever had, Mauro Giuliani (1781-1829), that I present his 120 daily right hand studies (from his guitar method, *Op.1*, of 1812). Not only has this great genius left us an incredible wealth of music, but also has left us the “formulas” by which to play them. To this day I hold them as an indispensable part of my training.”

Em um vídeo promocional de seu livro, Romero (2017) também destaca a importância de praticar diariamente os exercícios de técnica básica, em especial, os arpejos. O editor também comenta que utiliza os *esercizi* de Giuliani para prestar atenção ao movimento completo de cada dedo da mão direita, tanto no ataque quanto no relaxamento.

Os *esercizi* são apresentados na ordem proposta por Giuliani com algumas alterações de dedilhado e com alguns arpejos transpostos para Lá Maior, com o intuito de evitar fadiga do dedo indicador da mão esquerda. Esta sugestão pode ser considerada uma adaptação à prática moderna, pois a tensão das cordas da guitarra contemporânea é bastante superior à do instrumento da época de Giuliani, o que aumenta a fadiga em manter a mesma posição de mão esquerda por muito tempo.

Os *esercizi* transpostos para Lá Maior são: n° 11-24; n° 36 – 50; n° 66 – 80 e n° 91 – 100. Romero parece selecionar os exercícios em que a transposição é mais simples de ser realizada, apenas substituindo os acordes da mão esquerda (Fig.117).

Fig. 117 – Exemplo de transposição proposta por Romero



Fonte: Romero (2012, p.38)

De certo modo, o próprio Giuliani também se utiliza desse pensamento por blocos de acordes na harmonia nos primeiros 100 *esercizi*, apenas propondo uma movimentação mais horizontal nos últimos 20. Como Romero não discute acerca das adaptações necessárias para alguns dos últimos exercícios da série, podemos dizer que o foco do editor está principalmente na execução técnica da mão direita⁶³.

Romero também utiliza um acorde cadencial padrão, com cinco notas, em todos os exercícios, suprimindo as barras de repetição sem mencionar o motivo.

Em relação às mudanças de digitação, Romero propõe alterações apenas em cinco exercícios. Nos *Esercizi* n° 13 e n° 94 (Fig.118) o editor evita as repetições dos dedos *indicador* e *anelar* presentes no original.

⁶³ Veremos no capítulo 4 que outros aspectos além dos técnicos também podem ser explorados nesses exercícios.

de acordes, primeiramente tocados juntos e posteriormente arpejados, extraídos do *Méthode complète pour guitare, Op.59* de Carcassi (Fig.124).

Fig. 124 – Exercícios de arpejo retirados do *Méthode, Op.59* de Carcassi



Fonte: Chiesa (1982, p.43)

3.3.3 *Pumping Nylon: The Classical Guitarist's Technique Handbook (1995) e Supplemental Repertoire (1998)*. Scott Tennant

Comentaremos as duas publicações de Tennant (1995, 1998) conjuntamente, pois tratam-se de livros complementares. O primeiro é um método com explicações teóricas, exercícios e estudos. Já o segundo, um suplemento no qual o estudante pode aplicar os conceitos do método em peças, estudos e exercícios.

Tennant (1995) divide seu método em seções nas quais explica os principais preceitos e mão direita e mão esquerda, além de aspectos técnicos específicos como trêmulo, escalas e arpejos. Na seção dedicada aos arpejos, o editor explica o conceito e a execução das antecipações (*planting*), assim como Romero (2012), e explicita que esses recursos devem ser praticados nos 120 arpejos da *Prima Parte* (TENNANT, 1995, p.79).

Em sua apresentação aos arpejos, o editor enumera dois motivos que dificultam a abordagem dos arpejos por professores e estudante (TENNANT, 1995, p.79):

- Enfrentar um grande conjunto com 120 arpejos pode ser intimidador;
- Ouvir a mesma cadência durante todos os exercícios pode ser uma “punição cruel e incomum”⁶⁴.

⁶⁴ “(...) cruel and unusual punishment.”

Como solução para o primeiro ponto, Tennant propõe a divisão dos *esercizi* em grupos, assim como Savio (1957) e Gloeden (2021).

Quadro 4 – Divisão dos arpejos da *Prima Parte* proposta por Tennant

Grupo - Tennant	<i>esercizi</i> de Giuliani
1	1 – 10 e 16 – 17
2	81-94
3	11 – 15 e 18 – 24
4	66 – 80
5	25 – 35
6	36 – 50
7	51 – 65
8	95 – 110
9	111 – 114
10	115 – 120

Fonte: elaborado pelos autores

Podemos notar que o agrupamento dos exercícios é bastante semelhante ao proposto por Savio (1957), justamente pelo fato de os arpejos serem distribuídos pelo próprio compositor em tópicos, como vimos no capítulo 2.

Já em relação à segunda dificuldade levantada – ouvir a mesma cadência, Tennant (1995, p.79) indica que o estudante pode sentir-se “(...) livre para tocar outros acordes, ou mesmo cordas soltas, desde que o padrão [de mão direita] continue o mesmo”⁶⁵. Indicação muito próxima à de Romero (2012) em seu método, que apresenta parte dos exercícios em Lá Maior.

A semelhança entre esses dois editores⁶⁶ continua também na maneira a se referirem aos *esercizi* da *Prima Parte*. Tennant (1995, p.79) também sugere que sejam praticados diariamente, pois segundo o editor, “esse grupo de exercícios é a melhor e mais completa coleção de fórmulas de arpejos que já vi.”⁶⁷

Além da separação em grupos, Tennant altera o dedilhado em poucas situações. Propõe uma digitação idêntica à de Romero (2012) para o *Esercizio n° 17*, usando a configuração 2 de mão direita (Fig.125) e substitui o polegar da mão esquerda dos exercícios *n° 113* e *n° 114* por pestana (solução mais comum e proposta também pelos outros editores consultados).

⁶⁵ “(...) feel free to play different chords, or even open strings, as long as the patterns stay the same.”

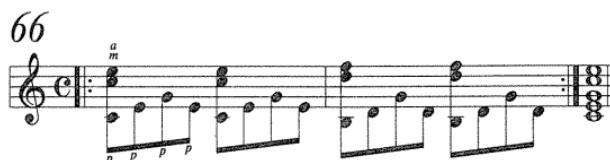
⁶⁶ As abordagens semelhantes podem ser explicadas em partes pois Tennant estudou com Romero (SOMMERFIELD, 1996, p.239)

⁶⁷ “(...) this group of studies is the best and most comprehensive collection of arpeggio formulas I have seen.”

Fig. 125 – Sugestão de dedilhado de Tennant para o *Esercizio* n° 17 da *Prima Parte*

Fonte: Tennant (1995, p.80)

Nos *Esercizi* n° 66 – 80 (Fig.126) Tennant propõe que o *polegar* execute todas as notas do baixo, alterando a configuração original (*p-i-m-a*) para *p-m-a*. Essa mudança altera o modo de realizar o *Basso di Alberti*, geralmente executados por Giuliani com *p-i* enquanto *m-a* realizam a melodia.

Fig. 126 – Sugestão de dedilhado de Tennant para o *Esercizio* n° 66 da *Prima Parte*

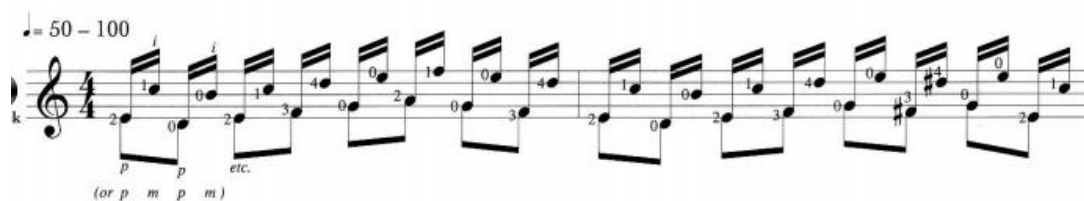
Fonte: Tennant (1995, p.83)

A segunda publicação de Tennant (1998, p.46-47) traz dois *esempi* da *Seconda Parte* do *Studio, Op.1*, o n° 1, terças em Dó Maior, o n° 2, sextas em Dó Maior. Segundo o editor, esses são ótimos exercícios para a mão esquerda, desenvolvendo independência, precisão e força. Apresenta também, algumas orientações para a sua prática:

- Preparar os dedos da mão esquerda de dois em dois. Assim mesmo que o intervalo não seja tocado simultaneamente, os dois dedos já pressionam as cordas juntas;
- Soltar sempre os dedos que não estão atuando para relaxá-los;
- Fazer as mudanças de posição suavemente.

Tennant também sugere marcação metronômica para a prática, entre 50 e 100 Bpm. Em relação à digitação da mão direita, o editor propõe que se pratique o dedilhado de Giuliani (*p-i*) e sugere também outra versão (*p-m*) (Fig.127).

Fig. 127 – Proposta de realização de Tennant para o *Esempio n° 2* (c.1-2) da *Seconda Parte*



Fonte: Tennant (1995, p.48)

Em relação à digitação da mão esquerda, Tennant faz algumas alterações, privilegiando dedos-guia em vez da manutenção da mesma posição, assim como Grimes (1995) e Caliendo (1964). Tennant marca os dedos-guia, mostrado com uma seta na Fig.128, e as pestanas.

Fig. 128 – Dedo-guia e pestanas marcados por Tennant no *Esempio n° 2* (c.11-12) da *Seconda Parte*



Fonte: Tennant (1995, p.47)

3.4 CONSIDERAÇÕES A RESPEITO DAS EDIÇÕES COMENTADAS

O principal objetivo do levantamento realizado neste capítulo foi o de mapear as principais sugestões, adaptações e alterações que importantes editores realizaram nos exercícios e estudos do *Studio, Op.1*. Nosso intuito foi confirmar a nossa segunda hipótese de trabalho, a de que as abordagens dos sécs. XX e XXI conseguem extrair novas possibilidades de prática da obra de Giuliani. A seguir, listamos algumas das principais possibilidades apresentadas pelos editores.

Em relação à *Prima Parte*, todas as edições sugerem alternativas de digitação em maior ou menor grau. De modo geral, as sugestões visam complementar o dedilhado original com mais uma opção para a prática. Destaca-se o *Esercizio n° 17*, em que Giuliani propõe que se realize inteiramente com *p-i* e o único editor a manter essa indicação é Caliendo (1964). Todos os demais ou acrescentam a opção de realizá-lo com *p-i-m-a* (Chiesa (1976) e Grimes (1995)) ou substituem o original por essa mesma digitação: Savio (1957), Romero (2012) e Tennant (1995), um dedilhado mais comum em que a mão direita segue a configuração 2.

Sávio (1957) e Tennant (1995) dividem os arpejos em grupos. O primeiro acrescenta uma cadência final em cada grupo, o que pode ser um indício de uma visão mais ‘musical’ dos exercícios, como se fossem vistos como um trecho semelhante à um estudo melódico, por exemplo. Já Tennant, ao sugerir que se pratique com cordas soltas ou quaisquer outros acordes na mão esquerda, claramente trata os arpejos com uma visão mais tecnicista e pragmática.

Sávio (1957) e Chiesa (1976) escrevem alguns dos *esercizi* de arpejo a duas vozes, como por exemplo nos *n° 66 – 80*. Esse tipo de grafia auxilia o estudante a ter um pensamento musical ‘mais horizontal’, ou seja, pensar mais em linhas melódicas interdependentes do que em blocos de acordes verticais. Como veremos no capítulo 4, Gloeden (2021) também faz proposta de prática neste sentido.

A publicação de Berg (2008) talvez seja um dos principais exemplos de que novas possibilidades de prática podem ser extraídas ou mesmo desenvolvidas a partir do que Giuliani propusera no original. Apesar do autor restringir-se à *Prima Parte*, consideramos que seu livro sustenta em partes nossa segunda hipótese, de que as propostas de abordagem publicadas nos sécs. XX e XXI são capazes de extrair novas possibilidades de prática, enriquecendo o que Giuliani propusera. O editor desenvolve alguns do *esercizi* de Giuliani e propõe novas abordagens, incluindo arpejos baseados em obras do repertório.

Em relação à *Seconda Parte*, notamos que os editores que apresentam digitação preferem o uso de dedos-guia em vez de manter a mesma posição, como Giuliani propõe. Essa

escolha permite que o violonista desenvolva outros aspectos da técnica como mudanças parciais de mão esquerda. A nossa prática dos *esempi* com a digitação de Giuliani, no entanto, tem se mostrado muito proveitosa neste aspecto, pois para realizar os movimentos necessários sem o uso dos dedos-guia, a mão esquerda precisa desenvolver prontidão e precisão, de modo que recomendamos ao estudante que experimente os dedilhados de Giuliani por um período de estudos. Outro ponto que destacamos são as poucas sugestões de dedilhado de mão direita para os intervalos da *Seconda Parte*. Cada editor propõe apenas mais uma sugestão ao original, o que evidencia o foco na mão esquerda desses *esempi*.

Como visto no capítulo 2, a principal alteração necessária para adequar o *Studio, Op.1* à técnica contemporânea é a substituição do polegar da mão esquerda. Todos os editores comentados a fazem de modo explícito ou implícito, sem que o texto musical precise ser alterado, exceção feita ao *Lezione n° 9* da *Quarta Parte*. Neste estudo, o acorde proposto por Giuliani possivelmente seria realizado com o uso do polegar da mão esquerda e tanto Grimes (1995) quanto Caliendo (1964) encontram soluções distintas alterando as notas do acorde.

Como pudemos notar, os exercícios do *Studio, Op.1* aparecem nos mais diferentes modelos de publicação. Cada um dos três tipos de publicação tem suas características intrínsecas. A maior parte das edições integrais e dos arpejos em separado apresentam orientações para a prática dos exercícios, apenas Savio (1957) e Caliendo (1964) optam por não o fazer. Já em relação aos métodos, destacamos que os editores comentados escolheram apenas exercícios da *Prima* e *Seconda Parti*, o que é compreensível pois os utilizam para a prática de seus próprios os conceitos técnicos.

É interessante notar que mesmo nas seções em que apresentam estudos e pequenas obras de autores consagrados, principalmente do séc. XIX, os editores não selecionam as *Parti Terza* e *Quarta* do *Studio, Op.1*. Certamente diversos fatores influenciam para a seleção de obras nesses casos, como por exemplo, a disponibilidade para edição, o nível de dificuldade e as preferências do editor. Mas ao observarmos com mais atenção os índices das obras comentadas, notamos que os editores quase não tratam de articulações e ornamentos, que são os temas das partes supracitadas⁶⁸.

⁶⁸ Esse aspecto levanta um questionamento bastante interessante e que pode ser desenvolvido em pesquisas futuras: quais as principais diferenças entre os métodos consagrados das primeiras gerações de violonistas do séc. XIX e aqueles publicados por autores nos sécs. XX e XXI? Uma pesquisa como a realizada por Rónai (2008), mas no âmbito do violão, seria um documento valioso para todos que se interessam pela história da pedagogia e da performance do instrumento. Neste sentido, temos o trabalho de Nicolas Souza Barros: *Tradição e inovação no estudo da velocidade escalar ao violão* (2008).

4. EDIÇÃO DO *STUDIO PER LA CHITARRA, OPUS 1* DE GLOEDEN (2021)

Neste capítulo apresentaremos uma nova edição do *Studio, Op.1*. Trata-se da publicação da abordagem desenvolvida pelo Prof. Dr. Edelson Gloeden e aplicada aos alunos da graduação do Departamento de Música da ECA-USP. Dentro do escopo desta pesquisa, nosso objetivo em apresentar essa edição é exemplificar como os exercícios e estudos do *Studio, Op.1* podem ser utilizados pelos estudantes de violão e como estes podem usufruir de potencialidades técnicas e musicais presentes na obra.

O capítulo inicia-se com uma introdução à nova edição, contendo uma breve contextualização do seu uso na referida instituição, notas sobre escolhas editoriais e sugestões de execução gerais. Em seguida, é apresentada a edição Gloeden (2021), em cinco partes. A primeira contém o prefácio escrito por Giuliani para a primeira edição do *Studio, Op.1* no original em italiano e traduzido para o português. A seguir, cada uma das *Parti* será apresentada de acordo com suas particularidades e acompanhadas de orientações para a prática e notas explicativas. A *Prima Parte* é apresentada em 12 grupos, conforme a divisão proposta por Gloeden, enquanto as outras três seguem a ordem original de Giuliani.

4.1 INTRODUÇÃO À EDIÇÃO

A seguir apresentaremos um breve histórico da utilização da presente edição no Departamento de Música da ECA-USP, explicação sobre as fontes utilizadas e escolhas editoriais, além de fazer algumas sugestões gerais para a prática do *Studio, Op.1*.

4.1.1 *Studio Op.1* no Curso de Violão da ECA-USP

O curso de Música Bacharelado – Habilitação em Cordas Dedilhadas – Ênfase em Violão⁶⁹, no que concerne a disciplina de ‘Violão I a VIII’, está dividido esquematicamente em três fases: Fase Básica, Fase de Formação de Repertório e TCC. Essa divisão não é exata e o que de fato ocorre é um processo contínuo de aprendizagem em que o estudante desenvolve suas habilidades técnico-musicais gradualmente e dentro de um intervalo de tempo que varia dependendo das aptidões e estudo prévio de cada um (GLOEDEN, 2019, p.24).

A Fase Básica constitui um período de 2 a 4 semestres em que o estudante passa por revisão da formação e orientação vocacional. Neste período, o conteúdo das aulas de

⁶⁹ Denominado no presente trabalho como ‘Curso de Violão da ECA-USP’.

instrumento é apresentado através do Plano Inicial de Estudos (PIE). Nele, as obras estão divididas em três blocos: Mecanismo e aquecimento, estudos melódicos e peças em vários formatos. Cada um desses blocos é apresentado em uma tabela, onde os exercícios, estudos ou peças a serem praticadas pelos estudantes são listados em ordem progressiva de dificuldade (GLOEDEN, 2019, p.31).

As obras que compõem este programa de estudos abrangem principalmente autores da escola clássica-romântica, como Sor, Carcassi e Giuliani, Tárrega e contemporâneos como Leo Brouwer (1939) e Abel Carlevaro (2016-2001). Os exercícios e estudos do *Studio, Op.1* figuram nessas tabelas da Fase Básica. A *Prima e Seconda Parti* encontram-se na tabela de mecanismo e aquecimento (Quadro 5) e a *Terza e Quarta Parti* fazem parte da tabela de estudos melódicos (Quadro 6).

Quadro 5 – Trecho da Tabela de Mecanismo e aquecimento

PIE – Tabela principal I: Mecanismo e Aquecimento								
Estágios	Carcassi <i>Op. 60</i>	Giuliani <i>Op.1 1ª parte</i>	Giuliani <i>Op.1 2ª parte</i>	Tárrega (Scheit)	Carlevaro <i>SD 2</i>	Carlevaro <i>SD 3</i>	Carlevaro <i>SD 4</i>	Gloeden <i>Escalas Parte 1</i>
01		1 a 10		75+76 +77				1.1
02		81 a 88		61				
03		11 a 17		67				
04		25 a 35		69		1 a 4		
05		36 a 50		68		5 a 8	1 a 9	1.2

Fonte: Gloeden (2019, p.56)

Quadro 6 – Trecho da Tabela de Estudos melódicos

PIE – Tabela principal II: Estudos melódicos						
Estágios	Carcassi <i>Op. 60</i>	Giuliani	Sor <i>Opus 6, 29, 31, 35, 44 e 60</i>	Carlevaro <i>Microestudios e Estudios (MT)</i>	Brouwer <i>E.S.</i>	Brouwer <i>N.E.S.</i>
		<i>Opus 1 (3ª e 4ª partes), 48, 51, 98, 100 e 139)</i>				
01			<i>Op.60 nº.1/ Op.60 nº. 2</i>	<i>EP 1 + 2</i>		
02			<i>Op. 60 nº 5/ Op. 60 nº 3</i>	<i>EP 3 + 4</i>		
03			<i>Op. 31 nº.1/ Op. 60 nº.4</i>	<i>EP 6</i>		

Fonte: Gloeden (2019, p.57-58)

Podemos notar que, no caso particular do Curso de Violão da ECA-USP, o *Studio, Op.1* é utilizado durante o início da graduação, período de revisão da formação e consolidação da técnica básica. E esse é um ponto importante para entendermos as diferentes propostas de realização dos exercícios sugeridas por Gloeden. O editor tem a preocupação de oferecer ao

estudante a oportunidade de se deparar com diferentes demandas técnicas e musicais ainda no início do seu processo de aprendizagem.

Algumas das demandas técnicas abordadas são toques com apoio de determinados dedos da mão direita, apagamentos de notas que não devem mais continuar soando e práticas com variantes rítmicas e de timbre. Já como exemplo das demandas musicais, temos a preocupação com a realização de fraseados e articulações rítmicas, além da leitura atenta das indicações da partitura. De modo geral, uma das características mais marcantes das aulas práticas do Curso de Violão da ECA -USP é a constante preocupação de que as habilidades técnicas e musicais sejam trabalhadas e desenvolvidas conjuntamente. Segundo Gloeden (2019, p.23), “de forma geral, estudantes pensam os processos mecânico-técnicos separadamente da linguagem musical. O desafio é fazer com que o pensamento musical pouco a pouco seja o norteador dos processos mecânicos”.

Essa visão marca fortemente a presente edição o *Studio, Op.1*, visto não apenas como coleção de exercícios técnicos, mas como um ponto de partida para o desenvolvimento mecânico e musical do estudante. Como veremos mais adiante, Gloeden faz uma série de sugestões para a prática dos exercícios e estudos do *Studio, Op.1* justamente com o intuito de instigar no estudante, já no início da graduação, essa visão de que o pensamento musical deve nortear o desenvolvimento mecânico.

4.1.2 Fontes utilizadas

Para a realização desta edição utilizamos como texto base o fac-símile da 1ª edição publicado por Jeffery (GIULIANI, 1984). Pontualmente, e quando do surgimento de dúvidas, consultamos a edição *urtext* publicada pelo mesmo editor (GIULIANI, 2020) e a edição do *Studio, Op.1* de Grimes (1995).

Trata-se de uma publicação com o intuito de apresentar um texto prático para o estudante iniciante e intermediário. Para isto, o texto original sofreu as alterações necessárias, como o acréscimo e modificações de digitações, substituição de símbolos em desuso e adaptações para que os exercícios pudessem ser realizados no violão moderno.

4.1.3 Escolhas editoriais

Listamos abaixo as modificações gerais realizadas e no decorrer das partituras notas explicativas foram inseridas para explicar alterações específicas.

4.1.3.1 Ditação

Giuliani utiliza símbolos para indicar as ditações de mão direita que estão em desuso (Fig.129), como visto nos Quadros 1 (p.46) e 2 (p.47). Por isso, optamos por substituí-los para a simbologia corrente da literatura violonística, usada em todo o decorrer desta pesquisa (*p-i-m-a*) (Fig.130).

Fig. 129 – Exemplo dos símbolos utilizados por Giuliani para a ditação da mão direita



Fonte: Giuliani (1984, p.1)

Fig. 130 – Símbolos de ditação utilizados para substituir os originais



Fonte: elaborado pelos autores

Como vimos no capítulo 2, Giuliani apresenta os dedilhados das mãos para *Prima*, *Seconda* e *Terza Parti* e não fornece nenhuma indicação de ditação para a *Quarta Parte*. Gloeden digita todo o *Studio, Op.1*. Em alguns momentos a ditação coincide com a proposta original, em outros a complementa ou ainda a substitui. Nas partituras, não há diferenciação entre esses casos, pois o leitor poderá encontrar as principais indicações de Giuliani no capítulo 2 deste trabalho. Lembramos também que a proposta de Gloeden é uma entre muitas possibilidades e que o leitor é incentivado a buscar por conta própria outras soluções de dedilhado.

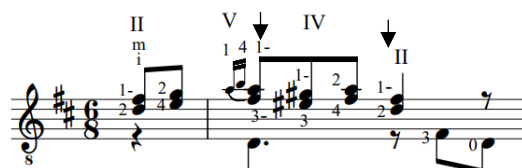
Dentre as principais alterações nos dedilhados destacamos a substituição do polegar da mão esquerda. Como vimos nos capítulos precedentes, esse é um recurso muito usado por Giuliani e que se encontra em desuso desde meados do séc. XIX, muito por conta das mudanças

na construção do instrumento. No decorrer do *Studio, Op.1*, o polegar é usado explicita ou implicitamente em todas as *Parti* (Ver capítulo 2). Gloeden faz as alterações necessárias e elas são apresentadas e comentadas somente quando a substituição do polegar da mão esquerda causa alguma outra mudança significativa na partitura.

4.1.3.2 Dedo-guia

Canilha e Gloeden (2020, p.37) diferenciam dois tipos de dedo-guia: direto e indireto. O dedo-guia direto ocorre quando o dedo que desliza sobre as cordas (o guia) é tocado tanto na posição de saída do movimento quanto na de chegada, como no caso do dedo 1 nas primeiras duas colcheias do c.1 do exemplo abaixo (Fig.131). Já o indireto ocorre quando o guia não é tocado em uma dessas posições e apenas desliza para facilitar a mudança de posição, que ocorre nas terceira e quartas colcheias do mesmo compasso (Fig.131). Nesta edição a grafia dos dois tipos de guia é a mesma, um traço ao lado da nota de partida do movimento de deslize.

Fig. 131 – Digitação de Gloeden para dedos-guia no *Esempio n° 7* (c.1) da *Terza Parte*

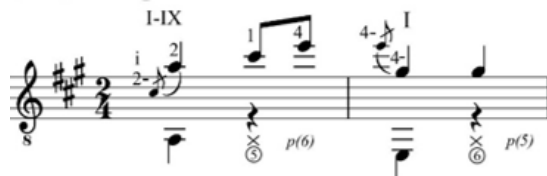


Fonte: elaborado pelos autores

4.1.3.3 Posicionamento da mão esquerda

Giuliani marca todas as posições nas *Seconda e Terza Parti*. Nesta edição, as posições são marcadas em todo o *Studio, Op.1* em lugares que auxiliam e facilitam a leitura da obra. O símbolo utilizado é o algarismo romano e a referência é o indicador da mão esquerda.

Assim como Giuliani, Gloeden utiliza as marcações de posição para indicar os *portamenti* nos *Esempi n° 4 e n° 11* da *Terza Parte*. A simbologia usada é a seguinte: as posições inicial e final do movimento são marcadas e entre elas um traço é acrescentado, semelhante ao usado na indicação de dedo-guia (Fig.132)

Fig. 132 – Digitação de Gloeden para os *Portamentos* no *Esempio n° 11* (c.1-2) da *Terza Parte*

Fonte: elaborado pelos autores

4.1.3.4 Apagamento

O apagamento deliberado de determinadas notas, especialmente dos bordões do violão, é indispensável em grande parte do repertório. Com o objetivo de praticar este recurso técnico, Gloeden marca os apagamentos em que o *polegar* abafa as cordas, como no primeiro tempo do c. 21 do *Esempio n° 9* da *Terza Parte*, e naqueles em que toda a mão direita executa essa ação, como no segundo tempo do mesmo compasso (Fig.133). No primeiro, o violonista deve encostar o *polegar* da mão direita na corda marcada de modo a abafar seu som. Já no segundo tipo, toda a lateral da mão direita é utilizada para realizar o apagamento.

Fig. 133 – Digitação de Gloeden para os apagamentos no *Esempio n° 9* (c.20-21) da *Terza Parte*

Fonte: elaborado pelos autores

Em algumas situações, Gloeden propõe que os apagamentos sejam realizados com a mão esquerda. Esse recurso pode ser implementado por meio do uso de pestana, de modo que o dedo 1 apague as notas necessárias, como na última colcheia do c.1 do exemplo abaixo, em que a pestana tem única função de apagar as notas Ré e Lá do acorde anterior (Fig.134). Também com o uso de um dedo da mão esquerda que não esteja pressionando nenhuma outra corda e encoste na corda que precisa ser abafada (ver partitura da *Lezione n° 10* da *Quarta Parte*).

Fig. 134 –Apagamento de mão esquerda no *Lezione n° 7* (c.1-2) da *Quarta Parte*

Fonte: elaborado pelos autores

4.1.3.5 Antecipação de *polegar*

Canilha e Gloeden (2020, p.59) definem a antecipação como a ação de apoiar suavemente (repousar) o dedo na próxima corda a ser tocada. Nesta edição, Gloeden marca as antecipações de *polegar* de mão direita nos estudos da *Terza* e *Quarta Parti* com o sinal $p(6)$ (Fig.135), em que o número entre parênteses corresponde à corda que o *polegar* vai antecipar.

Fig. 135 – Antecipação na *Esempio n° 9* (c.7) da *Terza Parte*

Fonte: elaborado pelos autores

4.1.4 Sugestões

Gostaríamos ainda de sugerir alguns tópicos que o estudante pode ter em mente ao estudar

- É recomendado fortemente que o estudante leia o livro *25 Estudos Melódicos e Progressivos Op.60, Matteo Carcassi: uma análise mecânica* (2020) com o intuito de se aprofundar nesta temática e aplicar seus conceitos no estudo do *Studio, Op.1*;

- O leitor é incentivado a encontrar suas próprias soluções de dedilhado, fazer as adaptações necessárias e encontrar novas possibilidades de realização dos exercícios, especialmente da *Prima* e *Seconda Parti*;

- A preocupação com os aspectos musicais como o uso de agógica e o cuidado com os fraseados deve ser constante. Sugestões específicas sobre este tópico são encontradas nas orientações específicas de cada *Parte*.

4.2 STUDIO, OP.1 – PREFERAZIONE

Prefazione⁷⁰

Lo studio della chitarra fù sempre la mia occupazione favorita, ed arrivarci alla perfezione lo scopo mio principale.

Ansioso di ritrovare il più giusto ed il più dritto sentiero, che conduce a questa meta, mi fu d'uopo aprire una strada non battuta, per avvicinarmi all'ideale, che fisso mi stava nella menti.

Vedendomi poi inoltrato a forza di zelo e di constanza, e non senza qualche successo, nacque in me il desiderio di rendere partecipi del frutto delle mie veglie quelli che corrono l'istessa carriera, e di preservargli dagli sviamenti, mettendo in ordine le mie idee su tale assunto, e somministrando loro una guida corta, sicura e nuova, quale, a mio sapere, fino adesso si desiderò, ma invano.

Questi studj, che vengo a presentare al pubblico, sono il risultato delle lunghe e moltissime mie fatiche, confirmate dall'esperienza e dalla pratica, e sono persuaso che gli amatori della chitarra, con un assiduo esercizio, in breve tempo saranno in grado di acquisire con espressione quanto è stato composto in un genere più corretto per questo istrumento

Prefácio

Estudar violão sempre foi minha ocupação favorita, e chegar lá com perfeição meu principal objetivo.

Ansioso por encontrar o caminho certo e reto, que conduza a esse objetivo, foi necessário abrir um caminho não percorrido, para me aproximar do ideal que estava fixado em minha mente.

Vendo-me então encaminhado com zelo e constância, e não sem sucesso, nasceu em mim o desejo de fazer com que aqueles que seguem a mesma carreira participassem do fruto de minhas vigílias. E para preservá-los do mau caminho, coloquei minhas ideias sobre o assunto em ordem, dando-lhes um guia curto, seguro e novo, que, no meu conhecimento, até agora era procurado em vão.

Estes estudos, que venho apresentar ao público, são fruto dos meus longos e numerosos esforços, comprovados pela experiência e prática, e estou convicto que os amadores da guitarra, com prática assídua, poderão adquirir em pouco tempo com expressão o que foi composto em um gênero mais correto para este instrumento

⁷⁰ Ver comentários a respeito do Prefácio de Giuliani no capítulo 2 (p.41).

Gli esercizi seguenti sono adunque destinati per quelli, che, possedendo di già i primi elementi, desiderassero vieppiù perfezionarsi senza l'ajuto di un maestro

Si divide quest'opera in quattro parti, cioè:

Prima Parte: Esercizio particolare per la mano destra, che contiene centoventi arpeggi in tutte le combinazioni.

Seconda Parte: Vari esempi nei toni più usati per la digitazione della mano sinistra.

Terza Parte: Altri esempi che comprendono la maggior parte degli abbellimenti, di cui è suscettibile l'istrumento.

Quarta Parte: Dodici lezioni progressive.

Spiegazione di segni contenuti in quest'opera

Segni per la mano destra

Pollice..... ^

Indice..... .

Medio..... :

Annulare..... ÷

Segni per la mano sinistra

*Pollice..... **

Indice..... 1

Medio..... 2

Annulare..... 3

Auricolare... 4

Os exercícios seguintes destinam-se, portanto, a quem, já possuindo os primeiros elementos, quisesse melhorar cada vez mais sem a ajuda de um professor.

Este trabalho se divide em quatro partes, a saber:

Prima Parte: Esercizio específico para a mão direita, que contém cento e vinte arpejos em todas as combinações.

Seconda Parte: Vários exemplos nos tons mais usados para praticar a mão esquerda.

Terza Parte: Outros exemplos que incluem a maior parte dos ornamentos possíveis no instrumento.

Quarta Parte: Doze lições progressivas

Explicações dos sinais dos signos contidos nesta obra

Sinais para a mão direita

Polegar..... ^

Indicador..... .

Médio..... :

Anelar..... ÷

Sinais para a mão esquerda

*Polegar..... **

Indicador..... 1

Médio..... 2

Anelar..... 3

Mínimo..... 4

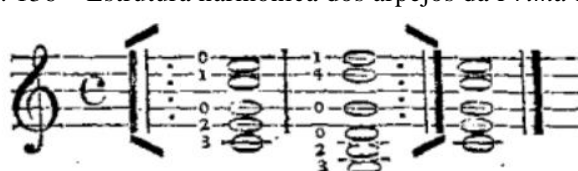
Le posizioni sono indicate colle cifre romane per distinguerle dai segni per le mani.

In questa prima parte la mira principale è di fissare l'attenzione su i segni l'occhio non si confonda a lla diversità dei segni, gli accordi per la mano sinistra sino al numero cento sono costantemente, como quì appresso per la mano destra, per questo, acciò.

As posições são indicadas com algarismos romanos para distingui-las dos sinais de digitação.

Nesta *Prima Parte* o objetivo principal é fixar a atenção nos sinais da mão direita, por isso, para que o olho não se confunda com a diversidade de sinais, os acordes para a mão esquerda até o número 100 são os seguintes:

Fig. 136 – Estrutura harmônica dos arpejos da *Prima Parte*



Fonte: Giuliani (1984, p.xviii)

Negli accordi seguenti vi entra una difficoltà più progressiva per ambidue le mani. Il segno di ripetizione può servire a piacimento⁷¹.

Nos acordes seguintes [a partir do n^o 100] entra uma dificuldade mais progressiva para ambas as mãos. O sinal de repetição pode ser usado à vontade.

⁷¹ Texto extraído da edição fac-similar da 1ª edição do *Studio, Op.1* (GIULIANI, 1984).

4.3 PRIMA PARTE

Os 120 arpejos da *Prima Parte* do *Studio, Op.1* são alguns dos exercícios mais populares para esta técnica de mão direita. Como pudemos notar no capítulo 3, todas as publicações consultadas apresentam ao menos alguns *esercizi* da *Prima Parte*, sendo que Chiesa (1982), Savio (1957) e Tennant (1995) sequer citam que os *esercizi* são apenas uma das seções de uma obra maior. Essa autonomia que os arpejos alcançaram nos indicam a relevância que adquiriram com o passar do tempo.

Cada uma das edições levantadas durante esta pesquisa apresenta sugestões práticas para que o estudante tire melhor proveito dos arpejos. Seja o agrupamento dos *esercizi* para facilitar a prática, como fazem Savio (1957) e Tennant (1995); a sugestão de digitações alternativas, como em Berg (2008), Caliendo (1964), Chiesa (1976), Grimes (1995), Savio (1957) e Tennant (1995); a realização de outros acordes ou mesmo cordas soltas na mão esquerda, como Romero (2012) e Tennant (1995) ou ainda exercícios inteiramente novos e mais condizentes com a técnica contemporânea como propõe Berg (2008).

Apesar dessa grande profusão de sugestões, a abordagem de Gloeden trata de certos aspectos da realização técnico-musical que passam despercebidos nas outras publicações consultadas nesta pesquisa. Veremos a seguir a apresentação das sugestões para os *esercizi da Prima Parti*. São as seguintes:

- Toques com apoio para os dedos *indicador, médio e anelar* da mão direita para destaques de planos principais e secundários;
- Toques de apoio de *polegar*, com e sem unha, visando a introdução ao estudo de apagamentos (ver nº 18 a 24);
- Indicações de fraseados ligados a textura das vozes levando em consideração a resolução musical e não apenas os aspectos mecânicos;
- Prática de variantes rítmicas com o objetivo de introduzir o estudo de antecipações (*planting*);
- Estudo de dinâmicas contrastantes;
- Estudo de mudança de timbres e;
- Estudo combinado de dinâmica e timbre.

4.3.1 Orientações gerais

Os 120 arpejos estão divididos em doze grupos. Cada um desses grupos possui unidade de aspectos técnicos a serem trabalhados. O Quadro 7 apresenta os doze grupos na ordem proposta por Gloeden.

Quadro 7 – Divisão dos arpejos da *Prima Parte* proposta por Gloeden

Grupos Gloeden	<i>esercizi</i> de Giuliani
1	1 – 10
2	81 – 88
3	11 – 17
4	25 – 35
5	36 – 50
6	51 – 65
7	101 – 110
8	89 – 100
9	66 – 80
10	111 – 114
11	18 – 24
12	115 – 120

Fonte: elaborado pelos autores

Há também a preocupação de apresentar os grupos em ordem progressiva de dificuldades. Essa não é apenas evidenciada pelo aumento gradual da dificuldade técnica, mas também pelo acréscimo de habilidades necessárias. Por exemplo, em relação aos apoios de dedos da mão direita. Logo no Grupo 1 é sugerido que o toque apoiado de *anelar* seja utilizado nas notas da primeira corda, enquanto o apoio de *médio* é praticado intensamente no Grupo 4 e o de *indicador* apenas no Grupo 9.

É sugerido que o violonista estude cada grupo de que modo que possa desenvolver suficiente destreza e precisão na sua realização. O estudo pode concentrar-se nos *esercizi* que mais lhe apresentem dificuldades. Segue o estudo com metrônomo sugerido abaixo e, após alguns dias, é sugerida a execução do primeiro ao último *esercizio* de cada grupo de modo contínuo com todas as digitações propostas de mão direita, com o acorde conclusivo somente ao final.

Antes de cada grupo apresentaremos um texto explicativo com as sugestões feitas e com os principais aspectos que o estudante deve atentar. Já as orientações abaixo são aplicáveis a todos os *esercizi*.

4.3.1.1 Escrita das sugestões

Os *esercizi* que apresentam sugestões de execução além da proposta original de Giuliani são apresentados em duas ou mais pautas para facilitar e estimular a leitura. A primeira pauta trará sempre o dedilhado original do compositor e as demais, as propostas de Gloeden (Fig.137)

Fig. 137 – Apresentação das sugestões de Gloeden para o *Esercizio n° 81*

The image displays three musical staves for the piece 'Esercizio n° 81'. Each staff begins with a treble clef and a common time signature (C). The first staff, 'Ditação Giuliani', shows a sequence of eighth notes with fingerings 'p i m i' indicated above the first four notes. The second staff, 'Gloeden Proposta 1', shows the same sequence with fingerings 'p m a m'. The third staff, 'Gloeden Proposta 2', shows the sequence with fingerings 'p i a m'. Each staff concludes with a double bar line and a final chord consisting of the notes C, E, G, and B.

Fonte: elaborado pelos autores

4.3.1.2 Ditaçãoes alternativas

As ditaçãoes alternativas também são propostas por diversos dos autores que publicaram versões do *Studio, Op.1*, como vimos no capítulo 3. A principal preocupação é proporcionar uma variedade de modos de execução que auxilie no desenvolvimento de uma técnica sólida, em que todos os dedos da mão direita atuem com destreza e precisão. As ditaçãoes alternativas desta *Parte* são apresentadas em duas ou mais pentagramas para estimular e facilitar a leitura, como vimos acima. (Fig.138)

Fig. 138 – Exemplo de digitação alternativa no *Esercizio n° 26* da *Prima Parte*

The image shows a musical score for Exercise No. 26, consisting of two staves. The top staff is labeled 'N° 26' and has a treble clef. The bottom staff is also labeled 'N° 26' and has a bass clef. Both staves contain a series of eighth-note chords. Above the first few notes of each staff, there are fingering notations: 'p m i m P m' for the top staff and 'p a m a P m' for the bottom staff. The score ends with a double bar line and repeat dots.

Fonte: elaborado pelos autores

4.3.1.3 Acordes finais

Os acordes finais proposto por Giuliani de todos os *esercizi* da *Prima Parte* são idênticos (Fig.139).

Fig. 139 – Acorde final dos arpejos da *Prima Parte*

Fonte: Giuliani (1984, p.1)

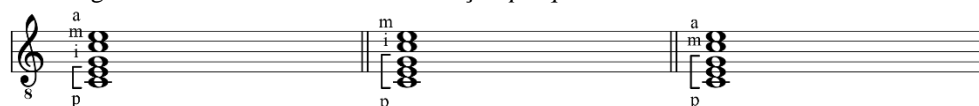
Em seu Prefácio, Giuliani apresenta a estrutura harmônica comum aos exercícios e a única indicação de execução é de que os ritornelos podem ser ou não realizados (ver Fig. 136, p.126).

Gloeden propõe algumas realizações para o acorde final dos *esercizi*. É sugerido ao violonista que pratique todas as possibilidades na realização dos *esercizi* com o intuito de preparar-se para a realização de cadências após arpejos, algo bastante usual no repertório. A Fig.140 apresenta opções de digitação de acordes arpejados, já a Fig.141, para acordes *plaquè* (sem arpejar).

Fig. 140 – Possibilidades de execução arpejada do acorde final da *Prima Parte*

The image shows a musical score with a single staff and a treble clef. It displays seven different arpeggiated chord patterns for the final chord. Each pattern is labeled with a letter: 'i', 'm', 'a', 'm', 'a', 'm', 'a'. Below each pattern, there is a 'p' indicating piano. The patterns show various ways to arpeggiate the chord notes across the strings.

Fonte: elaborado pelos autores

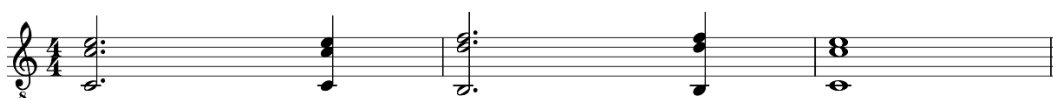
Fig. 141 – Possibilidades de execução *plaqué* do acorde final da *Prima Parte*

Fonte: elaborado pelos autores

4.3.1.4 Exercício preparatório para a mão esquerda

Apresentamos a seguir um exercício preparatório para mão esquerda para execução de acordes bem ligados de forma sincronizada (Fig.142). Serve de base para a realização do *Esercizio n°1*.

Fig. 142 – Exercício preparatório mão esquerda



Fonte: elaborado pelos autores

4.3.1.5 Toque apoiado

O toque apoiado, em que o violonista aciona uma corda como o dedo finalizando o movimento encostado na corda adjacente mais grave (*i-m-a*) ou mais aguda (*polegar*). Neste procedimento, para *i-m-a*, deve ser observado o relaxamento imediato do dedo após o contato com a corda superior.

A sugestão de leves toques com apoio em exercícios específicos da *Prima Parti*, visa o destaque de uma melodia dentro da textura do arpejo, formando planos principais e secundários. Em andamentos rápidos deve ser utilizado com cautela e, se em determinado momento o apoio não for uma opção viável, é melhor adotar o ataque sem apoio. Lembramos que a utilização desses recursos é decisão conjunta entre professor e aluno.

Neste trabalho colocamos o traço acima do dedo da nota a ser apoiada, uma decisão editorial nossa, para não confundir uma ação mecânica com indicação articulação motívica. Assim temos uma melodia na voz superior que fará contraponto com o baixo (Fig.143), como a maioria do conteúdo da *Prima Parte*, exceto *Esercizi n° 6, n° 93, n° 97 e n° 99*.

Fig. 143 – Sugestão de toque apoiado no *Esercizio n° 7 da Prima Parte*

Fonte: elaborado pelos autores

4.3.1.6 Ação conjunta

A ação conjunta entre o *polegar* e os demais dedos da mão direita é destacada por Gloeden. Essa é uma situação bastante comum no repertório, como por exemplo em trechos em que o acompanhamento segue a figura do *Basso di Alberti*, característico para a época. Gloeden propõe apoios em trechos onde ocorre a ação conjunta (Fig.144), o que gera uma situação em que o *polegar* ataca a corda sem apoio e o dedo *médio* (neste exemplo), com apoio. Para quem não está familiarizado com esta prática, esse é um movimento que pode gerar dificuldades, entretanto, uma vez assimilado após estudo lento e parcimonioso, pode ser utilizado em muitas situações no repertório. Lembrando, como visto acima, em andamentos rápidos deve ser utilizado com cautela e, se o apoio não for uma opção viável, em determinado momento, é melhor adotar o ataque sem apoio.

Fig. 144 – Exemplo de ação conjunta com apoio de *médio* no *Esercizio n° 43 da Prima Parte*

Fonte: elaborado pelos autores

4.3.1.7 Fraseados

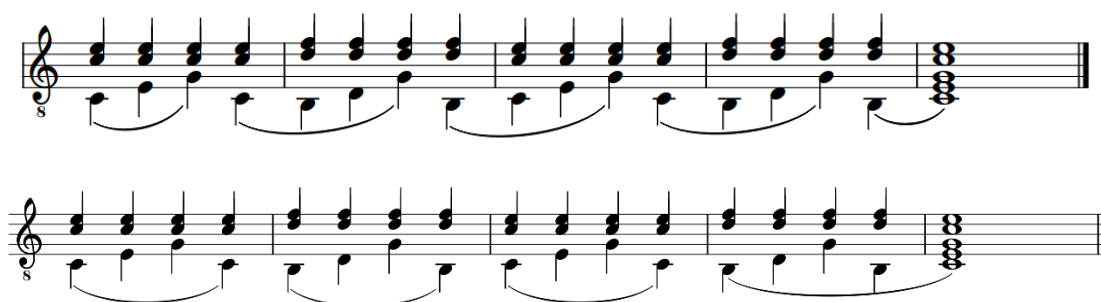
Giuliani mantém a mesma progressão harmônica (I-V7-I em Dó Maior) durante quase toda a *Prima Parte*, no entanto, uma certa variedade pode ser encontrada nas linhas melódicas conduzidas pelos baixos. Gloeden sugere a prática dos arpejos com fraseados em mente. A realização do fraseado das melodias feitas pelos baixos segue os seguintes procedimentos:

- Deixar as cordas soltas soando;

- Manter fixos os dedos nas notas do acompanhamento – dedo 1 para o acorde de tônica e dedos 1 e 4 para o de dominante;
- Os dedos 2 e 3 devem se articular da seguinte maneira: no primeiro acorde, depois de tocar o dedo 3 iniciando o exercício– nota Dó (5), levante este dedo para tocar o dedo 2 – nota Mi (4), depois a nota Sol (0) e assim por diante, procurando deixar as notas bem ligadas. Da mesma forma, no acorde de dominante em relação ao dedo 2 e a corda solta tocada a seguir – nota Ré (4). A articulação dos dedos da melodia dos baixos proporciona o relaxamento dos dedos e conseqüentemente da mão.

Seguem abaixo como exemplo, os fraseados que podem ser aplicados nas melodias dos baixos do Grupo 1:

Fig. 145 – Opções de fraseado para o *Esercizio n° 1* que servem para o *Esercizi n° 2 – 6*



Fonte: elaborado pelos autores

Fig. 146 – Fraseado para *Esercizi n° 7 – 8*



Fonte: elaborado pelos autores

Fig. 147 – Fraseado dos *Esercizi n° 9 – 10*



Fonte: elaborado pelos autores

4.3.2 Exercícios da Prima Parte

Antes das partituras de cada grupo apresentaremos algumas de suas características e breves notas para auxiliar o violonista a praticá-los.

4.3.2.1 Grupo 1: n° 1 – 10

Características:

- Os *esercizi* do Grupo 1 são em tercinas e não possuem ação conjunta, exceto o n° 1 em acordes.

Sugestões de prática:

- Inicialmente estudar todos os *esercizi* do grupo sem apoio;
- Em seguida é sugerido que o violonista utilize o toque apoiado de *anelar* e *médio* nos *Esercizi* n° 6 – 10. Nos *Esercizi* n° 7 e n° 8, as notas apoiadas por *médio* e *anelar* resultarão uma melodia que fará um contraponto com a linha do baixo (*polegar*) como na Fig.148;

Fig. 148 – Apoios sugeridos no *Esercizio* n° 7 da *Prima Parte*



Fonte: elaborado pelos autores

- Os *Esercizi* n° 4, n° 5 e n° 6 apresentam mudanças de localização vertical de mão direita. Neles, enquanto a mão esquerda articula cada bloco de tercina a mão direita realiza as mudanças de localização com uma configuração fixa de dedos (*p-i-m* ou *p-m-a*), exceto no quarto tempo⁷². É sugerido que sejam estudados após os outros *esercizi* do grupo;

- O *Esercizio* n° 5 é um raro caso da *Prima Parte* em que a melodia do arpejo não é executada com o *polegar* e sim, com *médio*. Na primeira nota de cada tempo, para que não se perca a referência do pulso, Gloeden sugere que seja realizado um leve acento na prática sem apoio. Já com apoio, o destaque da melodia se dará naturalmente. Chamamos a atenção para que o baixo seja tocado levemente pelo *polegar* sem apoio como parte secundária (acompanhamento) e não se sobreponha à harmonia do próximo compasso (notas com *staccato*) (Fig.149);

⁷² Ver Configurações de Mão Direita no capítulo 2 (p.49)

Fig. 149 – Sugestões de articulação para o *Esercizio n° 5* da *Prima Parte*

Fonte: elaborado pelos autores

- As pausas dos *Esercizi n° 9* e *n° 10* podem ser realizadas de duas formas: levantando o dedo 3 da mão esquerda quando se toca o Mi (1) com *anelar* ou com apagamento de *polegar*.

Grupo 1

N° 1

N° 2

N° 3

N° 4

N° 5

Exercise N° 5 consists of three staves. The top staff is a vocal line in treble clef with a soprano 's' marking. It contains a melodic line with notes and rests, and is annotated with syllables 'm i p' above the notes. The middle and bottom staves are piano accompaniment in treble clef, with a soprano 's' marking. They provide a harmonic accompaniment for the vocal line. The piece concludes with a double bar line and a repeat sign.

N° 6

Exercise N° 6 consists of two staves. The top staff is a vocal line in treble clef with a soprano 's' marking. It contains a melodic line with notes and rests, and is annotated with syllables 'p m i' above the notes. The bottom staff is piano accompaniment in treble clef, with a soprano 's' marking. It provides a harmonic accompaniment for the vocal line. The piece concludes with a double bar line and a repeat sign.

N° 7

Exercise N° 7 consists of two staves. The top staff is a vocal line in treble clef with a soprano 's' marking. It contains a melodic line with notes and rests, and is annotated with syllables 'p i a' above the notes. The bottom staff is piano accompaniment in treble clef, with a soprano 's' marking. It provides a harmonic accompaniment for the vocal line. The piece concludes with a double bar line and a repeat sign.

N° 8

Exercise N° 8 consists of two staves. The top staff is a vocal line in treble clef with a soprano 's' marking. It contains a melodic line with notes and rests, and is annotated with syllables 'p a i' above the notes. The bottom staff is piano accompaniment in treble clef, with a soprano 's' marking. It provides a harmonic accompaniment for the vocal line. The piece concludes with a double bar line and a repeat sign.

N° 9

Exercise N° 9 consists of two staves. The top staff is a vocal line in treble clef with a soprano 's' marking. It contains a melodic line with notes and rests, and is annotated with syllables 'p i m' above the notes. The bottom staff is piano accompaniment in treble clef, with a soprano 's' marking. It provides a harmonic accompaniment for the vocal line. The piece concludes with a double bar line and a repeat sign.

Nº 10

4.3.2.2 Grupo 2: nº 81 – 88

Características:

- Todos os *esercizi* do Grupo 2 são em semicolcheias.
- Apenas os *Esercizi* nº 83 – 84 apresentam ação conjunta entre *polegar* e *anelar*.

Sugestões de prática:

- Inicialmente, estudar todos os *esercizi* do grupo sem apoio;
- É sugerido toque apoiado de *anelar* para os *Esercizi* nº 83 – 84;
- Realizar apoios de *médio* e *anelar* no nº 85;
- Os fraseados do baixo dos *Esercizi* nº 81 – 82 seguem o mesmo padrão do nº 1. Já o restante apresenta fraseado semelhante ao do nº 7;
- As digitações de mão direita sugeridas: *p-i-a-m* para o nº 81 e *p-a-m-i* para o nº 82 servem como introdução da execução de ornamentos em duas cordas.

Grupo 2

Nº 81

Musical score for exercise Nº 81, featuring three staves. The top staff has the lyrics "p i m i" and the middle staff has "p m a m". The music is in common time (C) and consists of eighth-note patterns. The bottom staff provides a bass line. The piece concludes with a double bar line and repeat signs.

Nº 82

Musical score for exercise Nº 82, featuring three staves. The top staff has the lyrics "p m i m" and the middle staff has "p a m a". The music is in common time (C) and consists of eighth-note patterns. The bottom staff provides a bass line. The piece concludes with a double bar line and repeat signs.

Nº 83

Musical score for exercise Nº 83, featuring two staves. The top staff has the lyrics "i m i" and the bottom staff has "a i m i". The music is in common time (C) and consists of eighth-note patterns. The piece concludes with a double bar line and repeat signs.

Nº 84

Musical score for exercise Nº 84, featuring two staves. The top staff has the lyrics "m i m" and the bottom staff has "a m i m". The music is in common time (C) and consists of eighth-note patterns. The piece concludes with a double bar line and repeat signs.

Nº 85

Nº 86

Nº 87

Nº 88

4.3.2.3 Grupo 3: nº 11 – 17

Características:

- Todos os *esercizi* do Grupo 3 são em tercinas;
- Com exceção dos nº 16 – 17, os *esercizi* apresentam ação conjunta entre *p-i* para os nº 11 e nº 13, *p-m* para nº 14 e *p-a* para nº 12 e nº 15.

Sugestões de prática:

- Inicialmente, estudar todos os *esercizi* do grupo sem apoio;
- No nº 17 Giuliani propõe a configuração 4 (*p-i* alternados) durante todo o exercício. Gloeden sugere também digitações alternativas utilizando as combinações *p-m*, *p-a* e *p-i-p-m-p-a-p-m-p-i-p-m*;
- Os fraseados dos nº 11 – 15 seguem o mesmo padrão do nº 7 do Grupo 1;
- Os nº 16 e nº 17, apresentam pausas nos baixos que devem ser realizadas, como indicam os apagamentos. Estes realizam-se levantando suavemente os dedos das notas antes das pausas.

Grupo 3

Nº 11

First system of exercise Nº 11. Treble clef, common time signature. Melody: *i m a*. Bass line: *p*. Includes a repeat sign and a final chord.

Nº 12

First system of exercise Nº 12. Treble clef, common time signature. Melody: *a m i*. Bass line: *p*. Includes a repeat sign and a final chord.

Nº 13

First system of exercise Nº 13. Treble clef, common time signature. Melody: *i m a a m i*. Bass line: *p p*. Includes a repeat sign and a final chord.

Nº 14

First system of exercise Nº 14. Treble clef, common time signature. Melody: *m i a*. Bass line: *p*. Includes a repeat sign and a final chord.

Nº 15

First system of exercise Nº 15. Treble clef, common time signature. Melody: *a i m*. Bass line: *p*. Includes a repeat sign and a final chord.

Nº 16

First system of exercise Nº 16. Treble clef, common time signature. Melody: *p m i a m i p m i a m i*. Bass line: *p m i a m i p m i a m i*. Includes a repeat sign and a final chord.

Nº 17

The image shows a musical score for exercise Nº 17, consisting of four staves. Each staff contains a rhythmic pattern of eighth notes. The first staff has fingerings 'p i p i p i p i p i'. The second staff has 'p m p m p m p m p m'. The third staff has 'p a p a p a p a p a'. The fourth staff has 'p i p m p a p m p i p m'. A circled '5' is written above the second staff, indicating a fifth finger. The score is in 4/4 time and ends with a double bar line and repeat dots.

4.3.2.4 Grupo 4: nº 25 – 35

Características:

- Todos os *esercizi* são apresentados por Giuliani em sextinas em compasso 4/4;
- Não apresentam ação conjunta entre *polegar* e *i-m-a*;
- Com exceção dos *Esercizi* nº 27 e nº 34, todos os demais não apresentam mudanças de localização vertical de mão direita.

Sugestões de prática:

- Todos os *esercizi* deste grupo devem ser praticados sem apoio;
- O *Esercizi* nº 33 e o nº 27 (com o dedilhado do segundo tempo - p-m-i-m-a-m) estão em 4/4. Os demais estão configurados em 12/8, sendo que os de nº 30, nº 31, nº 32 e nº 35 podem ser estudados nas subdivisões binária (4/4) e ternária (12/8);
- O fraseado do baixo possui mesmo padrão para o *Esercizi* nº 28, nº 29, nº 31, nº 32 e nº 35 (Fig.159);

Fig. 150 – Fraseados dos *Esercizi* nº 28

The image shows a musical score for Fig. 150, which illustrates rhythmic patterns for exercises nº 28, 29, 31, 32, and 35. It consists of a single staff with a treble clef and a common time signature. The score shows a series of eighth notes grouped into measures, with some notes beamed together. The patterns are repeated across the staff, ending with a double bar line and repeat dots.

Fonte: elaborado pelos autores

- Para os *Esercizi* nº 25 e nº 26, devemos observar a ação do *polegar* na nota Sol (3) para que seja percebida como integrante da voz grave e pela prática da movimentação ascendente e descendente;

Grupo 4

Nº 25

p i m i P m

p i m i p i

p m a m p m

P m i m P m

Nº 26

p m i m p i

p a m a p m

Nº 27

p i p i m i p m i m a m

p m i m a m p m i m a m

p i p i m i p i p i m i

p m p a m a p m p a m a

The image displays three musical exercises, numbered Nº 25, Nº 26, and Nº 27, under the heading 'Grupo 4'. Each exercise is presented as a pair of staves. The first staff of each pair is in common time (C) and the second staff is in 12/8 time. The notation consists of rhythmic patterns of eighth and sixteenth notes, often beamed together. Above the notes are rhythmic patterns and dynamic markings such as 'p' (piano) and 'm' (mezzo-forte). The exercises are designed to be played on a single melodic line, with the second staff providing a harmonic accompaniment. The exercises are numbered 25, 26, and 27, and each has its own set of rhythmic patterns and dynamic markings.

N° 28

pi a i mi

pi a i mi

N° 29

pi m i a i

pi m i a i

N° 30

pi p m i a pa i m pi

pi p m i a pa i m pi

N° 31

pi m a mi

pi m a mi

N° 32

Two staves in common time (C) and one staff in 12/8 time. The melody consists of eighth-note patterns. The lyrics are 'p a m i m a' repeated across the staves.

N° 33

One staff in common time (C). The melody consists of eighth-note patterns. The lyrics are 'P i a P i m' repeated across the staff.

N° 34

Two staves in common time (C) and one staff in 12/8 time. The melody consists of eighth-note patterns. The lyrics are 'p i p i m a' repeated across the staves.

N° 35

Two staves in common time (C) and one staff in 12/8 time. The melody consists of eighth-note patterns. The lyrics are 'p a m a m i' repeated across the staves.

4.3.2.5 Grupo 5: n° 36 – 50

Características:

- Todos os *esercizi* são em semicolcheias e apresentam ação conjunta entre *polegar* e *i-m-a*;
- Não apresentam mudanças de disposição mesmo com opções de diferentes dedilhados;
- Este grupo apresenta arpejo na textura mais comum de *Basso di Alberti*;
- Giuliani propõe a utilização de *médio* para todas as notas Mi (1).

Sugestões de prática:

- Inicialmente estudar todos os *esercizi* do grupo sem apoio;
- A partir do *Esercizio n° 40*, a sugestão de Gloeden é utilizar o dedo *médio* em ação conjunta com *polegar*, enquanto *anelar* toca em ação conjunta com *indicador*;
- Para a realização do *Basso di Alberti*, o posicionamento da mão esquerda é fixo para os dedos 3 e 2 no acorde de tônica e 2 e 1 para o acorde de dominante,.

Grupo 5

Nº 36

m
p i p i
p i p i
p i p i

Nº 37

m
p i p i
a
p i p i

Nº 38

m
p i p i
p i p i
a
p i p i
p i p i

Nº 39

m
p i p i
a
p i p i

Nº 40

Three staves of music in C major, 2/4 time. The top staff has a vocal line with lyrics 'm m p i p i'. The middle staff has a vocal line with lyrics 'm a p i p i'. The bottom staff has a vocal line with lyrics 'm̄ a p i p i'. The piano accompaniment consists of a steady eighth-note pattern in the right hand and a bass line in the left hand. The piece ends with a double bar line and repeat dots.

Nº 41

Three staves of music in C major, 2/4 time. The top staff has a vocal line with lyrics 'm m p i p i'. The middle staff has a vocal line with lyrics 'a m p i p i'. The bottom staff has a vocal line with lyrics 'a m̄ p i p i'. The piano accompaniment consists of a steady eighth-note pattern in the right hand and a bass line in the left hand. The piece ends with a double bar line and repeat dots.

Nº 42

Three staves of music in C major, 2/4 time. The top staff has a vocal line with lyrics 'm m p i p i'. The middle staff has a vocal line with lyrics 'm a p i p i'. The bottom staff has a vocal line with lyrics 'm̄ a p i p i'. The piano accompaniment consists of a steady eighth-note pattern in the right hand and a bass line in the left hand. The piece ends with a double bar line and repeat dots.

Nº 43

Three staves of music in C major, 2/4 time. The top staff has a vocal line with lyrics 'm m p i p i'. The middle staff has a vocal line with lyrics 'm a p i p i'. The bottom staff has a vocal line with lyrics 'm̄ a p i p i'. The piano accompaniment consists of a steady eighth-note pattern in the right hand and a bass line in the left hand. The piece ends with a double bar line and repeat dots.

Nº 44

Exercise Nº 44 consists of four staves. The top two staves are vocal lines with lyrics 'm m' and 'p i p i' respectively. The bottom two staves are piano accompaniment with lyrics 'a a' and 'p i p i' respectively. The music is in common time (C) and features a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes.

Nº 45

Exercise Nº 45 consists of two staves. The top staff is a vocal line with lyrics 'm m' and 'p i p i'. The bottom staff is a piano accompaniment with lyrics 'a a' and 'p i p i'. The music is in common time (C) and features a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes.

Nº 46

Exercise Nº 46 consists of three staves. The top staff is a vocal line with lyrics 'm m m' and 'p i p i'. The middle staff is a piano accompaniment with lyrics 'm a m' and 'p i p i'. The bottom staff is a piano accompaniment with lyrics 'm a m' and 'p i p i'. The music is in common time (C) and features a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes.

Nº 47

Exercise Nº 47 consists of three staves. The top staff is a vocal line with lyrics 'm m m' and 'p i p i'. The middle staff is a piano accompaniment with lyrics 'a m a' and 'p i p i'. The bottom staff is a piano accompaniment with lyrics 'a m a' and 'p i p i'. The music is in common time (C) and features a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes.

Nº 48

Nº 49

Nº 50

4.3.2.6 Grupo 6: nº 51 – 65

Características:

- Todos os *exercizi* são em semicolcheias e apresentam ação conjunta entre *p/i-m* e *p/m-a*;
- Trata-se de *exercizi* de acordes repetidos.

Sugestões de prática:

- O fraseado dos baixos segue o padrão do *Esercizio nº 1* (Ver Grupo 1). Gloeden propõe que cada nota do baixo seja mantida até que próxima nota seja tocada, gerando assim uma sobreposição harmônica entre o baixo melódico e o acompanhamento, como podemos

observar nos *Esercizi n° 52 – 54, n° 56 – 57, n° 60 e n° 62*. Os *esercizi* com os dedilhados de mão direita de Giuliani devem ser praticados de acordo com a proposta supracitada como apontada na sugestão de dedilhado de Gloeden;

- É sugerido que todos os *esercizi* deste grupo sejam praticados em *i/m* e *m/a* tocando as terças enquanto os baixos são mantidos, como propõe Gloeden, porém para evitar repetições desnecessárias apenas no primeiro *esercizio* do grupo está ilustrado com esta opção.

Grupo 6

N° 51

N° 52

N° 53

N° 54

N° 55

Two staves of music in common time. The top staff is in treble clef and contains a melody with slurs and accents, marked with 'm', 'i', and 'p'. The bottom staff is in treble clef and contains a bass line with slurs and accents, marked with 'a', 'm', and 'p'.

N° 56

Two staves of music in common time. The top staff is in treble clef and contains a melody with slurs and accents, marked with 'm', 'i', and 'p'. The bottom staff is in treble clef and contains a bass line with slurs and accents, marked with 'a', 'm', and 'p'.

N° 57

Two staves of music in common time. The top staff is in treble clef and contains a melody with slurs and accents, marked with 'm', 'i', and 'p'. The bottom staff is in treble clef and contains a bass line with slurs and accents, marked with 'a', 'm', and 'p'.

N° 58

Two staves of music in common time. The top staff is in treble clef and contains a melody with slurs and accents, marked with 'm', 'i', and 'p'. The bottom staff is in treble clef and contains a bass line with slurs and accents, marked with 'a', 'm', and 'p'.

N° 59

Two staves of music in common time. The top staff is in treble clef and contains a melody with slurs and accents, marked with 'm', 'i', and 'p'. The bottom staff is in treble clef and contains a bass line with slurs and accents, marked with 'a', 'm', and 'p'.

Nº 60

mi
p p

am
p

Nº 61

mi
p

am
p

Nº 62

mi
p

am
p

28
Nº 63

mi
p

am
p

Nº 64

mi
p

am
p

Nº 65

The image shows a musical score for exercise Nº 65. It consists of two staves, both in treble clef and common time (C). The top staff has a complex rhythmic pattern with fingerings 'm' and 'i' indicated above the notes. The bottom staff has a similar pattern with fingerings 'a' and 'm' indicated above the notes. Both staves start with a dynamic marking 'p' (piano). The score ends with a double bar line and repeat dots.

4.3.2.7 Grupo 7: nº 101 – 110

Características:

- Todos os *esercizi* são em semicolcheias;
- A ação conjunta entre *polegar* e *i-m-a* aparece a partir do nº 104;
- Os *Esercizi* nº 101 – 105 apresentam diálogos de motivos melódicos entre soprano e baixo;
- Os *Esercizi* nº 106 – 108 apresentam a textura mais comum de *Basso di Alberti*;
- Os *Esercizi* nº 109 e nº 110 introduzem o estudo de notas repetidas e trêmulos.

Sugestões de prática:

- Inicialmente estudar todos os *esercizi* do grupo sem apoio;
- É sugerido na sequência que se utilize o toque apoiado de *anelar* e *médio*;
- Deduzir e realizar fraseados como no exemplo abaixo (Fig.152)

Fig. 152 – Fraseado sugerido para o *Esercizio* nº 104 da *Prima Parte*

The image shows a musical score for exercise nº 104. It consists of two staves, both in treble clef and common time (C). The score is written in a single melodic line. The phrasing is indicated by slurs and accents. The first staff has a slur over the first four measures, followed by a slur over the next four measures. The second staff has a slur over the first four measures, followed by a slur over the next four measures. The score ends with a double bar line and repeat dots.

Fonte: elaborado pelos autores

- Na mão esquerda, para os *Esercizi* nº 106 – 108 o posicionamento dos dedos da mão esquerda é fixo para a realização do *Basso di Alberti*.

- Realizar as pausas nos *Esercizi n° 101 – 103*.

Grupo 7

N° 101

Two staves of music in C major, 2/4 time. The melody (top staff) consists of eighth-note patterns with slurs and accents. The bass line (bottom staff) consists of quarter notes with slurs. Dynamics include piano (p) and accents (^). The exercise concludes with a double bar line and a repeat sign.

N° 102

Two staves of music in C major, 2/4 time. The melody (top staff) consists of eighth-note patterns with slurs and accents. The bass line (bottom staff) consists of quarter notes with slurs. Dynamics include piano (p) and accents (^). The exercise concludes with a double bar line and a repeat sign.

N° 103

Two staves of music in C major, 2/4 time. The melody (top staff) consists of eighth-note patterns with slurs and accents. The bass line (bottom staff) consists of quarter notes with slurs. Dynamics include piano (p) and accents (^). The exercise concludes with a double bar line and a repeat sign.

N° 104

Two staves of music in C major, 2/4 time. The melody (top staff) consists of eighth-note patterns with slurs and accents. The bass line (bottom staff) consists of quarter notes with slurs. Dynamics include piano (p) and accents (^). The exercise concludes with a double bar line and a repeat sign.

N° 105

Two staves of music in C major, 2/4 time. The melody (top staff) consists of eighth-note patterns with slurs and accents. The bass line (bottom staff) consists of quarter notes with slurs. Dynamics include piano (p) and accents (^). The exercise concludes with a double bar line and a repeat sign.

Nº 106

Two staves of music in C major, 2/4 time. The top staff has a vocal line with notes and lyrics 'a m a m' above it. The bottom staff has a piano accompaniment with notes and lyrics 'p i p i' below it. Both staves end with a double bar line and repeat sign.

Nº 107

Two staves of music in C major, 2/4 time. The top staff has a vocal line with notes and lyrics 'a m m' above it. The bottom staff has a piano accompaniment with notes and lyrics 'p i p i p i p i' below it. Both staves end with a double bar line and repeat sign.

Nº 108

Two staves of music in C major, 2/4 time. The top staff has a vocal line with notes and lyrics 'a m m m m m a' above it. The bottom staff has a piano accompaniment with notes and lyrics 'p i p i' below it. Both staves end with a double bar line and repeat sign.

Nº 109

musical score for exercise Nº 109, featuring six staves. The top staff is a vocal line with lyrics: m i m i. The second staff is a piano accompaniment with lyrics: i m i m. The third staff is a vocal line with lyrics: i a i a. The fourth staff is a piano accompaniment with lyrics: a i a i. The fifth staff is a vocal line with lyrics: m a m a. The sixth staff is a piano accompaniment with lyrics: a m a m. Each staff begins with a treble clef, a common time signature (C), and a dynamic marking of piano (p). The piano parts feature a steady eighth-note accompaniment.

Nº 110

musical score for exercise Nº 110, featuring six staves. The top staff is a vocal line with lyrics: p i m i. The second staff is a piano accompaniment with lyrics: p m i m. The third staff is a vocal line with lyrics: p i a i. The fourth staff is a piano accompaniment with lyrics: p a i a. The fifth staff is a vocal line with lyrics: p m a m. The sixth staff is a piano accompaniment with lyrics: p a m a. Each staff begins with a treble clef, a common time signature (C), and a dynamic marking of piano (p). The piano parts feature a steady eighth-note accompaniment.

4.3.2.8 Grupo 8: n° 89 – 100

Características:

- Todos os *esercizi* são em semicolcheias e não apresentam ação conjunta;
- Este grupo também apresenta variedade de propostas como trêmulos (*n° 96* e *n° 100*), arpejos com mudança de localização vertical (*n° 92 – 94*, *n° 98* e *n° 99*) e arpejos com a configuração 2 de mão direita (*n° 90 – 91*);

Sugestões de prática:

- Giuliani propõe a repetição por deslizamento de indicador nos *Esercizi n° 89* e *n° 91*, o que indica o uso de apoio. Gloeden acrescenta outras possibilidades de digitação sem a repetição;
- A digitação de Giuliani para o *Esercizio n° 97* apresenta abertura entre *médio* e *anelar*. Gloeden evita a abertura sugerindo o uso de *polegar*;
- Para os *Esercizi n° 89*, *91*, *92*, *93* e *n° 97* sugerimos montar na mão esquerda um acorde em posição fixa.

Grupo 8

The image shows musical notation for two exercises, N° 89 and N° 90, from Group 8. Both exercises are written in treble clef with a sub-octave '8' and a common time signature 'C'. Exercise N° 89 is presented in three staves, each with a treble clef and a sub-octave '8'. The first staff has fingerings p, i, m, a, m, i, i. The second staff has fingerings p, i, m, a, m, i, m, i. The third staff has fingerings p, i, m, a, i, a, m, i. Exercise N° 90 is presented in one staff with a treble clef and a sub-octave '8', with fingerings p, a, m, i, p, i, m, a. All exercises consist of eighth-note patterns that repeat and end with a double bar line and repeat dots.

Nº 91

Three staves of music in common time (C). Each staff begins with a treble clef and a common time signature. The music consists of eighth-note patterns. Fingerings are indicated by letters: p (piano), m (middle), a (anillo), and i (índice). The first staff has two lines of notation, the second and third staves each have one line. The piece concludes with a double bar line and repeat dots.

Nº 92

One staff of music in common time (C) with a treble clef. The melody is composed of eighth notes. Fingerings are indicated by letters p, i, m, a. Below the staff, numbers 3, 4, 2, 3, 2, 3, 2, 2 indicate specific fingering points for the right hand.

Nº 93

Two staves of music in common time (C) with treble clefs. The music features eighth-note patterns. Fingerings are indicated by letters a, m, i, p. Below the second staff, numbers 2, 4, 3, 2, 3 indicate fingering points.

Nº 94

Two staves of music in common time (C) with treble clefs. The music consists of eighth-note patterns. Fingerings are indicated by letters p, m, i, p on the first staff and p, a, m, i on the second staff.

Nº 95

Two staves of music in common time (C) with treble clefs. The music features eighth-note patterns with some slurs. Fingerings are indicated by letters p, m, i, m, i, m, i on the first staff and p, i, p, i on the second staff.

Nº 96

p i p i p a m i
p i p m p a m i

Nº 97

m a i m p i p i
p a p m p i p i

Nº 98

p i m i
p i a i p m a m

Nº 99

m i p i
m̄ i p i
a m i m
ā m i m

Nº100

4.3.2.9 Grupo 9: nº 66 – 80

Características:

- Todos os *exercizi* são em colcheias e apresentam ação conjunta entre *polegar* e *i-m-a*;
- A parte principal é a sequência de terças (*i/m* e *m/a*)
- Não há mudança de disposição;
- Trata-se de *exercizi* de acordes de 3 notas sobre uma textura de *Basso di Alberti* (Acompanhamento) em que a mão direita permanece na configuração 2, ou seja, [*p* (4) e (5) – *i* (3) – *m* (2) – *a* (1)].

Sugestões de prática:

- É sugerida a prática com um leve toque apoiado de indicador para um estudo de equilíbrio de sonoridade com o *polegar*.

Grupo 9

Nº 66

Nº 67

Two staves of music in treble clef, common time. The melody is a simple sequence of notes: C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5. The accompaniment consists of a steady eighth-note pattern: C4, G3, C4, G3, C4, G3, C4, G3. Dynamics include piano (p) and accents (a) over the notes. The exercise concludes with a double bar line and repeat signs.

Nº 68

Two staves of music in treble clef, common time. The melody is a simple sequence of notes: C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5. The accompaniment consists of a steady eighth-note pattern: C4, G3, C4, G3, C4, G3, C4, G3. Dynamics include piano (p) and accents (a) over the notes. The exercise concludes with a double bar line and repeat signs.

Nº 69

Two staves of music in treble clef, common time. The melody is a simple sequence of notes: C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5. The accompaniment consists of a steady eighth-note pattern: C4, G3, C4, G3, C4, G3, C4, G3. Dynamics include piano (p) and accents (a) over the notes. The exercise concludes with a double bar line and repeat signs.

Nº 70

Two staves of music in treble clef, common time. The melody is a simple sequence of notes: C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5. The accompaniment consists of a steady eighth-note pattern: C4, G3, C4, G3, C4, G3, C4, G3. Dynamics include piano (p) and accents (a) over the notes. The exercise concludes with a double bar line and repeat signs.

Nº 71

Two staves of music in treble clef, common time. The melody is a simple sequence of notes: C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5. The accompaniment consists of a steady eighth-note pattern: C4, G3, C4, G3, C4, G3, C4, G3. Dynamics include piano (p) and accents (a) over the notes. The exercise concludes with a double bar line and repeat signs.

Nº 72

Two staves of music in treble clef, common time. The melody is a simple sequence of notes: C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5. The accompaniment consists of a steady eighth-note pattern: C4, G3, C4, G3, C4, G3, C4, G3. Dynamics include piano (p) and accents (a) over the notes. The exercise concludes with a double bar line and repeat signs.

Nº 73

Two staves of music in treble clef, common time. The melody is a simple sequence of notes: C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5. The accompaniment consists of a steady eighth-note pattern: C4, G3, C4, G3, C4, G3, C4, G3. Dynamics include piano (p) and accents (a) over the notes. The exercise concludes with a double bar line and repeat signs.

4.3.2.10 Grupo 10: n° 111 – 114

Características:

- Os *esercizi* deste grupo estão apresentados em duas vozes em variados figuras rítmicas;
- Este grupo apresenta ação conjunta;
- Giuliani propõe a utilização do polegar da mão esquerda nos *Esercizi n° 113 e n° 114*, como vimos no capítulo 2. Nesta edição prática, apresentamos diretamente a solução proposta por Gloeden.

Sugestões de prática:

- É sugerido que o violonista utilize o toque apoiado de *médio e anelar* no *Esercizio n° 111*;
- Os *Esercizi n° 113 e n° 114* apresentam uma meia pestana que pode ser realizada mantendo a base do dedo pressionando a corda Mi (1), enquanto a ponta do dedo permite que as cordas Ré (4) e Lá (5) soltas sejam tocadas.

Grupo 10

N° 111

N° 112

N° 113

Nº 114

4.3.2.11 Grupo 11: nº 18 – 24

Características:

- Todos os *exercizi* são em tercinas e apresentam ação conjunta;
- Trata-se de *exercizi* de acordes de 3 notas sob acompanhamento de arpejo em tercina da linha do baixo.

Sugestões de prática:

- Além da prática sem apoio do *polegar*, sugerimos o estudo com apoio deste dedo da (5) para a (4). Aqui também está implícito a introdução do estudo de apagamentos de *polegar*;
- Praticar também da mesma forma supracitada com *polegar* com e sem unha;
- Na mão esquerda, o posicionamento dos dedos é fixo para a realização do *Basso di Alberti*.

Grupo 11

Nº 18

Nº 19

Nº 20

Nº 21

4.3.2.12 Grupo 12: nº 115 – 120

Características:

- Este grupo apresenta arpejos virtuosísticos em fusas;
- Com exceção dos *Esercizi nº 117* e *nº 118*, todos apresentam ação conjunta entre *polegar* e *i-m-a*;
- No *Esercizio nº 115* Giuliani simula novamente o uso de apoio com o deslizamento do uso do indicador.

Sugestões de prática:

- Gloeden sugere opção de digitação com deslizamento de *indicador* ou *médio* da primeira até a quinta corda;
- É sugerido o toque *staccato* no baixo do *Esercizio nº 117*;
- Nos *Esercizi nº 119* e *nº 120* a mão esquerda deve manter-se em posição fixa enquanto a direita realiza o arpejo.

Grupo 12

Nº 115

Musical score for exercise Nº 115, consisting of four staves. The music is in 2/4 time and features a rhythmic pattern of eighth notes. The lyrics 'a m i' and 'a m i m' are written above the notes. The first staff has a 'p' dynamic marking. The piece concludes with a double bar line and repeat dots.

Nº 116

Musical score for exercise Nº 116, consisting of a single staff. The music is in 2/4 time and features a rhythmic pattern of eighth notes. The lyrics 'a m i' and 'p i m a' are written above the notes. The first staff has a 'p' dynamic marking. The piece concludes with a double bar line and repeat dots.

Nº 117

Musical score for exercise Nº 117, consisting of two staves. The music is in 2/4 time and features a rhythmic pattern of eighth notes. The lyrics 'i m a' and 'i m a' are written above the notes. The first staff has a 'p' dynamic marking. The second staff includes fingering numbers (1, 2, 3, 4) and a 'p' dynamic marking. The piece concludes with a double bar line and repeat dots.

Nº 118

Musical score for exercise Nº 118, consisting of a single staff. The music is in 2/4 time and features a rhythmic pattern of eighth notes. The lyrics 'a m i p' and 'a m i' are written above the notes. The first staff has a 'p' dynamic marking. The piece concludes with a double bar line and repeat dots.

Nº 119

Musical score for exercise Nº 119, consisting of a single staff. The music is in 2/4 time and features a rhythmic pattern of eighth notes. The lyrics 'a m i' and 'p i m a' are written above the notes. The first staff has a 'p' dynamic marking. The piece concludes with a double bar line and repeat dots.



4.3.3 Roteiro de Estudo

Diante das várias possibilidades de prática apresentada, Gloeden sugere que o estudante siga uma sequência para que as habilidades técnicas e musicais sejam desenvolvidas de modo consistente. Gloeden propõe o seguinte roteiro de estudo para os arpejos da *Prima Parte*:

- Prática dos *esercizi* como estão escritos, sem alterações de ritmo, dinâmicas e timbres
- Prática dos *esercizi* com variantes rítmicas;
- Prática dos *esercizi* com variantes de timbre;
- Prática dos *esercizi* com variantes de dinâmica;
- Prática combinada das variantes rítmicas, de timbre e de dinâmica. A prática combinada trata-se do estudo em conjunto de duas ou mais variantes, ou seja, o estudante pode executar os *esercizi* variando ritmo e timbre, ritmo e dinâmica, timbre e dinâmica ou ritmo, timbre e dinâmica. É indicado que o estudante apenas realize a prática combinada após ter dominado com fluidez técnica e musical cada um dos estágios anteriores.

4.3.3.1 Processo de estudo para a *Prima Parte*

É imprescindível que todo processo de estudo seja acompanhado por uma orientação profissional especializada.

Sugerimos duas etapas para o processo de estudo dos *esercizi* da *Prima Parte* do *Op. 1* de Giuliani.

- Leituras sem metrônomo para o domínio pleno de cada *esercizio* com as devidas variações de dedilhado e toques de mão direita (com e sem apoio) propostos, até tocar o *esercizio* de memória, de olhos fechados, e;
- Prática com metrônomo utilizando as gradações em batidas por minuto (Bpm) do modelo tradicional patenteado em 1815 por Johann Nepomuk Maelzel: 40 – 42 – 44 – 46 – 48 – 50 – 52 – 54 – 56 – 58 – 60 – 63 – 66 – 69 – 72 – 76 – 80 – 84 – 88 – 92 – 96 – 100 – 104 – 108 – 112 – 116 – 120 – 126 – 132 – 138 – 144 – 152 – 160 – 168 – 176 – 184 – 192 – 200 – 208.

Não se deve aumentar a gradação metronômica sem que se tenha o domínio total do *esercizio* em questão. Em algumas situações, levando em consideração as capacidades de cada estudante, nem sempre é possível atingir a gradações metronômicas mais altas propostas abaixo. Aqui temos uma oportunidade para o estudante conhecer seus limites do momento determinado e, com seu orientador, traçar estratégias para avançar o processo de estudo. Portanto, as gradações metronômicas guardam certa flexibilidade. Segue passo a passo o processo de estudo:

1. Dominado a primeira etapa, praticar cada *esercizio* quatro vezes de forma integral com o acorde conclusivo;
2. Segue uma pequena pausa entre cada *esercizio*;
3. Fazer as devidas variações de dedilhado e toques (apoio e sem apoio de acordo com as indicações) de mão direita propostos, cada uma repetida quatro vezes, seguidas de pequenas pausas;
3. Avaliar o desempenho. Se o domínio for pleno, passar para o próximo *esercizio*;
4. Praticar todos os *exercizi* do grupo em uma sequência sem interrupção com o acorde conclusivo apenas para finalizar;
5. Avaliar o desempenho e;
6. No dia seguinte, aumentar a velocidade para a próxima gradação e reiniciar o processo.

Seguem abaixo as gradações metronômicas para cada grupo de *exercizi*:

Grupo 1: *Exercizi n° 1 – 10*:

1ª Semana: semínima de 60 a 76 Bpm.

1º Dia: semínima = 60 Bpm.

2º Dia: semínima = 63 Bpm.

3º Dia: semínima = 66 Bpm.

4º Dia: semínima = 69 Bpm.

5º Dia: semínima = 72 Bpm.

6º Dia: semínima = 76 Bpm.

2ª Semana: semínima de 80 a 100 Bpm.

1º Dia: semínima = 80 Bpm.

2º Dia: semínima = 84 Bpm.

3° Dia: semínima = 88 Bpm.

4° Dia: semínima = 96 Bpm.

5° Dia: semínima = 100 Bpm.

6° Dia: semínima = 104 Bpm.

3ª Semana: semínima de 104 a 132 Bpm.

1° Dia: semínima = 108 Bpm.

2° Dia: semínima = 112 Bpm.

3° Dia: semínima = 116 Bpm.

4° Dia: semínima = 120 Bpm.

5° Dia: semínima = 126 Bpm.

6° Dia: semínima = 132 Bpm.

Grupo 2: *Esercizi n° 81 – 88*

1ª Semana: semínima de 58 a 72 Bpm.

1° Dia: semínima = 58 Bpm.

2° Dia: semínima = 60 Bpm.

3° Dia: semínima = 63 Bpm.

4° Dia: semínima = 66 Bpm.

5° Dia: semínima = 69 Bpm.

6° Dia: semínima = 72 Bpm.

2ª Semana: semínima de 76 a 96 Bpm.

1° Dia: semínima = 76 Bpm.

2° Dia: semínima = 80 Bpm.

3° Dia: semínima = 84 Bpm.

4° Dia: semínima = 88 Bpm.

5° Dia: semínima = 92 Bpm.

6° Dia: semínima = 96 Bpm.

3ª Semana: semínima de 100 a 120 Bpm.

1º Dia: semínima = 100 Bpm.

2º Dia: semínima = 194 Bpm.

3º Dia: semínima = 108 Bpm.

4º Dia: semínima = 112 Bpm.

5º Dia: semínima = 116 Bpm.

6º Dia: semínima = 120 Bpm.

Grupo 3: *Esercizi n° 11 – 17*

1ª Semana: semínima de 58 a 72 Bpm.

1º Dia: semínima = 58 Bpm.

2º Dia: semínima = 60 Bpm.

3º Dia: semínima = 63 Bpm.

4º Dia: semínima = 66 Bpm.

5º Dia: semínima = 69 Bpm.

6º Dia: semínima = 72 Bpm.

2ª Semana: semínima de 76 a 96 Bpm.

1º Dia: semínima = 76 Bpm.

2º Dia: semínima = 80 Bpm.

3º Dia: semínima = 84 Bpm.

4º Dia: semínima = 88 Bpm.

5º Dia: semínima = 92 Bpm.

6º Dia: semínima = 96 Bpm.

3ª Semana: semínima de 100 a 120 Bpm.

1º Dia: semínima = 100 Bpm.

2º Dia: semínima = 104 Bpm.

3º Dia: semínima = 108 Bpm.

4º Dia: semínima = 112 Bpm.

5º Dia: semínima = 116 Bpm.

6º Dia: semínima = 120 Bpm.

Grupo 4: *Esercizi n° 25 – 35*

1ª Semana: semínima e semínima pontuada de 40 a 50 Bpm.

1º Dia: comp. 4/4: semínima = 40 Bpm, tercina de semicolcheias = 80 Bpm.

comp. 12/8: semínima pontuada = 40 Bpm, colcheia = 120 Bpm.

2º Dia: comp. 4/4: semínima = 42 Bpm; tercina de semicolcheias = 84 Bpm.

comp. 12/8: semínima pontuada = 42 Bpm, colcheia = 126 Bpm.

3º Dia: comp. 4/4: semínima = 44 Bpm; tercina de semicolcheias = 88 Bpm.

comp. 12/8: semínima pontuada = 44 Bpm, colcheia = 132 Bpm.

4º Dia: comp. 4/4: semínima = 46 Bpm; tercina de semicolcheias = 92 Bpm.

comp. 12/8: semínima pontuada = 46 Bpm, colcheia = 138 Bpm.

5º Dia: comp. 4/4: semínima = 48 Bpm; tercina de semicolcheias = 96 Bpm.

comp. 12/8: semínima pontuada = 48 Bpm, colcheia = 144 Bpm.

6º Dia: comp. 4/4: semínima = 50 Bpm; tercina de semicolcheias = 100 Bpm,

comp. 12/8: semínima pontuada = 50 Bpm, colcheia = 152 Bpm,

2ª Semana: semínima e semínima pontuada de 52 a 63 Bpm.

1º Dia: comp. 4/4: semínima = 52 Bpm, tercina de semicolcheias = 104 Bpm.

comp. 12/8: semínima pontuada = 52, colcheia = 160 Bpm.

2º Dia: comp. 4/4: semínima = 54 Bpm; tercina de semicolcheias = 108 Bpm.

comp. 12/8: semínima pontuada = 54, colcheia = 168 Bpm.

3º Dia: comp. 4/4: semínima = 56 Bpm; tercina de semicolcheias = 112 Bpm.

comp. 12/8: semínima pontuada = 56 Bpm, colcheia = 176 Bpm.

4º Dia: comp. 4/4: semínima = 58 Bpm; tercina de semicolcheias = 116 Bpm.

comp. 12/8: semínima pontuada = 58 Bpm, colcheia = 176 Bpm.

5º Dia: comp. 4/4: semínima = 60 Bpm; tercina de semicolcheias = 120 Bpm.

comp. 12/8: semínima pontuada = 60 Bpm, colcheia = 184 Bpm.

6º Dia: comp. 4/4: semínima = 63 Bpm; tercina de semicolcheias = 126 Bpm.

comp. 12/8: semínima pontuada = 63 Bpm, colcheia = 192 Bpm.

3ª Semana: semínima e semínima pontuada de 66 a 72 Bpm.

- 1º Dia: comp. 4/4: semínima = 66 Bpm, tercina de semicolcheias = 132 Bpm.
 comp. 12/8: semínima pontuada = 66 Bpm, colcheia = 200 Bpm.
- 2º Dia: comp. 4/4: semínima = 66 Bpm; tercina de semicolcheias = 132 Bpm.
 comp. 12/8: semínima pontuada = 66 Bpm, colcheia = 200 Bpm.
- 3º Dia: comp. 4/4: semínima = 69 Bpm; tercina de semicolcheias = 138 Bpm.
 comp. 12/8: semínima pontuada = 69 Bpm, colcheia = 208 Bpm.
- 4º Dia: comp. 4/4: semínima = 69 Bpm; tercina de semicolcheias = 138 Bpm.
 comp. 12/8: semínima pontuada = 69 Bpm, colcheia = 208 Bpm.
- 5º Dia: comp. 4/4: semínima = 72 Bpm; tercina de semicolcheias = 144 Bpm.
 comp. 12/8: semínima pontuada = 72 Bpm, colcheia = 208 Bpm.
- 6º Dia: comp. 4/4: semínima = 72 Bpm; tercina de semicolcheias = 144 Bpm.
 comp. 12/8: semínima pontuada = 72 Bpm, colcheia = 208 Bpm.

Grupo 5: *Esercizi n° 36 – 50*

1ª Semana: semínima de 40 a 50 Bpm.

- 1º Dia: semínima = 40 Bpm.
 2º Dia: semínima = 42 Bpm.
 3º Dia: semínima = 44 Bpm.
 4º Dia: semínima = 46 Bpm.
 5º Dia: semínima = 48 Bpm.
 6º Dia: semínima = 50 Bpm.

2ª Semana: semínima de 54 a 58 Bpm.

- 1º Dia: semínima = 54 Bpm.
 2º Dia: semínima = 54 Bpm.
 3º Dia: semínima = 56 Bpm.
 4º Dia: semínima = 56 Bpm.
 5º Dia: semínima = 58 Bpm.
 6º Dia: semínima = 58 Bpm.

3ª Semana: semínima de 60 a 66

1º Dia: semínima = 60 Bpm.

2º Dia: semínima = 60 Bpm.

3º Dia: semínima = 63 Bpm.

4º Dia: semínima = 63 Bpm.

5º Dia: semínima = 66 Bpm.

6º Dia: semínima = 66 Bpm.

Grupo 6: *Esercizi n° 51 – 65*

1ª Semana: semínima de 46 a 56 Bpm.

1º Dia: semínima = 46 Bpm.

2º Dia: semínima = 48 Bpm.

3º Dia: semínima = 50 Bpm.

4º Dia: semínima = 52 Bpm.

5º Dia: semínima = 54 Bpm.

6º Dia: semínima = 56 Bpm.

2ª Semana: semínima de 58 a 63 Bpm.

1º Dia: semínima = 58 Bpm.

2º Dia: semínima = 58 Bpm.

3º Dia: semínima = 60 Bpm.

4º Dia: semínima = 60 Bpm.

5º Dia: semínima = 63 Bpm.

6º Dia: semínima = 63 Bpm.

3ª Semana: semínima de 66 a 72 Bpm.

1º Dia: semínima = 66 Bpm.

2º Dia: semínima = 66 Bpm.

3º Dia: semínima = 69 Bpm.

4º Dia: semínima = 69 Bpm.

5º Dia: semínima = 72 Bpm.

6º Dia: semínima = 72 Bpm.

Grupo 7: *Esercizi n° 101 – 110*1ª Semana: semínima de 48 a 58 Bpm.

1º Dia: semínima = 48 Bpm.

2º Dia: semínima = 50 Bpm.

3º Dia: semínima = 52 Bpm.

4º Dia: semínima = 54 Bpm.

5º Dia: semínima = 56 Bpm.

6º Dia: semínima = 58 Bpm.

2ª Semana: semínima de 60 a 76 Bpm.

1º Dia: semínima = 60 Bpm.

2º Dia: semínima = 63 Bpm.

3º Dia: semínima = 66 Bpm.

4º Dia: semínima = 69 Bpm.

5º Dia: semínima = 72 Bpm.

6º Dia: semínima = 76 Bpm.

3ª Semana: semínima de 80 a 100.

1º Dia: semínima = 80 Bpm.

2º Dia: semínima = 84 Bpm.

3º Dia: semínima = 88 Bpm.

4º Dia: semínima = 92 Bpm.

5º Dia: semínima = 96 Bpm.

6º Dia: semínima = 100 Bpm.

Grupo 8: *Esercizi n° 89 – 100*1ª Semana: semínima de 48 a 58 Bpm.

1º Dia: semínima = 48 Bpm.

2º Dia: semínima = 50 Bpm.

3º Dia: semínima = 52 Bpm.

4º Dia: semínima = 54 Bpm.

5º Dia: semínima = 56 Bpm.

6º Dia: semínima = 58 Bpm.

2ª Semana: semínima de 60 a 76 Bpm.

1º Dia: semínima = 60 Bpm.

2º Dia: semínima = 63 Bpm.

3º Dia: semínima = 66 Bpm.

4º Dia: semínima = 69 Bpm.

5º Dia: semínima = 72 Bpm.

6º Dia: semínima = 76 Bpm.

3ª Semana: semínima de 80 a 100 Bpm.

1º Dia: semínima = 80 Bpm.

2º Dia: semínima = 84 Bpm.

3º Dia: semínima = 88 Bpm.

4º Dia: semínima = 92 Bpm.

5º Dia: semínima = 96 Bpm.

6º Dia: semínima = 100 Bpm.

Grupo 9: *Esercizi n° 66 – 80*

1ª Semana: semínima de 58 a 72 Bpm.

1º Dia: semínima = 58 Bpm.

2º Dia: semínima = 60 Bpm.

3º Dia: semínima = 63 Bpm.

4º Dia: semínima = 66 Bpm.

5º Dia: semínima = 69 Bpm.

6º Dia: semínima = 72 Bpm.

2ª Semana: colcheia de 76 a 96 Bpm.

1º Dia: semínima = 76 Bpm.

2º Dia: semínima = 80 Bpm.

3º Dia: semínima = 84 Bpm.

4º Dia: semínima = 88 Bpm.

5º Dia: semínima = 92 Bpm.

6º Dia: semínima = 96 Bpm.

3ª Semana: colcheia de 100 a 120 Bpm.

1º Dia: semínima = 100 Bpm.

2º Dia: semínima = 104 Bpm.

3º Dia: semínima = 108 Bpm.

4º Dia: semínima = 112 Bpm.

5º Dia: semínima = 116 Bpm.

6º Dia: semínima = 120 Bpm.

Grupo 10: *Esercizi n° 111 – 114*

1ª Semana: semínima de 52 a 63 Bpm.

1º Dia: semínima = 52 Bpm.

2º Dia: semínima = 54 Bpm.

3º Dia: semínima = 56 Bpm.

4º Dia: semínima = 58 Bpm.

5º Dia: semínima = 60 Bpm.

6º Dia: semínima = 63 Bpm.

2ª Semana: semínima de 66 a 76 Bpm.

1º Dia: semínima = 66 Bpm.

2º Dia: semínima = 69 Bpm.

3º Dia: semínima = 72 Bpm.

4º Dia: semínima = 69 Bpm.

5º Dia: semínima = 72 Bpm.

6º Dia: semínima = 76 Bpm.

3ª Semana: semínima de 80 a 100 Bpm

1º Dia: semínima = 80 Bpm.

2º Dia: semínima = 84 Bpm.

3º Dia: semínima = 88 Bpm.

4º Dia: semínima = 92 Bpm.

5º Dia: semínima = 96 Bpm.

6º Dia: semínima = 100 Bpm.

Grupo 11: *Esercizi n° 18 – 24*

1ª Semana: semínima de 46 a 56 Bpm.

1º Dia: semínima = 46 Bpm.

2º Dia: semínima = 48 Bpm.

3º Dia: semínima = 50 Bpm.

4º Dia: semínima = 52 Bpm.

5º Dia: semínima = 54 Bpm.

6º Dia: semínima = 56 Bpm.

2ª Semana: semínima de 58 a 72 Bpm.

1º Dia: semínima = 58 Bpm.

2º Dia: semínima = 60 Bpm.

3º Dia: semínima = 63 Bpm.

4º Dia: semínima = 66 Bpm.

5º Dia: semínima = 69 Bpm.

6º Dia: semínima = 72 Bpm.

3ª Semana: semínima de 76 a 96 Bpm

1º Dia: semínima = 76 Bpm.

2º Dia: semínima = 80 Bpm.

3º Dia: semínima = 84 Bpm.

4º Dia: semínima = 88 Bpm.

5º Dia: semínima = 92 Bpm.

6º Dia: semínima = 96 Bpm.

Grupo 12: *Esercizi n° 115 – 120*

1ª Semana: semínima de 42 a 52 Bpm e colcheia de 84 a 104 Bpm.

1º Dia: semínima = 42 Bpm, colcheia = 84 Bpm.

2º Dia: semínima = 44 Bpm, colcheia = 88 Bpm.

3º Dia: semínima = 46, Bpm colcheia = 92 Bpm.

4º Dia: semínima = 48, Bpm colcheia = 96 Bpm.

5º Dia: semínima = 50, Bpm colcheia = 100 Bpm.

6º Dia: semínima = 52, Bpm colcheia = 104 Bpm.

2ª Semana: semínima de 54 a 63 Bpm e colcheia de 108 a 126 Bpm.

1º Dia: semínima = 54 Bpm, colcheia = 108 Bpm.

2º Dia: semínima = 56 Bpm, colcheia = 112 Bpm.

3º Dia: semínima = 58 Bpm, colcheia = 116 Bpm.

4º Dia: semínima = 60 Bpm, colcheia = 120 Bpm.

5º Dia: semínima = 63 Bpm, colcheia = 126 Bpm.

6º Dia: semínima = 63 Bpm, colcheia = 126 Bpm.

3ª Semana: semínima de 66 a 72 Bpm e colcheia de 132 a 144 Bpm.

1º Dia: semínima = 66 Bpm, colcheia = 132 Bpm.

2º Dia: semínima = 66 Bpm, colcheia = 132 Bpm.

3º Dia: semínima = 69 Bpm, colcheia = 138 Bpm.

4º Dia: semínima = 69 Bpm, colcheia = 138 Bpm.

5º Dia: semínima = 72 Bpm, colcheia = 144 Bpm.

6º Dia: semínima = 72 Bpm, colcheia = 144 Bpm.

4.3.3.2 Variantes rítmicas

Após o estudo integral da *Prima Parte*, Gloeden sugere a prática com variações rítmicas, adequada para a introdução ao estudo de antecipação dos dedos da mão direita, conhecida também como *planting*, como visto no capítulo 3 (p.108).

Os procedimentos de estudo são os mesmos citados acima (Seção Roteiro de Estudo, p.168).

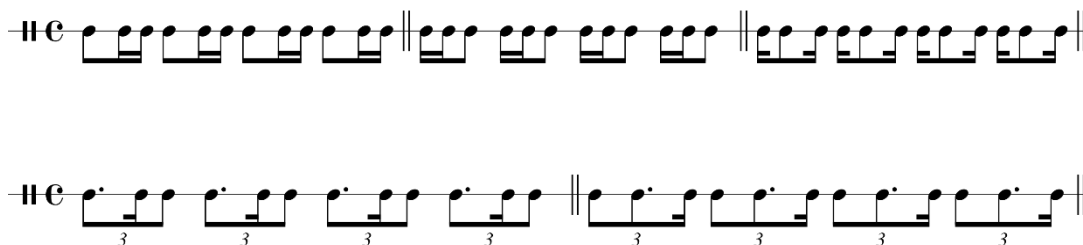
A seguir, apresentamos as variantes de acordo com o compasso original do exercício original, em colcheias (Fig.153), tercinas (Fig.154), semicolcheias (Fig.155) e sextinas de semicolcheias (Fig.156).

Fig. 153 – Variantes rítmicas para os *Esercizi n° 66 – 80 e n°113 – 114*



Fonte: elaborado pelos autores

Fig. 154 – Variantes rítmicas para os *Esercizi n° 2 – 24 e n° 111*



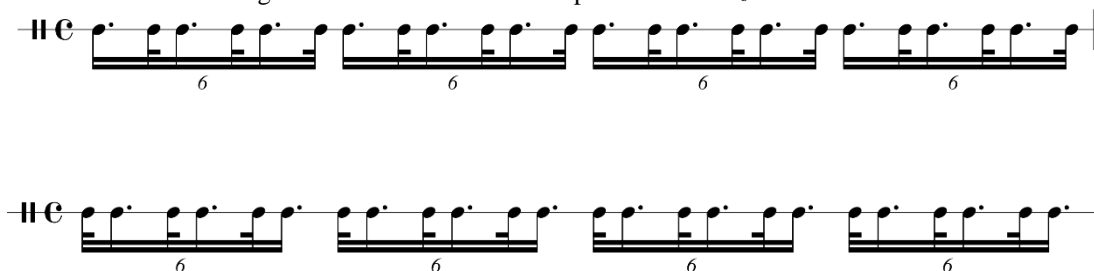
Fonte: elaborado pelos autores

Fig. 155 – Variantes rítmicas para os *Esercizi n° 36 – 65 e n° 81 – 110*



Fonte: elaborado pelos autores

Fig. 156 – Variantes rítmicas para os *Esercizi n° 25 – 35*



Fonte: elaborado pelos autores

Gloeden também sugerem, como vimos acima (p.141), que se pratique alguns *esercizi* com mais de uma subdivisão. Isso ocorre, por exemplo, no *Esercizio n° 35* (Fig.157), que tanto podem ser executados com subdivisão ternária (12/8) com em subdivisão binária (4/4). Todos

os *esercizi* que apresentam mais de uma possibilidade de subdivisão rítmica são apresentados como o exemplo abaixo na seção de partituras.

Fig. 157 – Exemplo de articulação rítmica no *Esercizio n° 35* da *Prima Parte*

N° 35

The image shows a musical score for Exercise No. 35. It consists of three staves. The first two staves are in common time (C) and the third is in 12/8 time. The notation includes notes with stems and beams, and a 'p a m a m i' articulation marking above the notes. The score is labeled 'N° 35' on the left.

Fonte: elaborado pelos autores

Seguem abaixo as gradações metronômicas para a prática com variações rítmicas:

Grupo 1: *Esercizi n° 1 – 10*

1° Dia: semínima = 60 Bpm.

2° Dia: semínima = 63 Bpm.

3° Dia: semínima = 66 Bpm.

4° Dia: semínima = 69 Bpm.

5° Dia: semínima = 72 Bpm.

6° Dia: semínima = 76 Bpm.

8° Dia: semínima = 80 Bpm.

9° Dia: semínima = 84 Bpm.

Grupo 2: *Esercizi n° 81 – 88*

1° Dia: semínima = 58 Bpm.

2° Dia: semínima = 60 Bpm.

3° Dia: semínima = 63 Bpm.

4° Dia: semínima = 66 Bpm.

5° Dia: semínima = 69 Bpm.

6° Dia: semínima = 72 Bpm.

7° Dia: semínima = 76 Bpm.

8° Dia: semínima = 80 Bpm.

Grupo 3: Esercizi n° 11 – 17

1° Dia: semínima = 58 Bpm.

2° Dia: semínima = 60 Bpm.

3° Dia: semínima = 63 Bpm.

4° Dia: semínima = 66 Bpm.

5° Dia: semínima = 69 Bpm.

6° Dia: semínima = 72 Bpm.

7° Dia: semínima = 76 Bpm.

8° Dia: semínima = 80 Bpm.

9° Dia: semínima = 84 Bpm.

Grupo 4: Esercizi n° 25 – 35

1° Dia: semínima = 40

2° Dia: Semínima = 44

Grupo 5: Esercizi n° 36 – 50

1° Dia: semínima = 40 Bpm.

2° Dia: semínima = 42 Bpm.

3° Dia: semínima = 44 Bpm.

4° Dia: semínima = 46 Bpm.

5° Dia: semínima = 48 Bpm.

6° Dia: semínima = 50 Bpm.

1° Dia: semínima = 54 Bpm.

2° Dia: semínima = 54 Bpm.

3° Dia: semínima = 56 Bpm.

4° Dia: semínima = 56 Bpm.

5° Dia: semínima = 58 Bpm.

6° Dia: semínima = 58 Bpm.

7° Dia: semínima = 60 Bpm.

Grupo 6: Esercizi n° 51 – 65

1° Dia: semínima = 46 Bpm.

2° Dia: semínima = 48 Bpm.

3° Dia: semínima = 50 Bpm.

4° Dia: semínima = 52 Bpm.

5° Dia: semínima = 54 Bpm.

6° Dia: semínima = 56 Bpm.

7° Dia: semínima = 58 Bpm.

8° Dia: semínima = 58 Bpm.

9° Dia: semínima = 60 Bpm.

Grupo 7: Esercizi n° 101 – 110

1° Dia: semínima = 48 Bpm.

2° Dia: semínima = 50 Bpm.

3° Dia: semínima = 52 Bpm.

4° Dia: semínima = 54 Bpm.

5° Dia: semínima = 56 Bpm.

6° Dia: semínima = 58 Bpm.

7° Dia: semínima = 60 Bpm.

8° Dia: semínima = 63 Bpm.

9° Dia: semínima = 66 Bpm.

10° Dia: semínima = 69 Bpm.

11° Dia: semínima = 72 Bpm.

Grupo 8: Esercizi n° 89 – 100

1° Dia: semínima = 48 Bpm.

2° Dia: semínima = 50 Bpm.

3° Dia: semínima = 52 Bpm.

4° Dia: semínima = 54 Bpm.

5° Dia: semínima = 56 Bpm.

6° Dia: semínima = 58 Bpm.

7° Dia: semínima = 60 Bpm.

8° Dia: semínima = 63 Bpm.

9° Dia: semínima = 66 Bpm.

Grupo 9: Esercizi n° 66 – 80

1° Dia: semínima = 58 Bpm.

2° Dia: semínima = 60 Bpm.

3° Dia: semínima = 63 Bpm.

4° Dia: semínima = 66 Bpm.

5° Dia: semínima = 69 Bpm.

6° Dia: semínima = 72 Bpm.

7° Dia: semínima = 76 Bpm.

8° Dia: semínima = 80 Bpm.

9° Dia: semínima = 84 Bpm.

10° Dia: semínima = 88 Bpm.

11° Dia: semínima = 92 Bpm.

12° Dia: semínima = 96 Bpm.

13° Dia: semínima = 100 Bpm.

Grupo 10: Esercizi n° 111 e n° 112

1° Dia: semínima = 58 Bpm.

2° Dia: semínima = 60 Bpm.

3° Dia: semínima = 63 Bpm.

4° Dia: semínima = 66 Bpm.

5° Dia: semínima = 69 Bpm.

6° Dia: semínima = 72 Bpm.

7° Dia: semínima = 76 Bpm.

8° Dia: semínima = 80 Bpm.

9° Dia: semínima = 84 Bpm.

Grupo 10: Ejercizi n° 113 e n° 114

- 1° Dia: semínima = 58 Bpm.
2° Dia: semínima = 60 Bpm.
3° Dia: semínima = 63 Bpm.
4° Dia: semínima = 66 Bpm.
5° Dia: semínima = 69 Bpm.
6° Dia: semínima = 72 Bpm.
7° Dia: semínima = 76 Bpm.
8° Dia: semínima = 80 Bpm.
9° Dia: semínima = 84 Bpm.
10° Dia: semínima = 88 Bpm.
11° Dia: semínima = 92 Bpm.
12° Dia: semínima = 96 Bpm.
13° Dia: semínima = 100 Bpm.

Grupo 11: Ejercizi n° 18 – 24

- 1° Dia: semínima = 46 Bpm.
2° Dia: semínima = 48 Bpm.
3° Dia: semínima = 50 Bpm.
4° Dia: semínima = 52 Bpm.
5° Dia: semínima = 54 Bpm.
6° Dia: semínima = 56 Bpm.
7° Dia: semínima = 58 Bpm.
8° Dia: semínima = 60 Bpm.
10° Dia: semínima = 63 Bpm.
11° Dia: semínima = 66 Bpm.
12 Dia: semínima = 69 Bpm.
13° Dia: semínima = 72 Bpm.
14° Dia: semínima = 76 Bpm.

4.3.3.3 Variações de Timbre

Gloeden sugere que se pratique os *esercizi* da *Prima Parte* variando o timbre a partir da mudança de localização horizontal da mão direita⁷³. A seguir, apresentamos algumas possibilidades de variação de timbre a partir desse procedimento. O editor propõe que se repita o exercício três vezes, com uma localização (timbre) a cada repetição. A transição no último compasso de cada linha refere-se ao movimento da mão direita em direção à nova localização horizontal, ou seja, a mudança de timbre não se dá de maneira abrupta.

Fig. 158 – Sugestão de variação de timbre para os *esercizi* da *Prima Parte*

The figure displays three staves of musical notation, each representing a different timbre variation for the exercises of the Prima Parte. The notation consists of eighth notes with slurs indicating phrasing. The first staff is labeled 'Normal' and 'Transição'. The second staff is labeled 'sul tasto ou sul ponticello' and 'Transição'. The third staff is labeled 'Normal' and ends with a double bar line.

Fonte: elaborado pelos autores

⁷³ Canilha e Gloeden (2020, p.50) definem como localização horizontal de mão direita a posição em que esta mão aciona as cordas, se mais próxima ao cavalete ou à escala do violão.

Fig. 159 – Sugestão de variação de timbre para os *esercizi* da *Prima Parte*

The figure displays three musical staves, each containing a sequence of rhythmic exercises. The first staff is marked 'sul tasto' and includes a 'Transição' (Transition) bracket at the end. The second staff is marked 'Normal' and also includes a 'Transição' bracket. The third staff is marked 'sul ponticello' and concludes with a double bar line. Each staff shows a series of eighth-note patterns with slurs and breath marks.

Fonte: elaborado pelos autores

O estudante é estimulado a propor novas alternativas de variações de timbre dentro da estrutura de repetições apresentada acima.

4.3.3.4 Variações de Dinâmica

Gloeden sugere que o estudante pratique os arpejos da *Prima Parte* variando as dinâmicas. O editor propõe um procedimento semelhante ao das variações de timbre, repetindo cada *esercizi* três vezes, mantendo a dinâmica a cada repetição e realizando uma transição entre as dinâmicas no último compasso de cada linha. O estudante é estimulado a propor novas alternativas de variações de dinâmica dentro da estrutura de repetições apresentada acima.

Fig. 160 – Sugestão de variação de dinâmica para os *esercizi* da *Prima Parte*

The figure displays three staves of musical notation in treble clef with a common time signature (C). Each staff contains a sequence of eighth notes, with some notes beamed together. The first staff begins with a dynamic marking of *mf* and ends with a bracket labeled "Transição". The second staff begins with a dynamic marking of *p* and also ends with a bracket labeled "Transição". The third staff begins with a dynamic marking of *mf* and concludes with a double bar line and repeat dots.

Fonte: elaborado pelos autores

Fig. 161 – Sugestão de variação de dinâmica para os *esercizi* da *Prima Parte*

The figure displays three staves of musical notation in treble clef with a common time signature (C). Each staff contains a sequence of eighth notes, with some notes beamed together. The first staff begins with a dynamic marking of *p* and ends with a bracket labeled "Transição". The second staff begins with a dynamic marking of *mf* and also ends with a bracket labeled "Transição". The third staff begins with a dynamic marking of *f* and concludes with a double bar line and repeat dots.

Fonte: elaborado pelos autores

4.4 SECONDA PARTE

A *Seconda Parte* do *Studio, Op.1* é focada no desenvolvimento da mão esquerda conforme o que Giuliani indica em seu *Prefazione*. E de fato, ao estudar esses exercícios, como pudemos ver nos capítulos 2 e 3, o violonista trabalha aspectos como o conhecimento do braço do violão desde as primeiras até as últimas posições, a igualdade da precisão entre os dedos da mão esquerda auxiliados pelos movimentos do braço para conseguir alcançar as notas nas posições altas. E para focar no desenvolvimento da mão esquerda, Giuliani propõe uma única digitação de mão direita para os todos *esempi* da *Seconda Parte*: *polegar e indicador* alternados.

Possivelmente por esse evidente foco no desenvolvimento da mão esquerda, cada uma das três edições apresentadas no capítulo 2 que trazem *esempi* da *Seconda Parte* sugere apenas uma opção de digitação alternativa para a mão direita. Caliendo (1964): *p-i-p-m*; Grimes (1995): *p-m-p-i*; Tennant (1998): *p-m-p-m*. Por outro lado, Gloeden propõe uma maior gama de possibilidades de digitação, incluindo trêmulos e exercícios com ação conjunta entre *polegar* e *i-m-a*, incorporando estudos de mão direita.


Na próxima seção indicaremos sugestões de digitação por grupos para todos os *esempi* de intervalos da *Seconda Parte*. O estudante pode se sentir estimulado a estudar principalmente aquelas que julgar mais desafiadoras e a criar suas próprias opções de dedilhado.

4.4.1 Sugestões de dedilhados para a prática da mão direita

Os dedilhados de mão direita abaixo estão exemplificados em terças. Devem também ser deduzidos e levados para as sextas, oitavas e décimas.

- Grupo 1 - Dedilhados alternativos em semicolcheias:

Fig. 162 – Dedilhados alternativos em semicolcheias



Sugestões:

- *p-i*
- *p-m*
- *p-a*
- *p-i-p-m*
- *p-m-p-i*
- *p-i-p-a*
- *p-a-p-i*
- *p-m-p-a*
- *p-a-p-m*

Fonte: elaborado pelos autores

- Grupo 2 - Dedilhados alternativos em tercinas de semicolcheias:

Fig. 163 – Dedilhados alternativos com notas repetidas em tercinas



Sugestões:

- *p-i-m*
- *p-m-i*
- *p-i-a*
- *p-a-i*
- *p-m-a*
- *p-a-m*

Fonte: elaborado pelos autores

- Grupo 3 - Dedilhados alternativos em tercinas de fusas:

Fig. 164 – Dedilhados alternativos com notas repetidas em fusas



Sugestões:

- *p-i-m-a*
- *p-a-m-i*

Fonte: elaborado pelos autores

- Grupo 4 - Dedilhados alternativos com ação conjunta em colcheias:

Fig. 165 – Dedilhados alternativos com ação conjunta em colcheias



Sugestões:

- *p/i*
- *p/m*
- *p/a*
- *p/i - p/m*
- *p/m - p/i*
- *p/i - p/a*
- *p/a - p/i*
- *p/m - p/a*
- *p/a - p/m*
- *i/m*
- *m/a*

Fonte: elaborado pelos autores

- Grupo 5 - Dedilhados alternativos com ação conjunta em semicolcheias:

Fig. 166 – Dedilhados alternativos com ação conjunta em semicolcheias



Sugestões

- *p/i - m*
- *p/m - i*
- *p/i - a*
- *p/a - i*
- *p/m - a*
- *p/a - m*

Fonte: elaborado pelos autores

- Grupo 6 - Dedilhados alternativos com ação conjunta em tercinas de semicolcheias:

Fig. 167 – Dedilhados alternativos com ação conjunta em tercinas de semicolcheias



Sugestões

- *p/i - m - a*
- *p/i - a - m*
- *p/m - i - a*
- *p/m - a - i*
- *p/a - i - m*
- *p/a - m - i*

Fonte: elaborado pelos autores

- Grupo 7 - Dedilhados alternativos com ação conjunta em fusas:

Fig. 168 – Dedilhados alternativos com ação conjunta em fusas



Sugestões

- *p/i - m - a - m*
- *p/a - m - i - m*

Fonte: elaborado pelos autores

- Grupo 8 – Estudo para trêmulos em duas cordas em terças:

Este grupo deve ser estudado nos *esempi* em terças (*nº 1, nº 5, nº 9 e nº 13*)

Fig. 169 – Dedilhados alternativos em trêmulos em duas cordas



Fonte: elaborado pelos autores

4.4.2 Sugestão de Fraseado

Gloeden propõe que o estudante se preocupe com o fraseado dos *esempi* da *Seconda Parte*. A seguir, temos um exemplo de fraseado proposto pelo editor para o *Esempi nº 1*. É sugerido que o estudante pratique encontrar outras opções de frases para este *esempi* e para os outros desta *Parte*.

Fig. 170 – Sugestão de fraseado para o *Esempi n° 1* da *Seconda Parte*

Nº 1 - Terças em Dó Maior até a sétima posição

The image displays five lines of musical notation for guitar, each representing a line of eighth-note triads in C major. The notation includes fingerings (0-4) and hand position markings (I, II, -II-).
Line 1: Starts with a 'II' marking above the first measure. The triads are: C2 (0, 2, 1), C3 (0, 2, 1), C4 (0, 2, 1), C5 (0, 2, 1), C6 (0, 2, 1), C7 (0, 2, 1).
Line 2: Starts with a '3' marking above the first measure. The triads are: C2 (0, 2, 1), C3 (0, 2, 1), C4 (0, 2, 1), C5 (0, 2, 1), C6 (0, 2, 1), C7 (0, 2, 1).
Line 3: Starts with a '5' marking above the first measure. The triads are: C2 (0, 2, 1), C3 (0, 2, 1), C4 (0, 2, 1), C5 (0, 2, 1), C6 (0, 2, 1), C7 (0, 2, 1).
Line 4: Starts with a '7' marking above the first measure. The triads are: C2 (0, 2, 1), C3 (0, 2, 1), C4 (0, 2, 1), C5 (0, 2, 1), C6 (0, 2, 1), C7 (0, 2, 1).
Line 5: Starts with a '9' marking above the first measure. The triads are: C2 (0, 2, 1), C3 (0, 2, 1), C4 (0, 2, 1), C5 (0, 2, 1), C6 (0, 2, 1), C7 (0, 2, 1).
Hand positions are marked as 'II' at the beginning of the first line, '-II-' at the start of the second line, and 'I' at the start of the third line. The final measure of the fifth line has a 'I' marking above it.

Fig. 171 - Alternativas de fraseado para os c.3-4 e c.15-16 do *Esempio n° 1* da *Seconda Parte*

Fonte: elaborado pelos autores

4.4.3 Observações Gerais

As observações a seguir devem ser levadas em consideração na prática de todos os *esempi* da *Seconda Parte*

4.4.3.1 Apresentação

Como observado no capítulo 2 (p.65), cada um dos tipos de intervalos da *Seconda Parte* apresenta predominância em relação à apresentação da mão direita.

Terças: predominantemente longitudinal;

Sextas: predominantemente transversal;

Oitavas: longitudinal e transversal;

Décimas: predominantemente transversal.

4.4.3.2 Posições

Nesta edição são mantidas as marcações de posição de mão esquerda, assim como faz Giuliani no original. Os traslados parciais são marcados com algarismos romanos entre travessões (Fig.172) como indicado por Canilha e Gloeden (2020, p.37)⁷⁴.

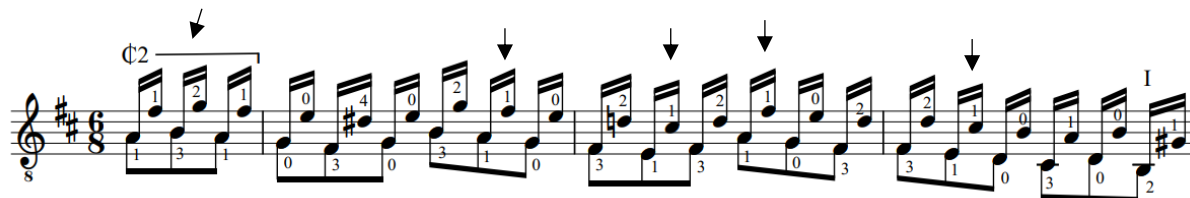
⁷⁴ O traslado parcial é uma mudança de posição de mão esquerda em que o polegar permanece fixo e o pulso realiza o movimento.

Fig. 172 – Marcação de posições e mudanças parciais no *Esempio n° 2* (c.19-21) da *Seconda Parte*

Fonte: elaborado pelos autores

4.4.3.4 Pestanas

Como visto no capítulo 2, Giuliani não usa símbolo para a marcação de pestanas, mas apenas indica que o dedo 1 deve tocar duas notas sobrepostas ou próximas. Nesta edição, Gloeden também se utiliza deste procedimento em situações em que a pestana permanece por pouco tempo pressionada, evitando assim o excesso de símbolos na partitura (setas nos c.1-3 da Fig.173). Em situações em que a pestana dura mais de um tempo, é utilizado o sinal abaixo que inicia a Fig.173.

Fig. 173 – Marcação das pestanas no *Esempio n° 10* (c.1-3) da *Seconda Parte*

Fonte: elaborado pelos autores

4.4.4 Partituras *Seconda Parte*

Esempio Primo

Salti di terza in C maggiore, sino alla settima posizione.

Esempio n° 1

Terças em Dó Maior até a sétima posição.

The image displays five staves of musical notation for guitar, illustrating triads in C major up to the seventh position. The notation is in treble clef with a common time signature (C). Fingerings are indicated by numbers 1-4 below the notes. The staves are numbered 1 through 5, corresponding to the first five lines of the musical score. The first staff (labeled 'II') shows triads for positions 1, 2, 3, 4, 5, 6, and 7. The second staff (labeled '3') shows triads for positions 8, 9, 10, 11, 12, 13, and 14. The third staff (labeled '5') shows triads for positions 15, 16, 17, 18, 19, 20, and 21. The fourth staff (labeled '7') shows triads for positions 22, 23, 24, 25, 26, 27, and 28. The fifth staff (labeled '9') shows triads for positions 29, 30, 31, 32, 33, 34, and 35. The notation includes various fingerings and positions, such as 'II', 'I', and '-II-' above the notes, and numbers 0, 1, 2, 3, 4 below the notes.

11

8

13

8

15

8

17

8

19

8

21

8

4

0

Esempio Secondo

*Salti di sesta in C maggiore, sino alla
posizione ottava.*

Esempio n° 2

Sextas em Dó Maior até a oitava posição.

The musical score consists of five staves of music, each containing eighth-note patterns with various fret numbers (0, 1, 2, 3, 4) and includes a capo change from I to II between the first and second staves.

Staff 1: *I*

Staff 2: *-II-*

Staff 3: *I*

Staff 4: *I*

Staff 5: *I*

11

8

13

8

15

8

17

8

19

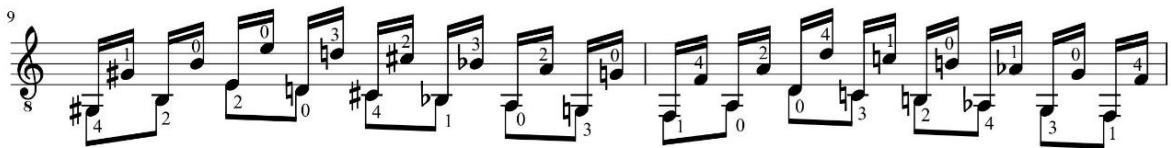
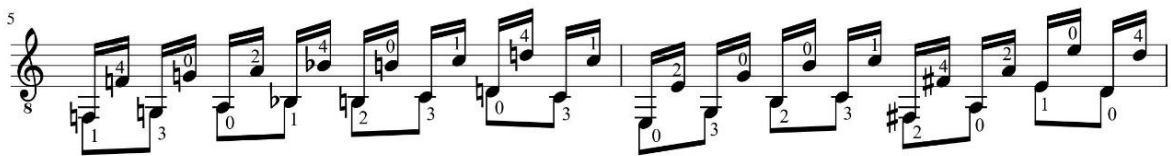
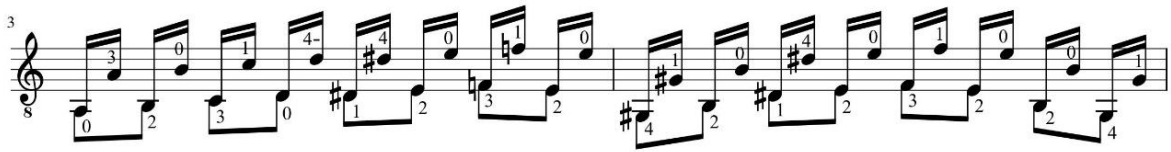
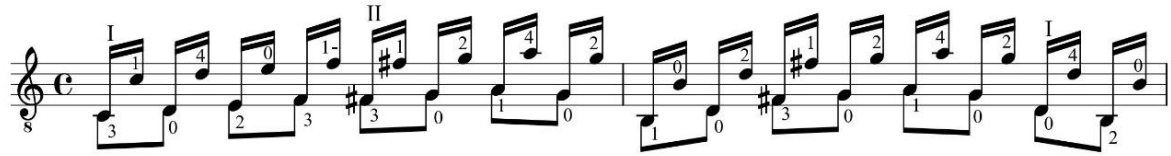
8

Esempio Terza

Salti di ottava in C maggiore, sino alla quinta posizione.

Esempio n° 3

Oitavas em Dó Maior até a quinta posição.



11

Musical notation for measures 11 and 12. Measure 11 contains two chords labeled II and I. Measure 12 contains two chords labeled I and I. The notation includes a treble clef, a 2/8 time signature, and various fret numbers (0, 1, 2, 3, 4) and fingerings (1, 2, 3, 4) for the notes.

13

Musical notation for measures 13 and 14. Measure 13 contains three chords labeled V, IV, and II. Measure 14 contains one chord labeled I. The notation includes a treble clef, a 2/8 time signature, and various fret numbers and fingerings.

15

Musical notation for measures 15 and 16. Measure 15 contains two chords labeled II and I. Measure 16 contains two chords labeled I and I. The notation includes a treble clef, a 2/8 time signature, and various fret numbers and fingerings.

17

Musical notation for measures 17 and 18. Measure 17 contains two chords labeled V and I. Measure 18 contains two chords labeled I and I. The notation includes a treble clef, a 2/8 time signature, and various fret numbers and fingerings.

19

Musical notation for measures 19 and 20. Measure 19 contains two chords labeled I and I. Measure 20 contains one chord labeled I. The notation includes a treble clef, a 2/8 time signature, and various fret numbers and fingerings.

Esempio Quarto

*Salti di decima in C maggiore, sino alla
posizione undecima.*

Esempio n° 4

*Décimas em Dó Maior até a décima
primeira posição.*

The musical score consists of five staves of music, each containing a sequence of notes with fingerings (0-4) and slurs. The first staff is marked with a '1' above the first measure. The second staff has 'III' and 'I' above the 11th and 12th measures respectively. The music is in C major and features decima (tenth) intervals.

11

8

III I

13

8

15

8

III I

17

8

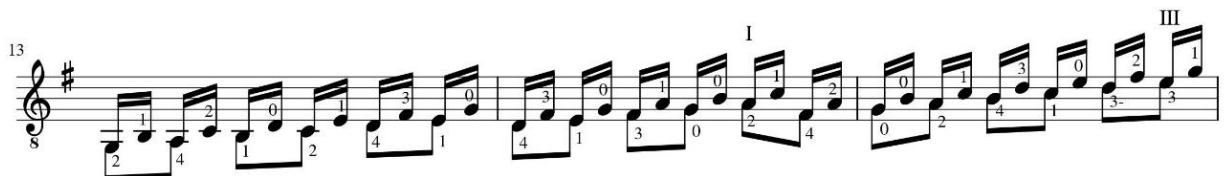
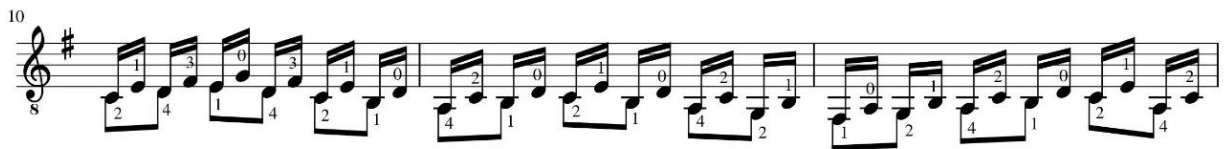
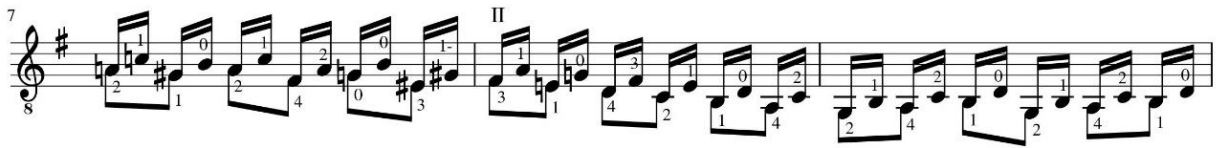
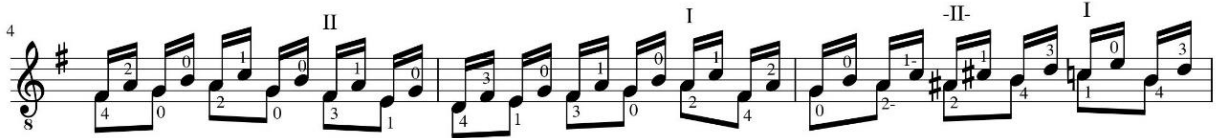
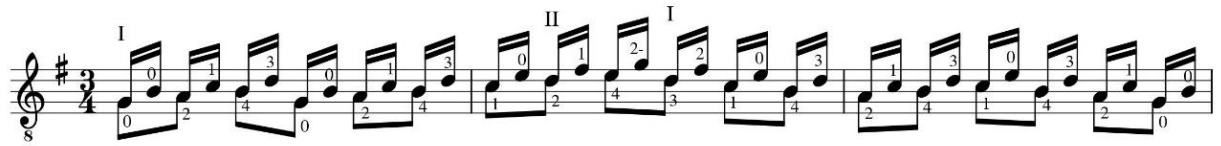
III V VI VIII XI

Esempio Quinto

Salti di terza in G maggiore, sino alla settima posizione.

Esempio n° 5

Terças em Sol Maior até a sétima posição.



16

II V VII V -VI- III I

19

II I II

22

I

24

II

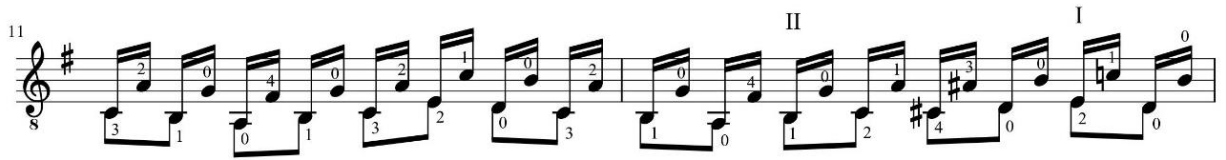
Esempio Sesto

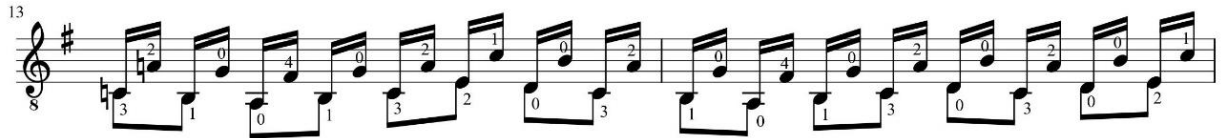
Salti di sesta in C maggiore, sino alla settima posizione.

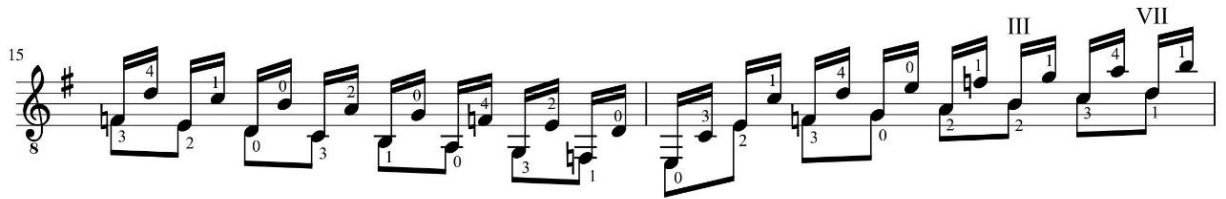
Esempio n° 6

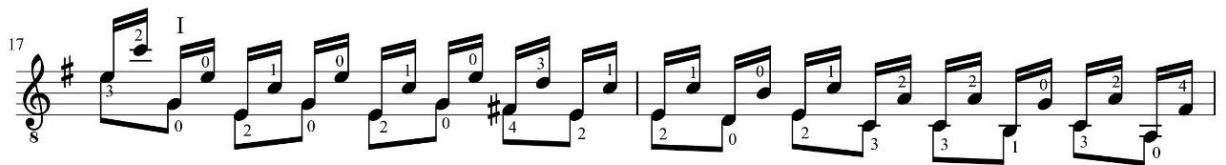
Sextas em Sol Maior até a sétima posição.

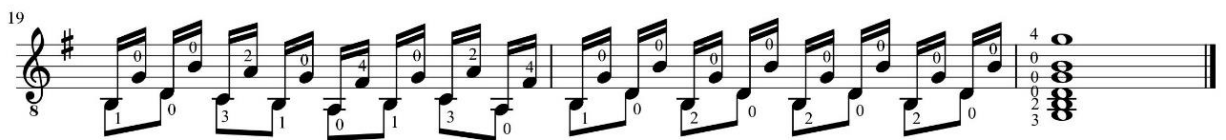
The musical score consists of six lines of music, each starting with a measure number (1, 3, 5, 7, 9) and a guitar-specific measure number (8). The key signature is one sharp (F#), and the time signature is common time (C). The music features a series of sixteenth-note patterns with various fingerings (0, 1, 2, 3, 4) and breath marks (C2). The first line includes a breath mark C2 over the first two measures. The second line includes a breath mark C2 over the first two measures and a first ending bracket (I) over the last two measures. The third line includes a first ending bracket (I) over the last two measures. The fourth line includes a first ending bracket (I) over the last two measures and a second ending bracket (II) over the last two measures. The fifth line includes a first ending bracket (I) over the first two measures and a second ending bracket (II) over the last two measures. The sixth line includes a first ending bracket (I) over the first two measures and a second ending bracket (II) over the last two measures. The score concludes with a final breath mark C3 over the last two measures.

11  Musical notation for measures 11 and 12. Measure 11 contains 8 eighth notes with fingerings 3, 2, 1, 0, 4, 0, 2, 1. Measure 12 contains 8 eighth notes with fingerings 0, 1, 3, 2, 0, 3, 1, 0. A double bar line is present between measures 11 and 12. Above measure 12, the Roman numeral 'II' is written. Above measure 13, the Roman numeral 'I' is written. The key signature is one sharp (F#).

13  Musical notation for measures 13 and 14. Measure 13 contains 8 eighth notes with fingerings 3, 1, 0, 1, 3, 2, 0, 3. Measure 14 contains 8 eighth notes with fingerings 1, 0, 1, 3, 0, 3, 0, 2. The key signature is one sharp (F#).

15  Musical notation for measures 15 and 16. Measure 15 contains 8 eighth notes with fingerings 4, 1, 0, 2, 0, 4, 3, 1. Measure 16 contains 8 eighth notes with fingerings 2, 0, 3, 1, 0, 3, 1, 0. A double bar line is present between measures 15 and 16. Above measure 16, the Roman numeral 'III' is written. Above measure 17, the Roman numeral 'VII' is written. The key signature is one sharp (F#).

17  Musical notation for measures 17 and 18. Measure 17 contains 8 eighth notes with fingerings 2, 0, 1, 0, 1, 0, 3, 1. Measure 18 contains 8 eighth notes with fingerings 1, 0, 1, 2, 2, 0, 2, 3. A double bar line is present between measures 17 and 18. Above measure 17, the Roman numeral 'I' is written. The key signature is one sharp (F#).

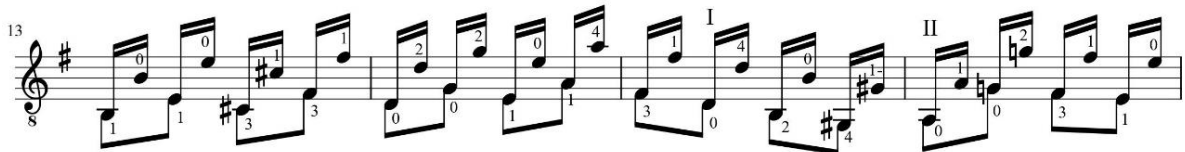
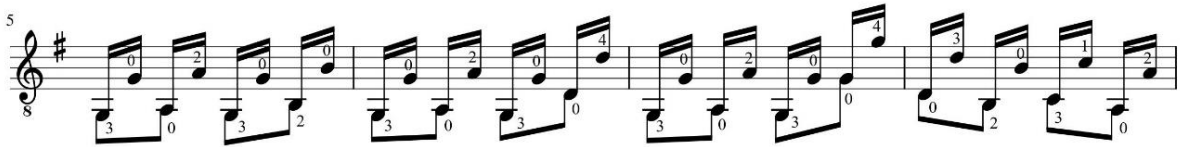
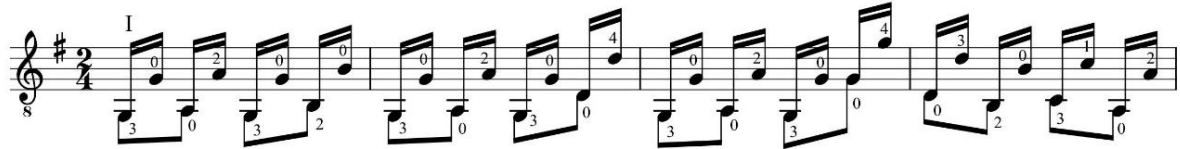
19  Musical notation for measures 19 and 20. Measure 19 contains 8 eighth notes with fingerings 1, 0, 3, 1, 0, 1, 3, 0. Measure 20 contains 8 eighth notes with fingerings 1, 0, 2, 0, 2, 0, 2, 0. A double bar line is present between measures 19 and 20. Above measure 20, the Roman numeral '4' is written. The key signature is one sharp (F#).

Esempio Settimo

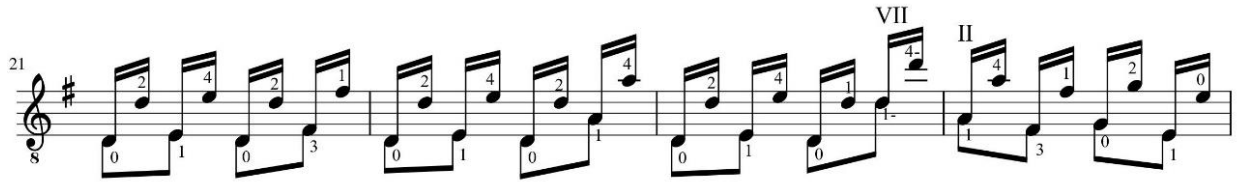
Salti di decima in G maggiore, sino alla settima posizione.

Esempio n° 7

Décimas em Sol Maior até sétima posição.



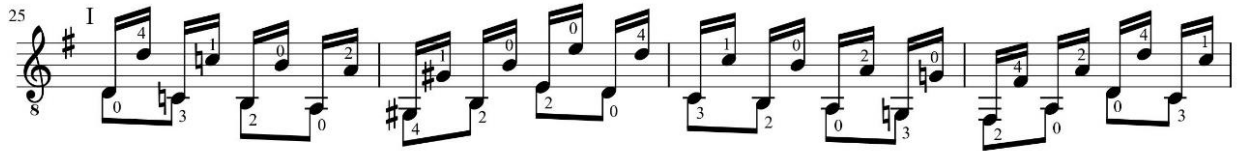
21



8

VII II

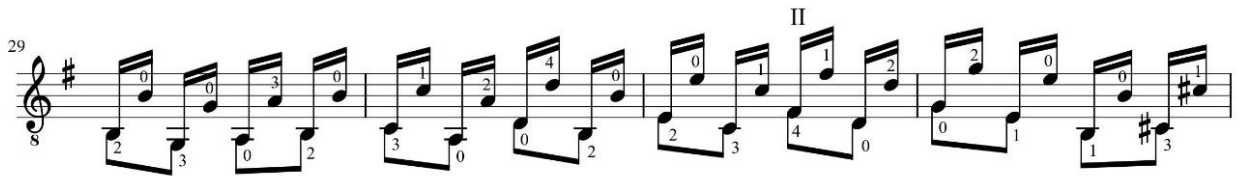
25



8

I

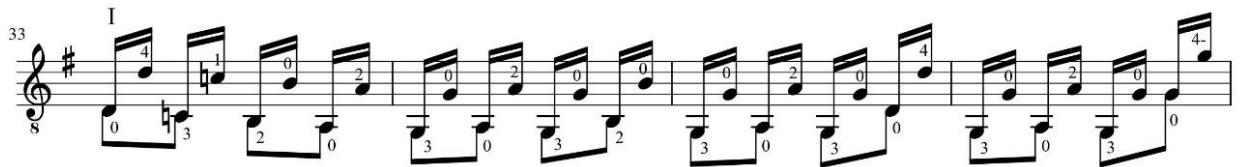
29



8

II

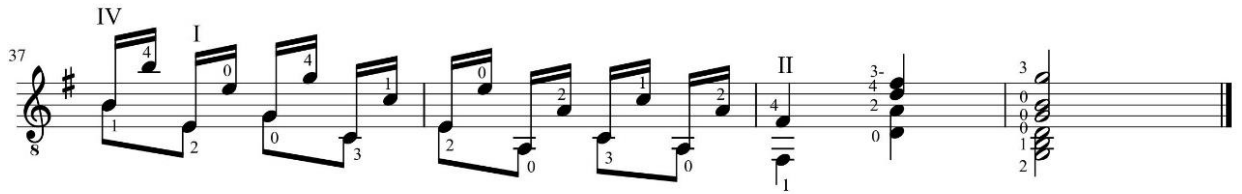
33



8

I

37



8

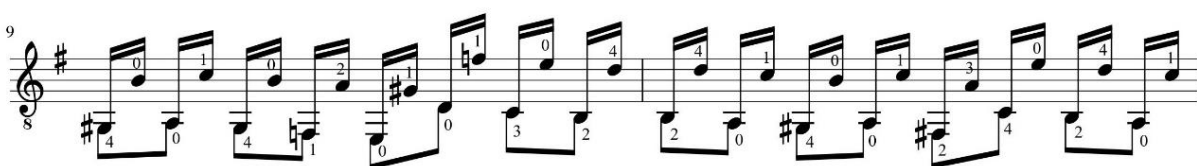
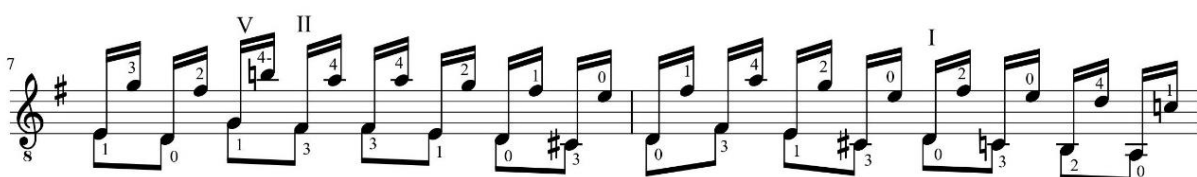
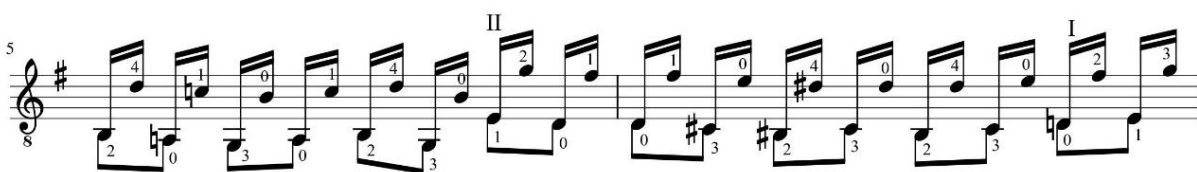
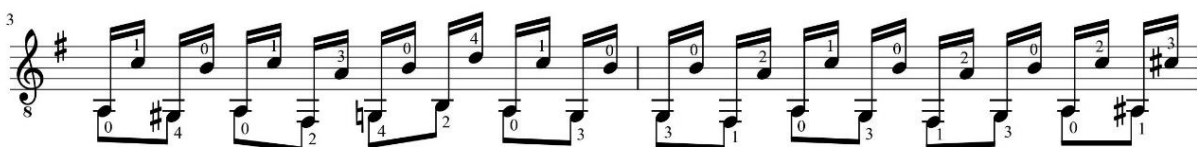
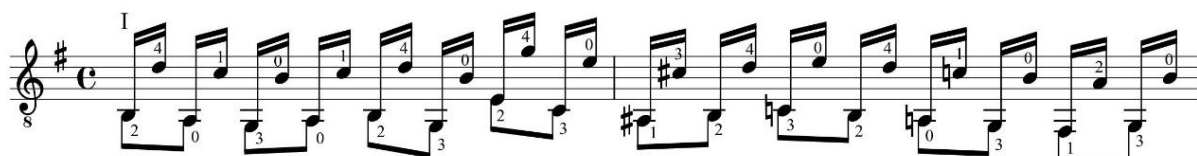
IV I II

Esempio Ottavo

Salti di decima in G maggiore, sino alla quinta posizione.

Esempio n° 8

Décimas em Sol Maior até a quinta posição.



11

8

13

8

15

8

17

8

19

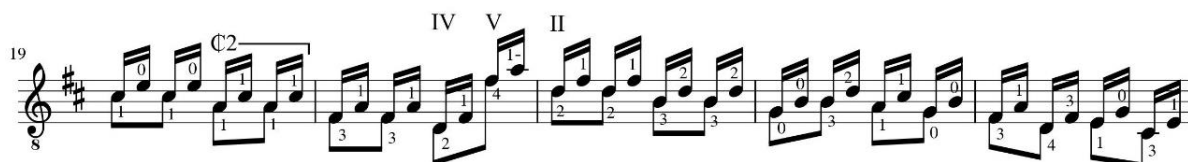
8

Esempio Nono

*Salti di Terza in D maggiore, sino alla
posizione nona.*

Esempio n° 9

Terzas em Ré Maior até a nona posição.



24

8

Φ2

V

29

8

IX

V

II

33

8

Esempio Decimo

*Salti di sesta in D maggiore, sino alla
posizione quita.*

Esempio n° 10

Sextas em Ré Maior até a quinta posição.

The musical score consists of six lines of music, each starting with a treble clef, a key signature of two sharps (D major), and a 6/8 time signature. The exercises are as follows:

- Line 1:** Starts with a capo 2 (C2) marking. The exercise consists of six measures of sixteenth-note patterns. Fingering includes 1, 2, 1, 0, 3, 0, 3, 1, 0, 3, 1, 3, 1, 0, 3, 3, 1, 0, 3, 0, 2. A first position (I) marking is at the end.
- Line 2:** Starts with a capo 2 (C2) marking. The exercise consists of six measures of sixteenth-note patterns. Fingering includes 3, 1, 1, 3, 1, 1, 0, 3, 0, 3, 1, 0, 3, 1, 0, 3, 1, 3, 1, 3, 1. A capo 2 (C2) marking is at the end.
- Line 3:** Starts with a first position (I) marking. The exercise consists of six measures of sixteenth-note patterns. Fingering includes 0, 3, 0, 3, 1, 0, 3, 0, 1, 4, 1, 2, 1, 4, 1, 0, 4, 2. A second position (-II-) marking is at the end, followed by a first position (I) marking.
- Line 4:** Starts with a capo 2 (C2) marking. The exercise consists of six measures of sixteenth-note patterns. Fingering includes 3, 1, 0, 3, 0, 3, 1, 3, 1, 2, 1, 3, 0, 1, 3, 1, 0, 3, 0, 2. A first position (I) marking is at the end.
- Line 5:** Starts with a first position (I) marking. The exercise consists of six measures of sixteenth-note patterns. Fingering includes 0, 3, 0, 3, 1, 0, 3, 0, 1, 4, 1, 2, 1, 4, 1, 0, 4, 2. A second position (II) marking is at the end, followed by a first position (I) marking.
- Line 6:** Starts with a second position (II) marking. The exercise consists of six measures of sixteenth-note patterns. Fingering includes 0, 3, 0, 3, 1, 0, 3, 0, 1, 4, 1, 2, 1, 4, 1, 0, 4, 2. A first position (I) marking is at the end, followed by a second position (II) marking.

16

8

19

8

22

8

25

8

Esempio Undecimo

Salti di ottava in D maggiore, sino alla settima posizione.

Esempio n° 11

Décimas em Ré Maior até a sétima posição.

The musical score is divided into two columns. The left column, titled "Esempio Undecimo", contains five staves of music starting at measure 8. The right column, titled "Esempio n° 11", contains five staves of music starting at measure 5. Both examples feature eighth-note patterns with various fingering techniques and dynamic markings (I, II, IV) indicating different positions or techniques. The key signature is D major (two sharps) and the time signature is 2/4.

25

8

29

8

34

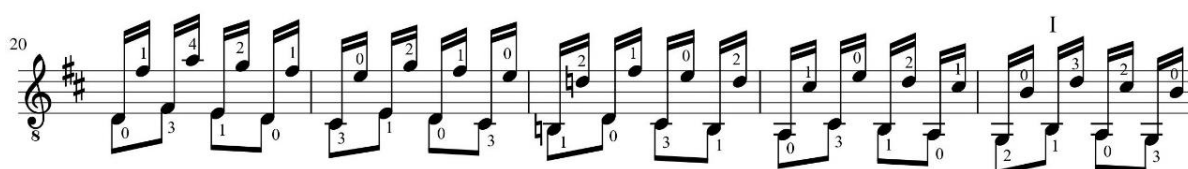
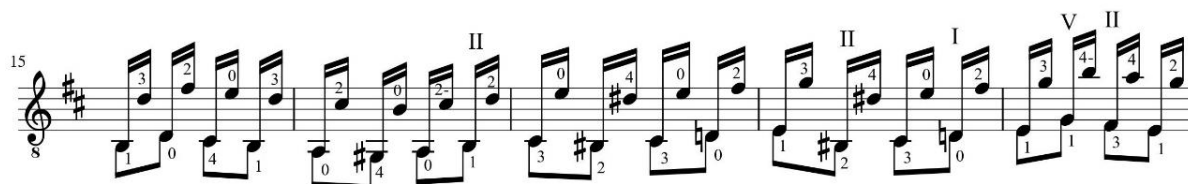
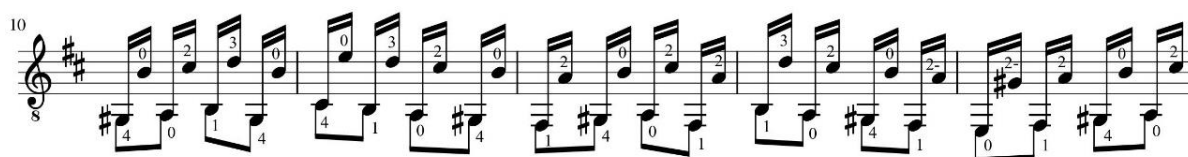
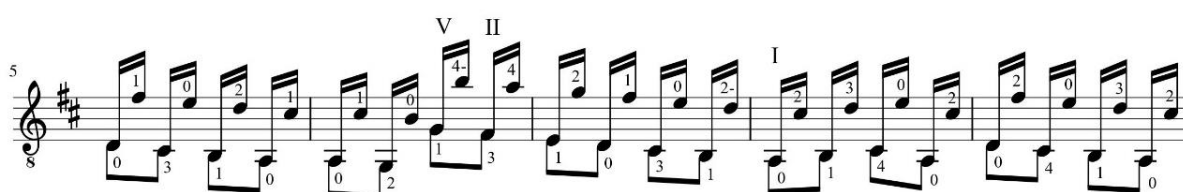
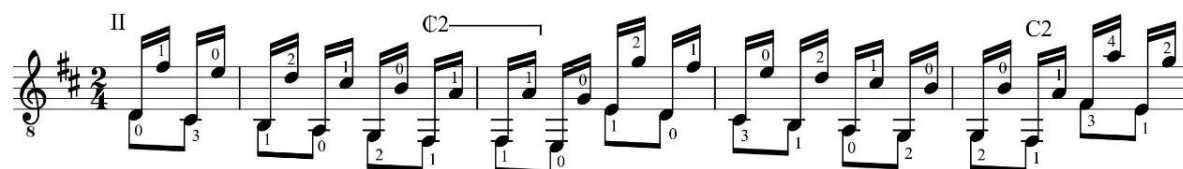
8

Esempio Duodecimo

Salti di decima in D maggiore, sino alla quinta posizione.

Esempio n° 12

Décimas em Ré Maior até quinta posição.



25

8

I C2 III V II

Detailed description: This system contains five measures of music. Measure 25 starts with a treble clef, a key signature of two sharps (F# and C#), and a common time signature. The bass line has a '8' below it. Fret numbers are written below the notes. Measure 26 has a chord label 'I' above it. Measure 27 has a chord label 'C2' above it. Measure 28 has a chord label 'III' above it. Measure 29 has a chord label 'V' above it. Measure 30 has a chord label 'II' above it.

30

8

Detailed description: This system contains five measures of music. Measure 30 starts with a treble clef, a key signature of two sharps (F# and C#), and a common time signature. The bass line has an '8' below it. Fret numbers are written below the notes. The system ends with a double bar line and a final chord structure with fret numbers 3, 4, 2, 2, 0, 1.

Esempio Decimo Terzo

*Salti di terza in A maggiore, sino alla
posizione nona.*

Esempio n° 13

Terças em Lá Maior até a nona posição.

8

3

5

7

9

11

8

13

8

15

8

17

8

Esempio Decimo Quarto

*Salti di sesta in A maggiore, sino settima
alla posizione.*

Esempio n° 14

Sextas em Lá Maior até a sétima posição.

The musical score consists of six staves of music, each starting with a treble clef, a key signature of two sharps (F# and C#), and a 16/8 time signature. The notes are beamed in groups of four, representing sixteenth notes. The score includes various fingering numbers (0, 1, 2, 3, 4) and position markings (I, II, -I-, V, VII, IX) above the notes. The staves are numbered 1 through 6 on the left side.

Staff 1: Starts with a position II marking. Fingering includes 1, 0, 4, 2, 4, 0, 3, 0, 3, 4, 1, 2, 4, 1, 0, 3, 0, 3, 0, 3, 0, 3, 2, 0.

Staff 2: Starts with a position II marking. Fingering includes 0, 2, 4, 4, 1, 0, 4, 2, 4, 0, 3, 0, 3, 4, 1, 2, 4, 1, 0, 3, 0, 3, 0, 3.

Staff 3: Starts with a position II marking. Fingering includes 1, 4, 1, 0, 4, 2, 4, 1, 0, 4, 2, 4, 0, 3, 1, 0, 3, 0, 1, 0, 3, 1, 0, 1.

Staff 4: Starts with a position II marking. Fingering includes 3, 1, 0, 3, 1, 3, 0, 3, 0, 3, 1, 0, 4, 1, 4, 1, 1, 4, 4, 1, 4, 1, 0, 3, 2.

Staff 5: Starts with a position II marking. Fingering includes 4, 0, 1, 4, 1, 2, 1, 4, 1, 0, 4, 2, 4, 1, 0, 4, 2, 3, 3, 3, 2, 3, 3, 1, 3, 1, 3.

Staff 6: Starts with a position II marking. Fingering includes 4, 0, 1, 4, 1, 2, 1, 4, 1, 0, 4, 2, 4, 1, 0, 4, 2, 3, 3, 3, 2, 3, 3, 1, 3, 1, 3.

19

VII V IV I II

23

I II -I- II

Esempio Decimo Quinta

Salti di ottava in A maggiore, sino alla quarta posizione.

Esempio n° 15

Oitavas em Lá Maior até a quarta posição.

8

4

7

10

13

16

8

19

22

8

25

8

28

8

Esempio Decimo sesto

Salti di decima in A maggiore, sino all'ottava posizione.

Esempio n° 16

Decimas em Lá Maior até a oitava posição.

The musical score is written for guitar in A major (two sharps) and 4/4 time. It consists of five staves, each beginning with a measure number (1, 3, 5, 7, 9) and a guitar-specific instruction '8'. The music features a sequence of chords and intervals, with fingering numbers (0-4) and fret numbers (1-4) indicated below the notes. Roman numerals I, II, and III are placed above the staves to indicate chord positions.

- Staff 1: Roman numerals II, I, II.
- Staff 2: Roman numerals I, II, III, II.
- Staff 3: Roman numerals I, II.
- Staff 4: No Roman numerals.
- Staff 5: Roman numeral III.

11

II I II

13

III V VII IV II

15

II II

17

VI VII VIII II C2

4.4.5 Processo de estudo para a *Seconda Parte*

Sugerimos também duas etapas para o processo de estudo dos *esempi* da *Seconda Parte* do *Op. 1* de Giuliani.

1. Leituras preliminares sem metrônomo para o domínio pleno de um *esempio*;
2. Prática com metrônomo das variações de dedilhados de mão direita propostos utilizando as gradações em batidas por minuto (Bpm) do modelo tradicional patenteado em 1815 por Johann Nepomuk Maelzel acima supracitadas. As digitações estão classificadas por grupos. Por ser estudos mais extensos em tamanho e complexidade, optamos por gradações em estágios em tempo indeterminado de acordo com as capacidades de cada estudante. Nesta etapa, o estudo começa com a pulsação metronômica inicial. Não se deve aumentar a gradação metronômica sem ter o domínio total do *esempio* em questão. Segue passo a passo o processo de estudo:

1. Com a primeira etapa dominada, com o primeiro dedilhado, o *esempio* deverá ser repetido quatro vezes com pausas para relaxamentos e alongamentos de mãos e dedos;

2. Com a primeira gradação metronômica, o *esempio* deverá ser estudado com cada um dos dedilhados de cada grupo em sequência;

3. Avaliar o desempenho antes de passar de um dedilhado para outro;

4. No dia seguinte, aumentar a velocidade em uma gradação e reiniciar o processo.

Como citado acima, as gradações metronômicas guardam certa flexibilidade.

Segue abaixo as gradações metronômicas de cada estágio:

Grupo 1

1° Estágio: semínima = 44 Bpm.

2° Estágio: semínima = 46 Bpm.

3° Estágio: semínima = 48 Bpm.

4° Estágio: semínima = 50 Bpm.

5° Estágio: semínima = 52 Bpm.

6° Estágio: semínima = 54 Bpm.

7° Estágio: semínima = 56 Bpm.

8° Estágio: semínima = 58 Bpm.

9° Estágio: semínima = 60 Bpm.

10° Estágio: semínima = 63 Bpm.

11° Estágio: semínima = 66 Bpm.

12° Estágio: semínima = 69 Bpm.

13° Estágio: semínima = 72 Bpm.

14° Estágio: semínima = 76 Bpm.

15° Estágio: semínima = 80 Bpm.

16° Estágio: semínima = 84 Bpm.

17° Estágio: semínima = 88 Bpm.

18° Estágio: semínima = 92 Bpm.

Grupo 2

1° Estágio: semínima = 40 Bpm.

2° Estágio: semínima = 42 Bpm.

3° Estágio: semínima = 44 Bpm.

4° Estágio: semínima = 46 Bpm.

5° Estágio: semínima = 48 Bpm.

6° Estágio: semínima = 50 Bpm.

7° Estágio: semínima = 52 Bpm.

8° Estágio: semínima = 54 Bpm.

9° Estágio: semínima = 56 Bpm.

10° Estágio: semínima = 58 Bpm.

11° Estágio: semínima = 60 Bpm.

12° Estágio: semínima = 63 Bpm.

13° Estágio: semínima = 66 Bpm.

14° Estágio: semínima = 69 Bpm.

15° Estágio: semínima = 72 Bpm.

16° Estágio: semínima = 76 Bpm.

17° Estágio: semínima = 80 Bpm.

18° Estágio: semínima = 84 Bpm.

Grupo 3

1° Estágio: semínima = 40 Bpm.

- 2° Estágio: semínima = 42 Bpm.
- 3° Estágio: semínima = 44 Bpm.
- 4° Estágio: semínima = 46 Bpm.
- 5° Estágio: semínima = 48 Bpm.
- 6° Estágio: semínima = 50 Bpm.
- 7° Estágio: semínima = 52 Bpm.
- 8° Estágio: semínima = 54 Bpm.
- 9° Estágio: semínima = 56 Bpm.
- 10° Estágio: semínima = 58 Bpm.
- 11° Estágio: semínima = 60 Bpm.
- 12° Estágio: semínima = 63 Bpm.
- 13° Estágio: semínima = 66 Bpm.
- 14° Estágio: semínima = 69 Bpm.
- 15° Estágio: semínima = 72 Bpm.

Grupo 4

- 1° Estágio: semínima = 50 Bpm.
- 2° Estágio: semínima = 52 Bpm.
- 3° Estágio: semínima = 54 Bpm.
- 4° Estágio: semínima = 56 Bpm.
- 5° Estágio: semínima = 58 Bpm.
- 6° Estágio: semínima = 60 Bpm.
- 7° Estágio: semínima = 63 Bpm.
- 8° Estágio: semínima = 66 Bpm.
- 9° Estágio: semínima = 69 Bpm.
- 10° Estágio: semínima = 72 Bpm.
- 11° Estágio: semínima = 76 Bpm.
- 12° Estágio: semínima = 80 Bpm.
- 13° Estágio: semínima = 84 Bpm.
- 14° Estágio: semínima = 88 Bpm.
- 15° Estágio: semínima = 92 Bpm.
- 16° Estágio: semínima = 96 Bpm.
- 17° Estágio: semínima = 100 Bpm.

18° Estágio: semínima = 104 Bpm.

19° Estágio: semínima = 108 Bpm.

20° Estágio: semínima = 112 Bpm.

21° Estágio: semínima = 116 Bpm.

22° Estágio: semínima = 120 Bpm.

Grupo 5

1° Estágio: semínima = 50 Bpm.

2° Estágio: semínima = 52 Bpm.

3° Estágio: semínima = 54 Bpm.

4° Estágio: semínima = 56 Bpm.

5° Estágio: semínima = 58 Bpm.

6° Estágio: semínima = 60 Bpm.

7° Estágio: semínima = 63 Bpm.

8° Estágio: semínima = 66 Bpm.

9° Estágio: semínima = 69 Bpm.

10° Estágio: semínima = 72 Bpm.

11° Estágio: semínima = 76 Bpm.

12° Estágio: semínima = 80 Bpm.

13° Estágio: semínima = 84 Bpm.

14° Estágio: semínima = 88 Bpm.

15° Estágio: semínima = 92 Bpm.

16° Estágio: semínima = 96 Bpm.

17° Estágio: semínima = 100 Bpm.

Grupo 6

1° Estágio: semínima = 40 Bpm.

2° Estágio: semínima = 42 Bpm.

3° Estágio: semínima = 44 Bpm.

4° Estágio: semínima = 46 Bpm.

5° Estágio: semínima = 48 Bpm.

6° Estágio: semínima = 50 Bpm.

- 7° Estágio: semínima = 52 Bpm.
- 8° Estágio: semínima = 54 Bpm.
- 9° Estágio: semínima = 56 Bpm.
- 10° Estágio: semínima = 58 Bpm.
- 11° Estágio: semínima = 60 Bpm.
- 12° Estágio: semínima = 63 Bpm.
- 13° Estágio: semínima = 66 Bpm.
- 14° Estágio: semínima = 69 Bpm.
- 15° Estágio: semínima = 72 Bpm.

Grupo 7

- 1° Estágio: semínima = 40 Bpm.
- 2° Estágio: semínima = 42 Bpm.
- 3° Estágio: semínima = 44 Bpm.
- 4° Estágio: semínima = 46 Bpm.
- 5° Estágio: semínima = 48 Bpm.
- 6° Estágio: semínima = 50 Bpm.
- 7° Estágio: semínima = 52 Bpm.
- 8° Estágio: semínima = 54 Bpm.
- 9° Estágio: semínima = 56 Bpm.
- 10° Estágio: semínima = 58 Bpm.
- 11° Estágio: semínima = 60 Bpm.

Grupo 8

- 1° Estágio: semínima = 40 Bpm.
- 2° Estágio: semínima = 42 Bpm.
- 3° Estágio: semínima = 44 Bpm.
- 4° Estágio: semínima = 46 Bpm.
- 5° Estágio: semínima = 48 Bpm.
- 6° Estágio: semínima = 50 Bpm.
- 7° Estágio: semínima = 52 Bpm.
- 8° Estágio: semínima = 54 Bpm.

9º Estágio: semínima = 56 Bpm.

10º Estágio: semínima = 58 Bpm.

11º Estágio: semínima = 60 Bpm.

4.5 TERZA PARTE

A *Terza Parte* do *Studio, Op.1* contém 12 *esempi* onde são trabalhados apagamentos, articulações e ornamentos. Como vimos em detalhes no capítulo 2, Giuliani propõe digitação para ambas as mãos destes estudos. Nesta edição, Gloeden revisa a digitação original, fazendo as alterações que julga necessárias para o desenvolvimento técnico-musical do aluno no nível de graduação e para que os *esempi* possam ser realizados no violão moderno sem maiores dificuldades.

As principais alterações propostas por Gloeden para esta parte são digitações alternativas e a substituição do *polegar* da mão direita. Como vimos no início do presente capítulo, assinalamos dedos-guia, pestanas, antecipações e apagamentos, além de marcar *portamenti* de formas próximas usadas por Giuliani, marcando também as posições inicial e final, mas unindo-as com um traço.

Os textos de Giuliani são apresentados no italiano original e em tradução aproximada para o português, levando em conta a terminologia italiana da época. Notas explicativas foram acrescentadas quando necessário e são marcadas com um asterisco (*) na partitura.

Esempio Primo: Della tenuta del tuono

La tenuta del tuono si forma colla pressione del dito sulla corda durante il valore della nota; ecco ciò che rigorosamente si osserverà nei bassi de questo esemplo.

Esempio n° 1: Da sustentação do som

A sustentação do som se obtém com a pressão do dedo sobre a corda durante todo o valor da nota; isto deverá ser rigorosamente observado no baixo deste exemplo.

N° 1 *Maestoso*

The musical score consists of six staves of music, each starting with a measure number (8, 5, 9, 13, 17, 21) and a treble clef. The music is in common time (C) and features various fingerings (i, m, a, 1, 2, 3, 4) and dynamics (p, p(4), p(5), p(6)).

- Staff 1 (Measures 8-11):** Starts with a whole note chord (G2, B2, D3) marked with 'I'. The melody begins with a quarter note G4 (finger 1), followed by eighth notes A4 (finger 2), B4 (finger 3), and A4 (finger 2). Fingerings for the next two measures are 2, 4, 2 and 3, 2, 3. Dynamics include p(5) and p(4).
- Staff 2 (Measures 12-15):** Continues the melody with eighth notes G4 (finger 4), A4 (finger 3), B4 (finger 4), and G4 (finger 1). Dynamics include p(4), p(6), and p(5). A fermata is placed over the final two measures, labeled 'CI' and 'II'.
- Staff 3 (Measures 16-19):** Features a sequence of eighth notes: G4 (finger 4), A4 (finger 1), B4 (finger 3), A4 (finger 2), G4 (finger 1), F#4 (finger 3), G4 (finger 1), and A4 (finger 3). Dynamics include p(6), p(5), and p(4).
- Staff 4 (Measures 20-23):** Continues with eighth notes: B4 (finger 3), A4 (finger 2), G4 (finger 1), F#4 (finger 3), G4 (finger 1), A4 (finger 3), B4 (finger 1), and A4 (finger 3). Dynamics include p(4), p(5), and p(6).
- Staff 5 (Measures 24-27):** Continues with eighth notes: G4 (finger 2), A4 (finger 1), B4 (finger 4), A4 (finger 1), G4 (finger 2), F#4 (finger 3), G4 (finger 1), and A4 (finger 3). Dynamics include p(5), p(4), and p(6).
- Staff 6 (Measures 28-29):** Ends with a quarter note G4 (finger 1) and a whole note chord (G2, B2, D3) with a fermata. Dynamics include p(5) and p(6).

Esempio Secondo: Dello smorzato

Silascierà libera la vibrazione del tuono durante un sedicesimo indi se smorzerà colle medesime dita, che hanno messo le corde in movimento, poichè queste, col mínimo contato sono ridotte al silenzio.

Esempio n° 2: Do apagamento

A vibração das notas será mantida por uma semicolcheia então será apagada com o mesmo dedo, que colocaram as cordas em movimento, pois estas com o mínimo contato são levadas ao silêncio.

Nº 2 *Sostenuto*

The musical score for guitar, Example No. 2, is written in treble clef with a common time signature (C). It consists of six staves of music, numbered 1 through 6. The first staff starts with a treble clef and a common time signature. The music features a series of chords and single notes, with fingerings indicated by numbers 1-4 and 0 (open string). The score includes various articulations such as accents (a), slurs, and dynamic markings like 'p' (piano) and 'm' (mezzo). The piece is marked 'Sostenuto'. The notation includes many slurs and accents, indicating a specific playing style. The score is divided into sections labeled I and II.

13

Musical notation for measure 13. The staff is in treble clef with a key signature of one flat. The melody consists of eighth notes with various accidentals and slurs. The bass line features a triplet of eighth notes in the first half and another triplet in the second half, with some notes beamed together. Fingering numbers (1, 2, 3, 4) are indicated above the notes.

15

Musical notation for measure 15. The staff is in treble clef with a key signature of one flat. The melody continues with eighth notes and slurs. The bass line has a triplet of eighth notes followed by a quarter note. The measure concludes with a double bar line and a final chord consisting of a bass note and two higher notes.

*Esempio Terzo: Dello Staccato**

Per staccare colla più grande celerità, senza que la mano dritta si stanchi colla ripetizione frequente dei suoni, s'impiegheranno alternativamente l'indice ed il dito medio, secondo gl'indicati segni.

Esempio n° 3: Do Staccato

Para tocar com velocidade, sem que a mão direita se canse com as repetições de notas, se utiliza os dedos *indicador* e *médio* alternadamente, segundo indica a digitação na partitura.

N° 3 *Allegro*

The musical score consists of six systems of staccato exercises. Each system includes a treble clef staff with a key signature of one sharp (F#) and a 2/4 time signature. Fingerings are indicated by letters 'm' (middle) and 'i' (index) above notes, and numbers 1-4 below notes. Dynamics such as *p(5)*, *p(4)*, and *p(5)* are marked. Some notes have an 'X' in a circle below them, indicating a specific finger or technique. The exercises are numbered 1 through 20. The first system starts with a double bar line and a repeat sign. The second system has a 'C2' marking above it. The third system has a 'C2' marking above it. The fourth system has a 'C2' marking above it. The fifth system has a 'C2' marking above it. The sixth system has a 'C2' marking above it.

* Como visto no capítulo 2, o termo *staccato* refere-se ao toque alternado entre *indicador* e *médio* e não à articulação.

Esempio quarto: Dell'appoggiatura di sotto

Per fare che la voce si arresti con più espressione al tuono di melodia, bisogna lasciar cadere il dito a martello sulla nota che precede.

Esempio n° 4: Da appoggiatura inferior

Para tocar a melodia com mais expressão, é necessário deixar o dedo da mão esquerda cair como se fosse um martelo na nota.

Nº 4 *Andantino*

The musical score is written in G major (one sharp) and 3/8 time. It consists of six staves of music. The tempo is marked *Andantino*. The score includes various fingering indications: numbers 1-4 above notes, and letters 'a', 'm', 'i' below notes. Dynamics include piano (p) and piano con sordina (p(4), p(5), p(6)). A 'martelo' (hammer) effect is indicated by a circled 'x' over a note. A 'c.9' (coda) instruction is present at the end of the piece.

c.9: A nota Ré (4) do primeiro tempo pode ser apagada com o toque apoiado de *indicador*.

Esempio quinto: Dell'appoggiatura di sopra

Per unire la piccola nota con quella di melodia, dopo di aver la toccata colla mano destra si strappa colla sinistra orizzontalmente.

Esempio n°5: Da appoggiatura superior

Para unir a pequena nota com a melodia, depois de tê-la tocado com a mão direita, puxa-se com a esquerda horizontalmente.

Nº 5 *Grazioso*

c.10-11: dedilhado alternativo

Esempio Sesto: Dell'appoggiatura di più note

Dopo di aver toccata la prima delle due piccole note con la mano dritta, le altre due si formano con la sinistra, lasciando cadere a piombo le indicate dita alternativamente sulla medesima corda.

Esempio n° 6: Da appoggiatura de mais notas

Depois de tocar a primeira das duas pequenas notas com a mão direita, as outras duas se tocam com a esquerda, deixando cair na mesma corda os dedos indicados alternadamente.

N° 6 Allegretto

The musical score for N° 6 Allegretto is presented in four staves, each starting with a measure number (8, 5, 9, 13) and a treble clef. The key signature consists of three sharps (F#, C#, G#). The music is written in a 6/8 time signature. Fingerings are indicated by Roman numerals (I, II, III, IV, V) and lowercase letters (i, m). Dynamics include piano (p) and piano con sordina (p^s). The score includes various rhythmic patterns and slurs, with some notes marked with 'x' to indicate specific fingerings or techniques. The first staff (measures 8-12) features a sequence of eighth notes with slurs and fingerings like '124' and '012'. The second staff (measures 5-8) continues with similar patterns, including a measure with a '2' above the staff. The third staff (measures 9-12) shows further rhythmic development with slurs and fingerings. The fourth staff (measures 13-16) concludes the piece with a final measure containing a '2' above the staff and a double bar line.

Esempio septimo: Altra appoggiatura a più note

Dopo di aver battuto la seconda delle due piccole note, si strappa col medesimo dito della mano sinistra

Esempio nº 7: Outra appoggiatura de mais notas

Depois de bater a segunda das duas pequenas notas, se puxa com o mesmo dedo da mão esquerda

Nº 7 *Andante Mosso*

Esempio ottavo: Del grupetto

Si esprime con un sol tocco, per esempio, la prima delle quattro piccole note si tocca, la seconda si strappa, la terza e la quarta si batte, e la quinta si strappa.

Esempio n° 8: Do Grupetto

É realizado com um único toque, por exemplo, a primeira das quatro pequenas notas é tocada, a segunda puxada, a terceira e a quarta batidas, e a quinta puxada.

N° 8 Allegretto

The musical score for 'N° 8 Allegretto' is written in G major (one sharp) and 6/8 time. It consists of six staves of music. Each staff contains a melodic line with various ornaments (accents, slurs, etc.) and a corresponding bass line with fingerings and dynamics. The music is divided into measures, with measure numbers 5, 9, 14, 18, and 22 indicated. The score includes various fingering numbers (1-4) and dynamic markings (p, p(4), p(5), p(6)).

*Sugestão de execução rítmica do grupetto

A short musical notation showing a rhythmic suggestion for the 'grupetto' in G major, 6/8 time. It consists of a single staff with a melodic line and a bass line.

Esempio nono: D'una'appoggiatura molto usitata

Quest'appoggiatura si eseguisce come nell'esempio quinto, strappandola orizzontalmente con la mano sinistra.

Esempio n° 9: De uma appoggiatura muito usada

Esta appoggiatura é realizada como no quinto exemplo, puxando-a horizontalmente com a mão esquerda.

N° 9 *Allegro Spiritoso*

The musical score for Example No. 9, *Allegro Spiritoso*, is written for guitar in G major and 2/4 time. It consists of seven staves of music. The notes are labeled with 'a', 'm', and 'i'. The score includes dynamic markings such as *p(6)*, *p(5)*, and *p(4)*. There are also circled numbers (4, 5, 6) indicating fingerings. The piece is divided into sections labeled with Roman numerals: II, III, IV, V, IX, and II. The final measure ends with a double bar line.

Esempio Decimo: Della ligature

*Si tocca la prima con la mano dritta,
ed indi si batte la seconda con la sinistra.*

Esempio n° 10: Da Ligadura

*Toca-se a primeira nota com a mão direita,
e então a segunda é batida com a esquerda.*

N° 10 *Vivace*

The musical score for N° 10 *Vivace* is presented in five staves. The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is common time (C). The notation includes a treble clef and a bass clef. The upper staff shows a melodic line with slurs and fingering numbers (1, 2, 3, 4). The lower staff shows chords with fingering numbers (5, 6). Roman numerals (I, II, III, IV, V, VII, IX, X) are placed above the notes to indicate fingerings. The piece concludes with a double bar line and a final chord marked with a 'C' and a '2'.

Esempio undecimo: Dello Strisciato

Col medesimo dito della mano sinistra che forma il tuono della piccola nota, dopo di averlo vibrato, si striscia fino alla nota di melodia, facendo risuonare tutti gl'intervalli, a guisa dell'abbellimento, che nel canto si chiama portamento di voce.

Esempio n°11: Do Portamento

Com o mesmo dedo da mão esquerda que pressiona a pequena nota, depois de tê-la tocado, se arrasta até a nota da melodia, fazendo ressoar todos os intervallos, com o propósito de embelezamento, como no portamento vocal

N° 11 *Allegro Moderato*

The musical score for N° 11 *Allegro Moderato* is presented in three staves. The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 2/4. The score includes various musical notations such as fingerings (1-4), dynamics (p, p(6), p(5), p(6), p(5), p), and articulation (accents, slurs). The first staff (measures 1-5) features a melodic line with a portamento effect, indicated by a slur and a 'p' dynamic. The second staff (measures 6-10) continues the melodic development with a 'p(6)' dynamic. The third staff (measures 11-15) concludes the piece with a final cadence, marked with a 'p' dynamic and a double bar line.

Esempio duodecimo

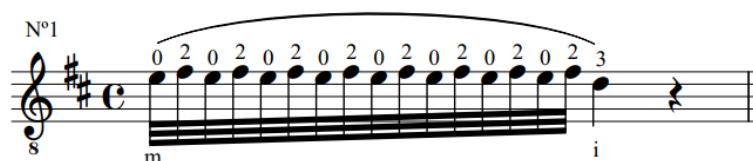
Del trillo semplice

Dopo di aver messo la prima nota in vibrazione colla mano destra, il dito della sinistra si lascerà cader ripetutamente e con energia sulla nota superiore di modo che le farà risuonare tutte le due. Vedi n° 1.

Esempio n° 12

Do trinado simples

Depois de colocar a primeira nota em vibração com a mão direita, o dedo da esquerda se deixará cair repetidamente e com energia na nota superior para que ambas soem. Ver n° 1.

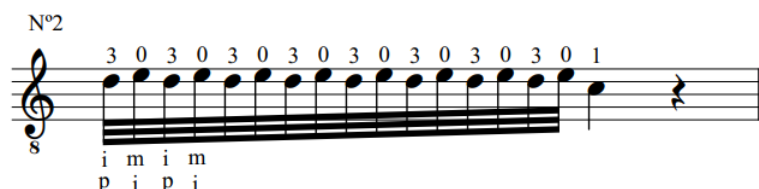


Del trillo su due corde

Questo trillo – il quale, per aver più durata di tuono, è preferibile all'altro – si può eseguire coll'indice e medio, e col pollice ed indice della mano destra. Vedi n° 2.

Do trinado em duas cordas

Esse trinado – o qual, por ter mais a duração do som, é preferível ao outro - pode ser realizado com o indicador e o médio, e com o polegar e o indicador da mão direita. Ver n° 2.



Del Mordente

Il mordente non è altro che un breve trillo, il quale si eseguisce nell'istessa maniera

Do Mordente

O Mordente nada mais é do que um pequeno trinado, que é realizado da mesma maneira

maniera di scrivere

Modo de se escrever



maniera di eseguire

Modo de executar

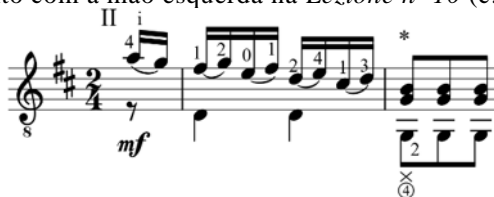


4.6. QUARTA PARTE

As *12 lezioni* da *Quarta Parte* são apresentados nesta edição na ordem original e com poucas alterações. Como vimos no capítulo 2, Giuliani não digita a *Quarta Parte*, apenas fazendo indicações de dinâmica e articulação. Gloeden mantém as indicações musicais do original e propõe dedilhados para as *12 lezioni*, marcando posições para facilitar a leitura, apagamentos e antecipações. O editor também faz algumas sugestões listadas abaixo.

Nesta *Parte*, Gloeden propõe que a mão esquerda efetue pontualmente apagamentos, seja por meio de pestanas (*Lezioni n° 6 – 8*) ou com um único dedo como na *Lezione n° 10*, em que o indicador da mão esquerda pode apagar o Ré da quarta corda de modo que o *polegar* da mão direita não precise fazê-lo (Fig.174).

Fig. 174 – Apagamento com a mão esquerda na *Lezione n° 10* (c.1-2) da *Quarta Parte*



Fonte: elaborado pelos autores

As *Lezioni n° 6* e *n° 10* apresentam sugestões de articulação diferentes do original. No primeiro, o mesmo trecho possui duas articulações diferentes em cada repetição (como discutido no capítulo 2). Já na *Lezione n° 10* Gloeden propõe que se insira um ligado para manter o padrão de articulação (Fig.175).

Fig. 175 – Sugestão de ligado de Gloeden para o *Lezione n° 10* (c.30-31) *Quarta Parte*



Fonte: elaborado pelos autores

O acorde final da *Lezione n° 9* foi alterado, assim como Caliendo (1964) e Grimes (1995) o fizeram, para evitar o uso do polegar da mão esquerda (Fig.176).

Fig. 176 – Alteração do acorde final da *Lezione n° 9* (c.36-37) da *Quarta Parte*

Fonte: elaborado pelos autores

No c.30 *Lezione n° 11*, Gloeden sugere que se acrescente a nota Lá (3) ao soprano do acorde de Lá Maior, de modo que a condução das vozes seja melhor realizada.

Fig. 177 – Acréscimo sugerido por Gloeden ao c.30 da *Lezione n°11*

Fonte: elaborado pelos autores

A *Lezione n° 12* apresenta uma dúvida em relação à sua escrita. A nota do baixo nos c.1-3; c.18; c.20 e c.27-30, que aparentemente é um Ré# (4), está escrita mais abaixo em um local próprio da nota Si (5) na pauta (Fig.178). Como ambas as notas fazem parte do acorde de Si Maior, Gloeden propõe duas versões, uma com o baixo em Ré# (4) e a outra com o baixo em Si (5). É bastante interessante pois para realizar essa mudança não é necessário que se realize nenhuma outra adaptação na digitação.

Fig. 178 – Dúvida de escrita na *Lezione n° 12* da *Quarta Parte*

Fonte: elaborado pelos autores

Lezione Prima

Lezione n° 1

Maestoso

Musical score for "Lezione n° 1" in C major, 4/4 time, marked *Maestoso*. The score consists of nine staves of music. It features various fingerings (i, m, a, p), dynamics (mf, p, f, dol.), and articulation marks. A section starting at measure 26 is marked "III" and includes alternative fingerings for measure 26, labeled "c.26: digitação alternativa".

c.26: digitação alternativa

Lezione Seconda

Lezione n° 2

Allegretto grazioso

Musical score for "Lezione n° 2" in 6/8 time, marked "Allegretto grazioso". The score consists of seven staves of music. The first staff starts with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 6/8 time signature. The music features a mix of eighth and sixteenth notes, often beamed together. Fingerings (i, m, a) and dynamics (mf, p, sf, ff) are indicated throughout. The piece concludes with a double bar line and a circled "6" below it.

c.16: o dedo 2 pode antecipar o movimento e pressionar a nota F#4.

Lezione Terza

Lezione n° 3

Andantino Mosso

Musical score for "Lezione Terza" and "Lezione n° 3" in 2/4 time, marked "Andantino Mosso". The score consists of nine staves of music.

Dynamics include *mf*, *p*, and *f*.

Articulations include accents (*a*) and slurs (*i*, *m*).

Fingering instructions include numbers 1, 2, 3, 4, and 5.

The score includes repeat signs (II) and first/second endings (I, II).

The piece concludes with a final cadence on the ninth staff.

Lezione Quarta

Lezione n° 4

Allegro grazioso

Musical score for *Lezione Quarta*, *Lezione n° 4*, *Allegro grazioso*. The score is written for a single melodic line on a treble clef staff in 2/4 time. It consists of six systems of music, each starting with a measure number (1, 5, 10, 15, 21, 27). The music features various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. Fingerings (1-4) and accents (a) are indicated throughout. Dynamics include *mf*, *p*, *p(6)*, *mf*, and *sf*. A *slargandosi* instruction is present at measure 15. The score ends with a double bar line at measure 32.

Lezione Quinta

Lezione n° 5

Allegretto

I
a m a m a m m i a a m a m a a m a
p p i p i i 2 4 2 2 i

dol.

6
II i m a m a m a i m a i m
i 1 2 3 4 1 2 3 4 3 4 3 4
p p p p cresc. poco

12
V -IV- V VII V III I -II- I
1 4 2 3 2 3 1 2 3 4 1 2
a poco dim.

17
-II- I
4 1 1 2
3 2 2
p(6) dol.

22
m i m a i m a m a m i m a i m a i
p p p p p p p

27
m i a m m i a m m a m a m a m
p p i p p i i i i i i i i

33
m a m a m i m a m
p p i 1 3 2 p p i 4 2 4
mf f

Lezione Sesta

Lezione n° 6

Allegretto con moto

The image displays a musical score for a piece titled 'Lezione Sesta' and 'Lezione n° 6'. The score is written for a single melodic line on a treble clef staff with a key signature of three sharps (F#, C#, G#) and a 2/4 time signature. The tempo is marked 'Allegretto con moto'. The score consists of seven staves of music, numbered 1 through 30. The notation includes various rhythmic values (quarter, eighth, and sixteenth notes), rests, and dynamic markings such as *mf*, *p*, and *f*. Fingerings are indicated by numbers 1-4. There are several instances of 'C2' and 'C5' above notes, likely indicating specific fingering techniques or positions. The score ends with a double bar line and a fermata over the final chord.

c.1: a meia pestana do primeiro tempo é colocada a partir da (4) e a do segundo tempo a partir da (3);

c.22 e c.25: Giuliani apresenta duas articulações diferentes para o mesmo trecho musical. Não se sabe se são erros editoriais ou uma proposta do compositor. Para mais informações ver capítulo 2;

c.33: dedilhado alternativo:

The image shows a short musical notation for an alternative fingering. It consists of a single treble clef staff with a key signature of three sharps. The notation shows a sequence of notes with fingerings: II (index), i (thumb), m (middle), a (ring), i (index), m (middle), i (index). The notes are beamed together. Below the staff, there are two circled numbers, 6 and 5, which likely refer to specific fingering techniques or positions discussed in the text.

Lezione Settima

Lezione n° 7

Allegro Maestoso

The musical score is written for guitar in G major (one sharp) and 2/4 time. It consists of seven staves of music, starting at measure 1 and ending at measure 31. The tempo is marked 'Allegro Maestoso'. The score includes various guitar techniques and dynamics:

- Staff 1 (Measures 1-4):** Starts with a forte (*f*) dynamic. Includes a barre at the second fret (C2) and fingerings *i*, *m*, *a*, *p*. A circled 5 is under the fifth fret.
- Staff 2 (Measures 5-8):** Continues with *f* and *p* dynamics. Includes a circled 3 and a circled 4.
- Staff 3 (Measures 9-12):** Features *f* dynamics and fingerings *i*, *m*, *a*, *p*. Includes a circled 3 and a circled 4.
- Staff 4 (Measures 13-17):** Includes *f* dynamics and fingerings *i*, *m*, *a*, *p*. Includes a circled 3 and a circled 4.
- Staff 5 (Measures 18-22):** Features *p* and *mf* dynamics. Includes a circled 5 and a circled 4.
- Staff 6 (Measures 23-26):** Includes *p*, *mf*, and *f* dynamics. Includes a circled 3 and a circled 4.
- Staff 7 (Measures 27-31):** Ends with *f*, *sf*, and *ff* dynamics. Includes a circled 3 and a circled 4.

c.2: posicionar meia pestana a partir da (5) para apagar o acorde anterior

Lezione Ottava

Lezione n° 8

Allegro Spiritoso

The musical score is written for guitar and consists of eight systems of music. Each system begins with a treble clef and a common time signature. The music is characterized by its rhythmic complexity, featuring numerous triplets and slurs. Dynamic markings such as *mf*, *p*, *f*, and *dol.* are used throughout. Fingerings are indicated by numbers 1-4. The score includes a variety of chords and melodic lines. The first system starts with a *mf* dynamic and includes a triplet of eighth notes. The second system features a *p* dynamic and a triplet of eighth notes. The third system includes a *p* dynamic and a triplet of eighth notes. The fourth system features a *mf* dynamic and a triplet of eighth notes. The fifth system includes a *p* dynamic and a triplet of eighth notes. The sixth system features a *mf* dynamic and a triplet of eighth notes. The seventh system includes a *p* dynamic and a triplet of eighth notes. The eighth system features a *mf* dynamic and a triplet of eighth notes.

c.22 a pestana é utilizada para apagar as notas do acorde anterior.

Lezione Nona

Lezione n° 9

Allegro Spiritoso

Musical score for Lezione Nona, Lezione n° 9, *Allegro Spiritoso*. The score is written in bass clef with a 2/4 time signature. It consists of seven systems of music, each with a treble clef staff and a bass clef staff. The first system starts at measure 1 and ends at measure 5. The second system starts at measure 6 and ends at measure 11. The third system starts at measure 12 and ends at measure 16. The fourth system starts at measure 17 and ends at measure 22. The fifth system starts at measure 23 and ends at measure 27. The sixth system starts at measure 28 and ends at measure 32. The seventh system starts at measure 33 and ends at measure 37. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings (*pp*, *mf*, *f*, *p*). Fingerings are indicated by numbers 1-4. There are also some unusual markings like 'C1' and 'C1' above the staff.

c.37: Gloeden propõe a alteração da nota Lá (5) para Dó (5). Assim é possível tocar este acorde sem o uso do polegar da mão esquerda.

Lezione Decima

Lezione n° 10

Allegro Spiritoso

Musical score for "Lezione n° 10" in G major, 2/4 time, Allegro Spiritoso. The score consists of eight staves of music, each starting with a measure number (8, 6, 12, 19, 24, 29, 34, 40). The music features various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. Dynamics range from *mf* to *ff*. Fingerings and articulation are indicated throughout. Chord symbols (C2, C5, C7) and Roman numerals (II, VII, IX, X) are present above the notes.

c.2 e c.6: o apagamento da nota Ré (4) pode ser feito com a mão esquerda, ao colocar o dedo 1 na segunda casa desta mesma corda sem apertá-la;

c.31: Neste trecho, para manter a mesma articulação pode-se acrescentar ligado entre as duas últimas semicolcheias: notas Fá# e Lá (1).

The image shows a musical score for guitar in treble clef, key of D major (two sharps). The notation includes fingerings (m, i, a, i, m, i) and dynamics (p, f). The notes are: D4 (finger 2), E4 (finger 1), F#4 (finger 3), G4 (finger 2), A4 (finger 1), B4 (finger 2), C5 (finger 1), D5 (finger 4), E5 (finger 2), F#5 (finger 1), G5 (finger 2), A5 (finger 1), B5 (finger 2), C6 (finger 1), D6 (finger 2). The score is marked with a forte (f) dynamic and includes a circled '2' at the end.

Lezione Undecima

Lezione n° 11

Sostenuto

Musical score for *Lezione Undecima*, *Lezione n° 11*, *Sostenuto*. The score is in G major (one sharp) and 3/4 time. It consists of eight staves of music, numbered 1, 5, 9, 12, 15, 18, 21, and 25. The music features various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. Fingerings are indicated by numbers 1-4 and 0. Dynamics include piano (*p*), forte (*f*), *sfz*, and *mf*. There are also performance markings such as "C2", "C4", and "III".

29 *a* *m* *I* $\Phi 2$ *p* *** *IX* *m* *i* *p* *II* *m* *i* *p*

33 *m* *i* *p* *f* $\Phi 2$

c.29-30: A resolução harmônica com a nota Lá (3) acrescentada no soprano. Possivelmente um erro de edição.

a *m* *I* $\Phi 2$ $\Phi 2$ *p*

Lezione Duodecima

Lezione n° 12

Andantino Grazioso

IV a m I a m VI a m I II

dol. *f* *f*

5 $\text{C}2$ m a $\text{C}2$ I a m a m a m m i m i m i m

p *p* *p*

10 I a i II IV II I II IV VI

p *pp* *p* *cresc.*

14 IV II I II IV VI VII a I *

f *f* *dol.*

18 *f* *f* *f* *f*

23 IV II i m a IV a m I *

f *f* *p* *f* *f*

28 IX m I IX m i IV I $\text{C}IX$

f *f* *f* *f* *f* *ff*

c.17: nota Mi (4) do original. Também corrigida por Grimes (1995) e Jeffery (GIULIANI, 1984)

c.26-29: a solução ao lado permite que a harmonia seja mantida e possivelmente era mais viável nos instrumentos da época.

IV a m I

f

Lezione Duodecima – B

Lezione nº 12 – B

Andantino Grazioso

Musical score for "Andantino Grazioso" in G major, 2/4 time. The score is presented in six systems, each with a guitar-specific staff (S) and a fretboard diagram. The key signature has one sharp (F#), and the time signature is 2/4. The piece includes various dynamics such as *dol.*, *p*, *pp*, *f*, *sf*, and *ff*. Fingering numbers (1-4) are indicated for many notes. The fretboard diagrams show the positions of the left hand on the strings. The score concludes with a double bar line and a *ff* dynamic marking.

Esta versão é apresentada por Gloeden devido a dúvida editorial comentada no início deste capítulo. Notamos que a substituição da nota Ré# por Si nos c.1-3; c.18; c.20 e c.27-30 não interfere em outras digitações.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Como pudemos notar no decorrer desta pesquisa, o *Studio, Op.1* trata-se de uma obra chave para o entendimento técnico e musical do repertório violonístico do séc. XIX. Giuliani apresenta conceitos, exercícios e estudos que trabalham aspectos técnicos e musicais fundamentais para o desenvolvimento dos violonistas mesmo após mais de 200 anos de sua publicação. Também notamos que poucas alterações no texto musical são necessárias para a prática deste conteúdo no violão moderno. Este fator, aliado ao prestígio que o compositor e a obra, especialmente sua *Prima Parte*, angariaram desde sua publicação, permite que esta obra seja tratada como uma obra viva, que ainda possui importância didática e não apenas histórica.

A partir do questionamento levantado sobre quais aspectos fazem do *Studio, Op.1* uma das principais obras didáticas do séc. XIX, buscamos dois objetivos principais: entender quais elementos técnicos e musicais Giuliani propõe em seu *Studio, Op.1* e analisar e apresentar quais alterações outros editores propuseram para a prática da obra. Os capítulos 1 e 2 contemplaram o primeiro tópico, enquanto os capítulos 3 e 4 trataram do segundo.

No capítulo 1 apresentamos informações que permitem lançar um novo olhar sobre a face didática do compositor. A partir da leitura da bibliografia apresentada e de um olhar atento ao catálogo de obras de Giuliani, pudemos notar que sua atividade didática estava relacionada à sua prática como concertista e compositor, de modo que sua ampla atuação no cenário musical vienense possivelmente gerou uma grande demanda por obras didáticas e peças simples, que foram publicadas regularmente neste período.

A discussão levantada sobre a natureza do *Studio, Op.1*, ou seja, se é ou não um método, permitiu antes uma reflexão sobre o assunto do que levou a uma resposta definitiva da questão. Por mais que fosse possível mapear os elementos constituintes de um método instrumental do séc. XIX e, em seguida, classificar o *Studio, Op.1* como se encaixando ou não nesta definição, esse procedimento não traria acréscimos significativo ao *status questionis* da temática tratada. De modo que optamos por tratar a obra dentro dos próprios termos do compositor, focando em seu conteúdo e na sua estrutura, tal qual a citação: “*una guida sicura e nuova*”.

O levantamento dos elementos trabalhos por Giuliani certamente nos surpreendeu quando postos lado a lado e comentados a luz da bibliografia especializada e de outros métodos da época. A reflexão sobre esses conteúdos, aliada ao contato bastante próximo com a partitura original possibilitou que novas perspectivas didáticas e artísticas fossem traçadas, incluindo a performance de algumas das *lezioni* da *Quarta Parte* em apresentações públicas organizadas

tanto no contexto do Departamento de Música da ECA-USP quanto em outros ambientes físicos e virtuais.

Notamos que Giuliani apresenta o conteúdo de modo sistemático, partindo de exercícios focados na mão direita (*Prima Parte*), mão esquerda (*Seconda Parte*) e questões estilísticas como ornamentos e articulações (*Terza Parte*), para finalmente, apresentar uma série de estudos melódicos (*Quarta Parte*) dedicados à prática dos tópicos apresentados. A seguir, destacamos alguns dos tópicos apresentados por Giuliani em cada uma das *Parti* que corroboram para a nossa hipótese de que os próprios exercícios e estudos do compositor são proveitosos ao violonista contemporâneo:

- *Prima Parte*: os 120 *esercizi* de arpejo contemplam desde movimentos mecânicos mais simples até uma escrita a três vozes com fragmentos melódicos. Giuliani propõe exercícios com combinações variadas de dedos de mão direita, abordando acordes repetidos, mudanças de localização vertical, trêmulos e cadências virtuosísticas. A apresentação dos *esercizi* permite que possam tanto ser praticados uma a um isoladamente como tocados em seções, como proposto por Gloeden (2021), Tennant (1995) e Sávio (1957);

- *Seconda Parte*: os 16 *esempi* são apresentados em ordem progressiva de dificuldade em relação à leitura musical, indo de tonalidade com menos acidentes para outras como mais acidentes. O autor se preocupa em abordar as tonalidade e intervalos mais usuais no repertório da época, e que são ainda muito utilizadas no repertório violonístico, por serem idiomáticas ao instrumento. Desse modo, entendemos que a prática desses *esempi* auxilia não apenas no desenvolvimento técnico da mão esquerda, mas também no conhecimento de tonalidades e intervalos usuais em todo o repertório do instrumento, inclusive aquele composto nos sécs. XX e XXI. A utilização de sequências intervalares e suas combinações é parte significativa da performance virtuosística da música desta época. A *Seconda Parte* proporciona ao estudante uma oportunidade de imersão no estudo de fraseado através da articulação de motivos na formação de frases e no tratamento timbrístico proporcionado nas rápidas passagens modulatórias;

- *Terza Parte*: seus 12 *esempi* destacam-se por tratar de ornamentos e articulações, tópicos pouco visitados em outros métodos de violão, mesmo os publicados nos sécs. XX e XXI, o que torna o *Studio, Op.1* um documento bastante singular e útil para a compreensão e assimilação do estilo da época. A nomenclatura ligeiramente diferente dos ornamentos pode dificultar a assimilação do conteúdo à primeira vista, mas algumas orientações a esse respeito suprem quaisquer dificuldades de compreensão do material musical;

- *Quarta Parte*: as 12 *lezioni* assemelham-se a outras coleções de estudos de Giuliani. O compositor não apresenta digitações ou mais informações a respeito de sua prática e deixa a cargo do estudante ou professor entender como o que fora praticado nas outras seções da obra pode ser aplicado nesta *Parte*. No entanto, a escrita acurada das indicações de dinâmica e articulação geram a oportunidade de o estudante entrar em contato com um material musical elaborado e que aponta na direção do repertório de concerto.

A comparação entre edições de uma mesma obra, como a realizada no capítulo 3 desta pesquisa, evidencia que o texto musical representado na partitura é suscetível a diferentes visões, interpretações e apropriações. Os editores comentados realizaram alterações no texto de Giuliani com o intuito adaptarem a obra a um contexto diferente, com outro instrumento, outras metodologias e outros repertórios. No entanto, dada as poucas intervenções propostas, o *Studio, Op.1* continua sendo uma obra atual e útil ao violonista contemporâneo e alguns fatores podem explicar essa atualidade:

- O uso do *anelar* da mão direita como recurso corriqueiro, ao contrário dos outros compositores da época, que o usavam apenas como exceção. Essa particularidade aproxima a técnica proposta por Giuliani àquela utilizada pelos violonistas dos sécs. XX e XXI;

- Apresentação dos *esercizi*, *esempi* e *lezioni* de maneira sistemática e buscando esgotar as possibilidades de execução em alguns casos. Como pudemos ver do capítulo 2, essa é uma característica que está relacionada à mecanização do ensino instrumental e à ideia de que o estudante deve praticar, por exemplo, todas as possíveis combinações de dedilhado, de fraseado e de tonalidades para estar pronto para o enfrentamento do repertório. Essa mentalidade didática ainda é bastante comum no ensino instrumental, o que corrobora para que o *Studio, Op.1* seja utilizado regularmente;

- Os *esercizi* e *esempi*, especialmente das *Prima* e *Seconda Parti*, podem ser aplicados nos mais diversos contextos editoriais e didáticos. O levantamento das edições posteriores mostra que diferentes editores propuseram a utilização desses exercícios com propósitos ímpares, seja dentro de outros métodos para aplicar conceitos técnicos de outros autores, seja em edições parciais ou ainda como inspiração para o desenvolvimento de outros exercícios.

A apresentação da abordagem de Gloeden aponta ainda mais na direção deste último tópico levantado. A maneira como o editor propõe exercícios e práticas é baseada nos parâmetros: altura, duração intensidade e timbre, de modo que estudante pode desenvolver habilidades técnicas e musicais paralelamente. Chamamos atenção à riqueza de observações e proposições de edição de Gloeden. O editor não apenas fornece o dedilhado e algumas

orientações de prática, mas constrói um roteiro de estudos que parte do original de Giuliani e se expande para o estudo de variantes de ritmos, de timbres e de dinâmicas até a exploração extensa de dedilhados de mão direita e o uso metódico e eficiente do metrônomo.

Desse modo, podemos notar que o *Studio, Op.1* sofreu no decorrer dos anos um processo de expansão em relação às possibilidades de prática. Os editores posteriores a Giuliani, a partir de suas distintas abordagens, certamente auxiliaram no processo de consolidação do *Studio, Op.1* como uma das mais importantes obras didáticas para violão do séc. XIX.

Por fim, entendemos que duas contribuições principais foram alcançadas nesta pesquisa: a organização sistemática do conhecimento disponível acerca de uma das obras didáticas mais importantes do repertório violonístico e a publicização da abordagem desenvolvida pelo Prof. Dr. Edelton Gloeden no Departamento de Música da ECA-USP desta obra.

Esperamos que esta pesquisa e as possíveis contribuições feitas possam auxiliar estudantes e aficionados, dentro e fora do ambiente acadêmico, a conhecerem, estudarem e se beneficiarem ainda mais do *Studio per la Chitarra, Opus 1* de Mauro Giuliani.

REFERÊNCIAS⁷⁵

- AGUADO, Dionísio. *Nuovo Método para Guitarra*. Madri: Lodre, 1843. 1 Partitura.
- BERG, Christopher. *Giuliani Revisited*. Pacific: MelBay, 2008. 1 Partitura.
- BOYE, Gary. Resumo de An Annotated Bibliography of Guitar Methods, 1760-1860 (2010) de Erik Stenstadvold. *Notes*, vol.68, n.2, p.403-405, 2011. Disponível em:<<https://muse.jhu.edu/article/456639/pdf>> . Acesso em 20 nov. 2019.
- BROWN, Clive. Ornaments. In: *Grove Music Online*: edição online, 2001. Disponível em <<https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.001/omo-9781561592630-e-0000049928?rskey=sdud6k&result=10>>. Acesso em 01 de mar. 2021.
- CAMARGO, Guilherme de. *A guitarra do século XIX em seus aspectos técnicos e estilístico históricos a partir da tradução comentada e análise do “método para guitarra” de Fernando Sor*. Tese (Mestrado em música) – Departamento de Música, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2005.
- CANILHA, Cauã Borges; GLOEDEN, Edelson. *25 Etudes Mélodiques et Progressives Op.60, Matteo Carcassi: uma análise mecânica sobre*. 2ª ed. São Paulo: edição independente, 2020.
- CARDOSO, João Henrique Corrêa. *A Técnica Violonística: um estudo das convergências e divergências nos métodos de ensino no decorrer da história do violão*. Dissertação (Mestrado em Música) – Escola de Música e Artes Cênicas, Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2015.
- CARLEVARO, Abel. *Escuela de la Guitarra*. Buenos Aires: Barry Editoria, 1979.
- CARULLI, Ferdinando. *Metodo Completo per Chitarra*. Milão: E. Lucca, [ca.1809]. 1 Partitura.
- COSTE, Napoléon. *Divagation Fantasie pour La Guitare*. Paris: Edição do Autor, [18--]. 1 Partitura.
- COX, Paul. *Considerazioni sui primi Metodi per Chitarra*. Il Fronimo, Milano, n.34, p.5-14, jan. 1981.
- CHIESA, Ruggero. *Guitar Gradus: Metodo elementare per chitarra*. Milano: Suvini Zerboni, 1982. 1 Partitura.
- DALLES, Eric. *Técnicas e Estudos do Classicismo para Violão*. Proemus, UNIRIO, Rio de Janeiro, 2017.
- DALMACIO, Marcos Pablo. *A Sonata para Guitarra na Viena de Beethoven e Schubert*. Santa Catarina: edição independente, 2018.

⁷⁵ De acordo com a ABNT NBR 6023 2002

DUDEQUE, Norton. *A História do Violão*. Curitiba: Editora da UFPR, 1994.

FALLOWS, David. Dolce (i). In: *Grove Music Online*: edição online, 2001. Disponível em <<https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000007936?rskey=2SMG0k&result=1>>. Acesso em 01 de mar. 2021.

FERNANDIERE, Fernando. *Arte de Tocar la Guitarra Española por Música*. Madrid: Imprensa de Pantelon Aznar, 1799. 1 Partitura

FERNÁNDEZ, Eduardo. *La digitación en Giuliani: el redescubrimiento de una técnica por Eduardo Fernández (Primera parte)*. In: SITE Escola Universitaria de Musica de la Universidad de la Republica Uruguay [S.l.], 2013a. Disponível em: <<https://eumus.edu.uy/eum/boletin/2013/08/la-digitacion-en-giuliani-el-redescubrimiento-de-una-tecnica-por-eduardo-fernandez>>. Acesso em 04 abr. 2021.

FERNÁNDEZ, Eduardo. *La digitación en Giuliani: el redescubrimiento de una técnica por Eduardo Fernández (Segunda parte)*. In: SITE Escola Universitaria de Musica de la Universidad de la Republica Uruguay [S.l.], 2013b. Disponível em: <<https://www.eumus.edu.uy/eum/boletin/2013/09/la-digitacion-en-giuliani-el-redescubrimiento-de-una-tecnica-por-eduardo-fernandez>>. Acesso em 04 abr. 2021.

GIULIANI, Mauro. *Six Variations on a Theme from Die feindlichen Volksstämme*. Viena: Artaria, 1807. 1 Partitura.

_____. *Metodo per Chitarra*. Eduardo Caliendo (ed.). Milano: Bérben, 1964. 1 Partitura.

_____. *Centoventi Arpeggi dall'Op.1 per Chitarra*. Ruggero Chiesa (ed.). Milano: Suvini Zerboni, 1976. 1 Partitura.

_____. *The Complete Works in facsimiles of the original edition, Vol. 1, Studio per la chitarra, opus 1*. Brian Jeffery (ed.), Tecla Editions, London, 1984. 1 Partitura.

_____. *Mauro Giuliani – The Complete Studies for guitar*. Brian Jeffery (ed.), Tecla Editions, London, 2020. 6 Partituras.

GLOEDEN, Edelson. *Violão: O ensino na graduação do Departamento de música na Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo*. Trabalho de livre docência, ECA/USP, São Paulo, 2019.

GRIMES, David. *Complete Giuliani Studies*. Pacific: MelBay, 1995. 1 Partitura.

HECK, Thomas. *Mauro Giuliani: Virtuoso Guitarrist and Composer*. Columbus: Edições Orphée, 1995.

_____. The Vogue of the Chitarra Francese in Italy: How French? How Italian? How Neapolitan? *Soundboard*, Palos Verdes Peninsula – California, v.37, n.4, p.18-24, 2012a.

_____. Giuliani in Italia. Parte 2. *Il Fronimo*, Milano, n.9, p.19-28, out. 1974.

HECK, Thomas; RIBONI, Marco; STEVENS, Andreas. Some Newly Recovered Letters of Mauro Giuliani: Welcome News from the Bavarian State Library and the Digital Guitar Archive. *Soundboard*, Palos Verdes Peninsula – Califórnia, v.38, n.2, p.13-29, 2012b.

HILL, Robin. *The Guitar Gymnasium*. Melbay: Pacific, 2001. 1 Partitura.

JEFFERY, Brian. *The terminology of: studio, esercizio, étude, lesson, etc, in early 19th century guitar music*. In: SITE Tecla Editions. [S.l.], 1994. Disponível em: <<https://tecla.com/books-music-scores/the-terminology-of-studio-esercizio-etude-lesson-etc-in-early-19th-century-guitar-music-by-brian-jeffery/>>. Acesso em 04 abr. 2021.

LIEW, Robert. *The Guitar Chamber Trio from 1780 to 1830: Its Style and Structure*. Tese (Doutorado em Filosofia) - Texas Tech University, Lubbock – Texas, 1983.

MARESCOT, Charles. *La Guitarromanie*. Firenze: Studio per Edizioni Scelte, 1985.

MICHAELIS dicionário online. São Paulo: Editora Melhoramentos, 2020. Disponível em <<https://michaelis.uol.com.br/>>. Acesso em 24 mar. 2020.

MICHELI, Lorenzo. La tecnica de Mauro Giuliani e la didattica del primo Ottocento. Parte I. *Il Fronimo*, Milano, n.124, p.11-25, out. 2003.

_____. La tecnica de Mauro Giuliani e la didattica del primo Ottocento. Parte II. *Il Fronimo*, Milano, n.125, p.13-21, jan. 2004.

OPHEE, Matanya. *A Short History of the use of the left-hand thumb*. In: SITE Digital Guitar Archive. [S.l.], 2020. Disponível em: <<https://www.digitalguitararchive.com/2020/12/a-short-history-of-the-use-of-the-left-hand-thumb/>> Acesso em 04 abr. 2021.

PUJOL, Emilio. *Escuela razonada de la guitarra, Vol.1*. Buenos Aires: Ricordi Americana, 1956.

ROMERO, Pepe. *La Guitarra: A comprehensive Study of Classical Guitar Technique and Guide to Performing*. Tampa: Tuscany Publications, 2012. 1 Partitura.

_____. *Pepe Romero talks about reviewing technique every day in his book "La Guitarra"*. Canal Youtube: String by Mail, 2017. Disponível: <<https://www.youtube.com/watch?v=ZJI8c wd7bys>> Acesso 17 mai. 2021.

RIBONI, Marco. Gli Studi per chitarra de Mauro Giuliani. Parte I. *Il Fronimo*, Milano, n.104, p.30-37, out. 1998.

_____. Gli Studi per chitarra de Mauro Giuliani. Parte II. *Il Fronimo*, Milano, n.105, p.16-30, jan. 1999a.

_____. Gli Studi per chitarra de Mauro Giuliani. Parte II. *Il Fronimo*, Milano, n.107, p.20-31, jul. 1999b.

RÓNAI, Laura. *Em busca de um mundo perdido: métodos de flauta do Barroco ao século XX*. Rio de Janeiro: Topbooks, 2008.

SAVIO, Isaías. *Elementos fundamentales de la técnica guitarrística: ejercicios de arpeggios para guitarra*. Buenos Aires: Ricordi Americana, 1957. 1 Partitura.

SAVINO, Richard. Essential Issues in Performance Practices of the Classical Guitar, 1770-1850 in: COELHO, Victor Anand (Org.). *Performance on Lute, Guitar and Vihuela: Historical Practice and Modern Interpretation*. Cambridge: Cambridge University Press, 1997.

SELETSKY, Robert. Acciaccatura. In: *Grove Music Online*: edição online, 2001. Disponível em <<https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/search?q=acciaccatura&searchBtn=Search&isQuickSearch=true>>. Acesso em 01 de mar. 2021.

SOMMERFIELD, Maurice J. *The Classical Guitar: it's Evolution, players and personalities since 1800*. Newcastle upon Tyne: Ashley Mark Publish Company, 1996.

SOR, Fernando. *Méthode pour la Guitare*. Paris: Edição do Autor, 1830. 1 Partitura.

_____. *Grand Solo Pour La Guitare Composé et Dédié Aux Amaterus par Ferdinando Sor, Opera 14*. Paris: Maison A. Meissonier et Heugel, 1822. 1 Partitura.

SOUZA BARROS, Nicolas de. *Tradição e inovação no estudo da velocidade escalar ao violão*. Tese de Doutorado – Rio de Janeiro, Centro de Letras e Artes da UNIRIO, 2008.

STORTI, Mauro. *L'Arte della Mano Destra: tecnica fondamentale del tocco*. Milano: Nuova Carisch, 1990. 1 Partitura.

TENNANT, Scott. *Pumping Nylon: The Classical Guitarist's Technique Handbook*. Van Nuys: Alfred, 1995. 1 Partitura.

TENNANT, Scott. *Pumping Nylon: Supplemental Repertoire for the Best-Selling Classical Guitarist's Technique Handbook*. Van Nuys: Alfred, 1998. 1 Partitura.

TURNBULL, Harvey. *The Guitar from the Renaissance to the Present Day*. 3rd ed. Westport: Bold Strummer Ltd, 2006.

VASQUES, Juliana; GLOEDEN, Edelson. Mauro Giuliani e o estilo operístico na guitarra do séc. XIX. In: XXVII Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música, Campinas, 2017. *Anais [...]*. Campinas: Universidade Estadual de Campinas, 2017.

YATES, Stanley. *Cross String Ornamentation*. In: SITE Stanley Yates. [S.l.], 2020. Disponível em <<http://www.stanleyyates.com/articles/xstring/xstring.html>>. Acesso em 04 abr. 2021.