UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
ESCOLA DE COMUNICAÇÕES E ARTES

GUILHERME DE CAMARGO

A guitarra dos séculos XVII e XVIII em seus aspectos técnicos e estilístico-históricos através da tradução comentada e análise do *Instruccion de Musica sobre la Guitarra Española* de Gaspar Sanz, 1697

São Paulo

2015

GUILHERME DE CAMARGO

A guitarra dos séculos XVII e XVIII em seus aspectos técnicos e estilístico-históricos através da tradução comentada e análise do *Instruccion de Musica sobre la Guitarra Española* de Gaspar Sanz, 1697

Tese apresentada ao Departamento de Música da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo para obtenção do título de Doutor em Música

Área de concentração: Processos de Criação Musical

Orientador: Prof. Dr. Edelton Gloeden

São Paulo

2015

Para Ricardo Kanji e Beto Ianicelli, meus Maestros. Duas janelas cujas paisagens, tão diferentes entre si, mudaram para sempre o rumo da minha vida

AGRADECIMENTOS

Agradeço a todos os que me ajudaram a dar luz a este trabalho. Desde os essenciais, meus pais e minha irmã, até os muitos amigos queridos que me acompanham na estrada desde muito tempo. Minha vida sem eles não faria sentido.

Agradeço também a todos que me atrapalharam. Deles tirei muitas vezes a energia necessária para continuar.

“Quando não se pode fazer o que se
deve, se deve-se fazer o que se pode”

dito hebraico ancião

RESUMO

Este trabalho se ocupa da tradução comentada para o português *do Instruccion de Musica sobre la Guitarra Espanõla*, de Gaspar Sanz (1697), um dos mais importantes livros de repertório e de instruções de como tocar a guitarra de cinco ordens, que ora denominamos *guitarra barroca.* A tradução procura contextualizar o texto de Sanz, levando ao leitor, mesmo aquele não habituado à leitura dos tratados dos séculos XVII e XVIII, subsídios que lhe permitam compreender o texto e tirar utilidade prática de seu conteúdo. Assim como o *Instruccion*, o trabalho aborda temas os mais diversos concernentes à guitarra barroca: música solística, para a compreensão da qual a afinação reentrante mostra-se essencial, música de acompanhamento em suas diferentes vertentes, *Rasqueado, Ponteado* e *Obbligato*, instruções de afinação, ornamentação, escolha das cordas e diferentes afinações. Abrange também, embora não como objetivo principal, uma proposta de metodologia para transcrição da tablatura original, levando em conta a afinação reentrante modificada. Os comentários sobre o vasto conteúdo do *Instruccion* baseiam-se na leitura da obra de Sanz, no cotejamento com outras fontes primárias e secundárias, mas também, e não menos importante, na minha experiência como instrumentista de cordas dedilhadas antigas há mais de quinze anos. Todos os exemplos e transcrições trazem o fac-símile para confronto, convidando o leitor a exercer sua curiosidade em relação às fontes primárias e fazendo disto, de fato, seu principal objetivo.

Palavras-chave: Gaspar Sanz, *Instruccion de Musica*, Guitarra Barroca, Afinação reentrante, tradução comentada, afinação da guitarra barroca, transcrição.

ABSTRACT

This work deals with the commented translation into Portuguese of the *Instruccion de Musica sobre la Guitarra Española* , by Gaspar Sanz (1697), one of the most important books of repertoire and instructions on how to play the five orders guitar, we now call baroque guitar. This translation aims to contextualize Sanz's, text, leading the reader, even those not used to reading the treaties of the seventeenth and eighteenth centuries, subsidies to help understanding the text and make practical use of it's content. As the *Instruccion*, this work addresses the most diverse topics concerning the baroque guitar: solo music, where reentrant tuning shows to be essential to their understanding, accompanying music in its various aspects, *rasqueado*, *ponteado* and *obbligato,* ornamentation, choice of chords and different tunings. It also covers, although not as its main objective, a proposed methodology for transcription of the original tablature, taking into account the modified reentrant tuning. Comments on the vast content of the *Instruccion* are based on the reading of Sanz's work in mutual comparison with other primary and secondary sources, but also, and not least, in my experience as a player of early plucked strings over fifteen years. All examples and transcriptions bring also the facsimile, inviting the reader to exercise their curiosity about primary sources and making it in fact their main goal.

Keywords: Gaspar Sanz, *Instruccion de Musica*, baroque guitar, reentrant tuning, commented translation, baroque guitar tuning, transcription.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Ária a três vozes *Pastorella Gentile*, com notação em sistema de Alfabeto e notação *Obbligato* em tablatura para teorba (Kapsberger, Libro primo di Villanelle a 1&2 e 3 voci, Roma, 1610).....37
Figura 2 - Tabela para saber qual dedo há de tocar a corda, e em qual corda (Amat, 1596).....39
Figura 3 - Tabela do Alfabeto de Montesardo*, Nuova inventione d`Intavolatura* 41
Figura 4 - Transcrição do Alfabeto de Montesardo.....42
Figura 5 - Conversão do Alfabeto de Montesardo para a cifragem contemporânea 43
Figura 6 - O Alfabeto de Sanz (1674).....44
Figura 7 - Transcrição do Alfabeto de Sanz. 45
Figura 8 - Conversão do Alfabeto de Sanz para a cifragem contemporânea 45
Figura 9 - Primeiro exemplo das regras de acompanhamento.....49
Figura 10 - Transcrição do primeiro exemplo das regras de acompanhamento 50
Figura 11 - Proposta de realização da instrução verbal dada sobre o compasso 6 da primeira escala, primeiro exemplo (tomo I – p. 13).....51
Figura 12 - Segundo exemplo das regras de acompanhamento 52
Figura 13 - Transcrição do segundo exemplo das regras de acompanhamento 52
Figura 14 - Terceiro exemplo das regras de acompanhamento [3] 54
Figura 15 - Transcrição do terceiro exemplo das regras de acompanhamento [3]. 54
Figura 16 - Terceiro exemplo das regras de acompanhamento [3.1] 55
Figura 17 - Transcrição do terceiro exemplo das regras de acompanhamento [3.1]. 55
Figura 18 - Terceiro exemplo das regras de acompanhamento [3.2] 56
Figura 19 - Transcrição do terceiro exemplo das regras de acompanhamento [3.2]. 56
Figura 20 - Terceiro exemplo das regras de acompanhamento [3.3] 57
Figura 21 - Transcrição do terceiro exemplo das regras de acompanhamento [3.3]. 57
Figura 22 - Quarto exemplo das regras de acompanhamento 58
Figura 23 - Transcrição do quarto exemplo das regras de acompanhamento.....59

Figura 24 - Quinto exemplo das regras de acompanhamento.....60
Figura 25 - Transcrição do quinto exemplo das regras de acompanhamento 60
Figura 26 - Sexto exemplo das regras de acompanhamento 61
Figura 27 - Transcrição do sexto exemplo das regras de acompanhamento 61
Figura 28 - Sétimo exemplo das regras de acompanhamento 62
Figura 29 - Transcrição do sétimo exemplo das regras de acompanhamento 62
Figura 30 - Oitavo exemplo das regras de acompanhamento.....63
Figura 31 - Transcrição do oitavo exemplo das regras de acompanhamento 63
Figura 32 - Nono exemplo das regras de acompanhamento.....64
Figura 33 - Transcrição do nono exemplo das regras de acompanhamento.....64
Figura 34 - Décimo exemplo das regras de acompanhamento 65
Figura 35 - Transcrição do décimo exemplo das regras de acompanhamento 66
Figura 36 - Décimo-primeiro exemplo das regras de acompanhamento 67
Figura 37 - Transcrição do décimo-primeiro exemplo das regras de acompanhamento.....67
Figura 38 - Décimo-segundo exemplo das regras de acompanhamento 68
Figura 39 - Transcrição do décimo-segundo exemplo das regras de acompanhamento.....68
Figura 40 - Primeiro labirinto, página 1, tomo 1.....69
Figura 41 - Transcrição do labirinto, p. 1, tomo 1 72
Figura 42 - Demonstração desta obra em duas passacales, p. 1, tomo 1.....74
Figura 43 - Transcrição da primeira passacale.....74
Figura 44 - Transcrição da segunda passacale.....74
Figura 45 - Segundo labirinto, Tomo I, p. 2 75
Figura 46 - Transcrição do segundo labirinto 77
Figura 47 - Exemplo da Regra Segunda, Tomo I, com transcrição para notação ordinária 89
Figura 48 - Exemplo da Regra Terceira 89
Figura 49 - Exemplo da Regra Quarta.....90
Figura 50 - Exemplo da Regra Primeira 94
Figura 51 - Ornamentos 95
Figura 52 - Explicação das dúvidas que podem ocorrer na formação destes acordes.....112
Figura 53 - Tablatura original dos compassos iniciais das jácaras, Tomo 1, p. 7....116

Figura 54 - Transcrição dos compassos iniciais das jácaras, tomo 1, p. 7, considerando um único valor rítmico 116
Figura 55 - Transcrição dos compassos iniciais das jácaras, tomo 1, p. 7, considerando a polifonia implícita..... 116
Figura 56 - Galharda Tomo 1, p. 5 119
Figura 57 - Transcrição da Galharda, Tomo 1, p. 5 119
Figura 58 - Mariona, Tomo I, 1, p. 5 120
Figura 59 - Transcrição da Mariona, Tomo I, 1, p. 5..... 120
Figura 60 - Vilão, Tomo I, p. 5 120
Figura 61 - Transcrição do Vilão, Tomo I, p. 5..... 120
Figura 62 - Dance de las Hachas, Tomo I, p. 5 121
Figura 63 - Transcrição da Dance de las Hachas, Tomo I, p. 5..... 121
Figura 64 - Españoleta, Tomo I p. 5 121
Figura 65 - Transcrição da Españoleta, Tomo I p. 5..... 122
Figura 66 - Canários, Tomo I, p. 8..... 122
Figura 67 - Transcrição do Canários, Tomo I, p. 8 124
Figura 68 - Folias, Tomo 2, p. 3..... 124
Figura 69 - Transcrição das Folias, Tomo 2, p. 3 126
Figura 70 - Españoletas, Tomo 2, p. 5 126
Figura 71 - Transcrição das Españoletas, Tomo 2, p. 5 128

LISTA DE EXEMPLOS

Ex. 1 - Afinação reentrante na 5ª e 4ª ordens.....27
Ex. 2 - Afinação com bordões.....28
Ex. 3 - Afinação com oitavas nas 4as e 5as ordens.....28
Ex. 4 - Afinação reentrante com oitava na terceira ordem.....31
Ex. 5 - Transcrição dos compassos 13 e 14 das pavanas em lá menor, Tomo II, p. 10, com afinação reentrante nas quartas e quintas ordens.....31
Ex. 6 - Transcrição dos compassos 13 e 14 das pavanas em lá menor Tomo II, p. 10, com afinação reentrante e oitava na terceira ordem 32
Ex. 7 - Transcrição dos compassos 4 e 5 das pavanas em lá menor Tomo II, p. 10, com afinação reentrante nas quartas e quintas ordens.....32
Ex. 8 - Transcrição dos compassos 4 e 5 da pavanas em lá menor, Tomo II, p. 10, com afinação reentrante nas quartas e quintas ordens e oitava na terceira.....32
Ex. 9 - Transcrição da penúltima variação das jácaras (Tomo 1, p. 7), de acordo com a afinação do.....33
Ex. 10 - Transcrição da penúltima variação das jácaras (Tomo 1, p. 7), de acordo com a afinação do Ex. 2.....33
Ex. 11 - Transcrição da penúltima variação das jácaras (Tomo 1, p. 7), de acordo com a afinação do Ex. 3.....33
Ex. 12 - Transcrição da penúltima variação das jácaras (Tomo 1, p. 7), de acordo com a afinação do Ex. 4.....33
Ex. 13 - Tablatura original da penúltima variação das jácaras (Tomo 1, p. 7) 33

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO 14

1 A GUITARRA DO SÉCULO XVII: MATERIAL DE ESTUDO, INCLUSÕES E EXCLUSÕES 17
1.1 FONTES PRIMÁRIAS DO SÉCULO XVII 18
1.2 GASPAR SANZ E O *INSTRUCCION DE MUSICA SOBRE LA GUITARRA ESPAÑOLA* 20
1.3 DIFERENTES EDIÇÕES DO *INSTRUCCION* 22

2 CRITÉRIO EDITORIAL 24
2.1 TRADUÇÃO E COMENTÁRIOS 24
2.2 TRANSCRIÇÕES DAS OBRAS 24

3 AFINAÇÃO DA GUITARRA DE SANZ 27
3.1 O CASO DA TERCEIRA ORDEM 31

4 ACOMPANHAMENTO NA GUITARRA BARROCA: ALFABETO, BAIXO CONTÍNUO E *OBBLIGATO* 35
4.1 A TABELA DE AMAT, O ALFABETO E A *MUSICA RUIDOSA* 38
4.1.1 Amat 38
4.1.2 O Alfabeto de Montesardo 40
4.1.3 O Alfabeto no *Instruccion*, de Sanz 44
4.1.4 Diferenças entre o Alfabeto de Sanz e o de Montesardo 46
4.2 O BAIXO CONTÍNUO 48
4.2.1 Regra primeira 48
4.2.2 Regra segunda 51
4.2.3 Regra terceira 52
4.2.4 Regra Terceira [3] 53
4.2.5 Regra Terceira [3.1] 55
4.2.6 Regra Terceira [3.2] 55
4.2.7 Regra Terceira [3.3] 56
4.2.8 Regra quarta 58
4.2.9 Regra quinta 59
4.2.10 Regra sexta 61
4.2.11 Regra Sétima 62
4.2.12 Regra oitava 63
4.2.13 Regra nona 64
4.2.14 Regra Décima 65
4.2.15 Regra décima-primeira 66
4.2.16 Regra décima-segunda 67

5 TRANSCRIÇÃO E COMENTÁRIOS DOS LABIRINTOS DO *INSTRUCCION* E DAS PASSACALES QUE OS EXEMPLIFICAM 69

5.1 PRIMEIRO LABIRINTO 69
5.2 QUE EXEMPLIFICAM O PRIMEIRO LABIRINTO 74
5.3 SEGUNDO LABIRINTO 75

6 TRADUÇÃO COMENTADA DO *INSTRUCCION DE MUSICA* 79
6.1 TOMO PRIMEIRO – FOLHA DE ROSTO 79
6.2 TOMO PRIMEIRO 79
6.2.1 Aprovação do licenciado Sebastian Alfonso 79
6.2.2 Aprovação de Diego Xarava Y Bruna 81
6.2.3 Prólogo ao desejoso de tocar 82
6.2.4 Índice Primeiro 85
6.2.5 Índice Segundo 86
6.2.6 Regra primeira de encordoar e o que conduz a este efeito 87
6.2.7 Regra segunda: do afinar 88
6.2.8 Regra terceira: para colocar os trastes 89
6.2.9 Regra quarta, e explicação do abecedário italiano 90
6.2.10 Quinta, declaração do labirinto 91
6.2.11 Regra sexta, para se compor com o labirinto variações em qualquer tonalidade 91
6.2.12 SÉTIMA, PARA LEVAR A MÃO POR TODO O BRAÇO DA GUITARRA COM GRANDE FACILIDADE 92
6.2.13 Regra oitava, para formar as falsas [dissonâncias], e acordes mais difíceis e raros da Guitarra, que estão contidos no segundo Labirinto 93
6.2.14 Regra primeira, documentos e considerações gerais para tocar de Ponteado 94
6.2.15 Regra segunda, da mão direita 95
6.2.16 Regra terceira, da mão esquerda 95
6.2.17 Regra quarta, do trino 95
6.2.18 Regra quinta, do mordente 96
6.2.19 Regra sexta, do temblor 96
6.2.20 Regra sétima, do extrasino 96
6.2.21 Regra oitava, do apoiamento e da esmorsata 97
6.2.22 Regra nona, para tocar arpejado 98
6.2.23 Regra décima, e geral, para todas as passagens 98
6.2.24 Regra décima-prmeira, e última, para tocar a compasso 99

7 COMENTADA DO *INSTRUCCION DE MUSICA* –TOMO II 102
7.1 FOLHA DE ROSTO E SUMÁRIO 102
7.1.1 Documentos e considerações gerais para acompanhar com a guitarra, harpa, órgão ou qualquer outro instrumento 103
7.1.2 Regra primeira 104
7.1.3 Regra segunda 105
7.1.4 Regra terceira 105
7.1.5 Regra quarta 106
7.1.6 Regra quinta 107
7.1.7 Regra sexta 108
7.1.8 Regra sétima 108
7.1.9 Regra oitava 108

7.1.10 Regra nona **109**
7.1.11 Regra décima **109**
7.1.12 Regra décima-primeira **110**
7.1.13 Regra décima-segunda **110**
7.1.14 Explicação das dúvidas que podem acontecer na formação destes acordes **113**

8 TRANSCRIÇÃO E COMENTÁRIOS DE OBRAS ESCOLHIDAS **114**
8.1 O RITMO E A TABLATURA 115
8.2 A ESCOLHA DA AFINAÇÃO DA GUITARRA DE SANZ 118
8.3 TRANSCRIÇÕES 119
8.3.1 Galharda **119**
8.3.2 Mariona **120**
8.3.3 Vilão **120**
8.3.4 Dance de las Hachas **121**
8.3.5 Españoleta **121**
8.3.6 Canários **122**
8.3.7 Folias **124**
8.3.8 Españoleta **126**
8.4 UMA NOTA SOBRE AS DANÇAS TRANSCRITAS 128

REFERÊNCIAS **130**

GLOSSÁRIO DE TERMOS TÉCNICOS **137**

ANEXO 1 ..... **142**

ANEXO 2 ..... **146**

INTRODUÇÃO[1]

A escolha do tema deste trabalho segue um plano elaborado há mais de dez anos, quando concebi minha dissertação de mestrado, dedicada à tradução comentada do *Método para Guitarra*, de Fernando Sor. Desde então, decidi fazer dos trabalhos acadêmicos (menos frequentes do que o desejável, em função de minha ocupação principal como instrumentista e professor) um retrato de meu trajeto em direção aos instrumentos de cordas dedilhadas antigos.

Guitarrista clássico por formação, graduado na classe do Prof. Dr. Edelton Gloeden, no Departamento de Música da ECA – USP, deparei-me com os instrumentos antigos pela primeira vez quando da minha permanência na Holanda, em Haia, entre os anos de 1993 e 1995. Ali, embora ainda estudante de guitarra clássica (nas classes dos professores Hein Sanderinck, no Conservatório de Tilburg, e depois do professor Jorge Oraison, no Conservatório de Rotterdam), tive meu foco de atenção primária desviado irremediavelmente para outro ponto.

Desde então passei a dedicar minha vida e meus estudos aos instrumentos de cordas dedilhadas antigos e, sobretudo, a pautar minha ação por parâmetros que vim a conhecer naquele período. Tive contato direto com estudantes e professores do Conservatório Real da Haia, importante centro de estudo da chamada “música antiga”, muitos dos quais passaram a ser, mais tarde, colegas de trabalho e amigos. A busca de fontes primárias, de critérios de execução nelas baseados, de instrumentos adequados à execução do repertório do passado, passou a direcionar definitivamente minha vida musical.

Minha experiência prática de execução desses instrumentos (especificamente da guitarra barroca, da teorba, do alaúde renascentista, da guitarra renascentista, da guitarra romântica, da viola de arame e da guitarra Torres), tanto como solista quanto como acompanhador, nos últimos quinze anos, e a constatação inequívoca da enorme lacuna causada pela ausência de uma tradição do uso de tais instrumentos no Brasil, levaram-me a crer que deve ser parte constante de meu trabalho a desmistificação e consequente popularização do uso de tais instrumentos.

---

[1] **Observação Geral**: termos técnicos diretamente relacionados ao tema deste trabalho estão grifados na primeira vez em que aparecem, e constituem o GLOSSÁRIO, em ordem alfabética, que poderá ser consultado sempre que necessário.

Creio, sobretudo, que só será possível criar em nosso país uma classe de executantes conscientes desses instrumentos desmistificando-os. O caminho precisa ser trilhado levando em consideração tanto os guitarristas clássicos que se interessem por dividir seu tempo e interesse com os instrumentos antigos, quanto aqueles que possam vir a iniciar seus estudos musicais diretamente em um instrumento antigo. Esta segunda classe de executantes, que há décadas é uma realidade na Europa, praticamente ainda inexiste no Brasil.[2]

Assim, resolvi assumir que o título deste trabalho seria a cópia *ipsis litteris* do meu trabalho de mestrado, substituindo, obviamente, o nome do tratado e de seu autor. A repetição se deu pela crença de que apenas a curiosidade pelas fontes primárias levará à criação de uma classe de executantes conscientes da necessidade do olhar crítico para o passado. Podemos aprender diretamente nas fontes primárias, aprender com quem aprendeu com elas, discutir, analisar e multiplicar nosso conhecimento.

Simbolicamente, a escolha do mesmo título e tema, a apresentação e a análise aprofundada de um tratado de época, traz a esperança de que, através desta análise, possa o leitor passar a fazer as suas próprias, buscando também ele, cada vez mais, nas fontes primárias, a estrutura principal para desenvolver seu conhecimento e saciar sua curiosidade.

Corremos o risco, em uma sociedade multifacetada e globalizada, de esquecer que todo o conhecimento acumulado nas últimas décadas pelos partidários do movimento chamado de “historicamente orientado” só pode existir graças à curiosidade de seus fundadores sobre o passado, a sua busca pelo que de fato nos havia sido legado pelas gerações de compositores e musicistas anteriores ao século XIX.

Imagino este trabalho, portanto, como uma continuação da minha tradução do *Método* de Sor apresentada no mestrado. E refaço, com ele, os passos que tomei em meu caminho do violão clássico à guitarra do século dezenove, à guitarra barroca e finalmente aos demais instrumentos de cordas dedilhadas ocidentais desde o século XVI.

---

[2] Aqui, creio, falo de todos os instrumentos antigos, não apenas dos de cordas dedilhadas. Em geral, observo que os estudantes de cordas friccionadas antigas e de madeiras, no Brasil, partem sempre do instrumento moderno em direção ao instrumento antigo. Penso ser possível afirmar o mesmo sobre os cantores. No que se refere aos metais, as tentativas são ainda mais escassas.

O capítulo dois trará uma reflexão sobre as fontes primárias do século XVII, além da descrição do *Instruccion*, de 1697, e um detalhamento sobre as diferentes edições do livro.

O capítulo um trata, essencialmente, da definição do instrumento em questão neste trabalho, e comenta qual seu material de estudo.

Um dos assuntos tratados, de importância fundamental para a compreensão do universo da música de Gaspar Sanz, diz respeito à afinação[3] da guitarra utilizada pelo compositor. O capítulo três levantará diversas questões concernentes, inclusive, aos diferentes usos da guitarra como instrumento acompanhador ou solista. A discussão será colocada em prática nos capítulos cinco, seis e nove, que dizem respeito à transcrição e a comentários dos labirintos dedicados ao acompanhamento, às passacales que os exemplificam, ao sistema do Alfabeto e, finalmente, à transcrição de peças solo escolhidas.

No capítulo 4 o leitor encontrará em pormenores os critérios usados para esta edição, tanto no que diz respeito ao texto escrito, as “Instruções de Música” propriamente ditas, quanto às peças e exemplos musicais.

Os capítulos sete e oito trazem a íntegra da tradução comentada do texto do *Instruccion*.

[3] Usaremos no decorrer de todo este trabalho o termo “afinação” relacionado à relação intervalar entre as cordas, ou à disposição das oitavas dentro de uma mesma ordem.

1 A GUITARRA DO SÉCULO XVII: MATERIAL DE ESTUDO, INCLUSÕES E EXCLUSÕES

> "Os italianos, franceses e espanhóis chamam a Guitarra de Espanhola; a razão é porque antigamente não tinha mais que quatro cordas, e em Madri, o Maestro Espinel[4], Espanhol, acrescentou a quinta, e por isso, como de aqui se originou sua perfeição, os franceses, italianos e demais nações, nos imitando, acrescentaram também a quinta corda a sua guitarra, e por isso a chamam Guitarra Espanhola."
> (SANZ, 1697)

Gaspar Sanz define acima o instrumento ao qual dedicou seu *Instruccion de Musica sobre la Guitarra Española*, a guitarra de cinco ordens de cordas, em uso na Europa, especialmente na Itália, desde o final do século XVI e conhecida, inclusive na Itália, como "guitarra espanhola".

Desenvolveremos o trabalho a partir da tradução comentada e análise do *Instruccion de Musica sobre la Guitarra Española*[5], de Sanz, do final do século XVII e início do século XVIII, quando já estava definido o estilo de composição baseado na afinação reentrante na quinta e quarta ordens. É naquele momento que o instrumento deixa sua condição primordialmente de acompanhador, tocado geralmente com acordes rasqueados, e é elevado à categoria das artes refinadas, equiparando-se, como instrumento solista, ao alaúde ou à teorba.

Usaremos também fontes primárias de apoio, que forneçam material para cotejamento, tanto no sentido de corroborar as afirmações apresentadas no *Instruccion* quanto no de refutá-las, oferecendo alternativas para a compreensão dos

---

[4] Vicente Gómez Martín Espinel, nascido em Ronda, na província de Málaga, batizado em 28 de dezembro de 1550 e morto em 4 de fevereiro de 1624. Poeta, compositor, cantor e guitarrista espanhol, após um ano de estudo na Universidade de Salamanca (a mesma onde Sanz graduou-se doutor em teologia), passou vários anos em turnê pela Espanha. Em 1578 voltou a Ronda, onde terminou seus estudos de teologia, e em 1599 tornou-se *maestro de capilla* em Madri, cargo que exerceu até sua morte.

Para Domingos Prat, em seu *Diccionario de Guitarristas* (1934) a afirmação de Sanz está equivocada. De fato, Prat levanta diversos argumentos que vão contra a afirmação de que o uso da quinta ordem na guitarra teria sido introduzido por Espinel, desde a existência de uma guitarra de cinco ordens citada por Alfarabi em seu *Tratado de Música*, escrito em meados do século IX (sete séculos antes de Espinel, em dialeto árabe) até o livro de Juan Bermudo, *Declaración de Instrumentos Musicales*, publicado em 1555.

Segundo Richard Pinnel (The New Grove Dictionary of Music and Musicians, verbete "Espinel, Vicente", v. 8, p. 322), vários autores contemporâneos de Espinel, como Lope de Vega e Cervantes, e guitarristas como Gaspar Sanz e Doizi de Velasco, dizem ter sido Espinel o inventor da quinta ordem, afirmação nunca contestada pelo guitarrista. Embora seja impossível definir o exato momento da inserção da quinta ordem e, portanto, comprovar a paternidade da invenção, fica claro o papel fundamental de Espinel no desenvolvimento e popularização da guitarra de 5 ordens.

[5] Ver adiante, neste capítulo, informações sobre a datação das diferentes edições do *Instruccion*.

principais tópicos relacionados ao instrumento, no que concerne à técnica de execução e à estética composicional.

O trabalho não pretende fornecer a transcrição completa das obras presentes no *Instruccion*, apenas as necessárias para exemplificar e discutir o processo de transcrição da tablatura antiga para a notação ordinária atual; tampouco fornecerá arranjos das obras originais para a guitarra barroca, com todas as suas idiossincrasias, para a guitarra clássica. Pretendemos, ao contrário, criar, ao longo do trabalho, elementos para que o instrumentista de hoje, não habituado à escrita em tablatura antiga e à leitura dos tratados em fac-símile, possa cada vez mais se aproximar da música do passado pela compreensão de seus documentos e de seu instrumental.

Por essa razão, decidimos não apenas incluir a versão completa da edição fac-similar de 1697, como apêndice, mas também fornecer, para cada obra transcrita ou exemplos musicais, o trecho equivalente da edição original para confronto, a fim de que o leitor possa sempre cotejar e, principalmente, ter sua curiosidade despertada para as fontes primárias.

1.1 FONTES PRIMÁRIAS DO SÉCULO XVII

O trabalho diretamente relacionado às fontes primárias do século XVII (e, claro, principalmente em fontes mais antigas), em particular no que concerne ao universo da música escrita em tablatura, como no caso do volume em questão, revela a necessidade de um complexo exercício para a interpretação de seu conteúdo. Com frequência são necessárias decisões que acabam por definir diferenças fundamentais na interpretação objetiva do conteúdo musical, decisões que precisam ser tomadas não apenas à luz da análise objetiva do texto, da busca de fontes secundárias auxiliares e do cotejamento com outras fontes relevantes, mas, também, às vezes, de mera especulação.

Não pretendemos traçar uma organologia dos instrumentos de cordas dedilhadas da família das guitarras, nem tampouco exaurir a pesquisa sobre as fontes primárias existentes[6]. Nosso objetivo principal, que diferencia este trabalho

[6] Para isso, indicamos fortemente a tese de doutorado *La Enseñanza de la Guitarra Barroca solista: Diseño de un Instrumento para el Análisis de su Repertorio,* de Julián Navarro González, apresentada na Universidade de Barcelona, em 2007.

dos demais de que temos conhecimento, é emblemático, no sentido de utilizar o *Instruccion* como elo entre a guitarra do século XVII e o guitarrista do século XXI.

A música de Gaspar Sanz integra ainda hoje o repertório de formação do guitarrista clássico através de inúmeras transcrições de suas obras.

A *Fantasia para un Gentilhombre*, obra para guitarra e orquestra composta por Joaquin Rodrigo (1901-1999) e estreada por Andrés Segovia (1893-1987) em 1958, traz citações diretas de temas escritos por Sanz[7].

Assim, chegamos ao nosso principal objetivo: criar uma ligação direta entre a obra de Sanz (via fac-símile) e o guitarrista clássico contemporâneo, buscando, sobretudo, a desmistificação do uso direto das fontes primárias antigas no ensino e na prática quotidiana da guitarra clássica nos conservatórios e universidades.

Acreditamos que a interpretação da música de Sanz no seu instrumento de escolha, a guitarra barroca, é a maneira melhor se aproximar da compreensão de sua música. Para interpretar esta obra em qualquer outro instrumento, notadamente na guitarra clássica, organologicamente sucessora da guitarra barroca, é necessário extenso trabalho de adaptação e arranjo.

---

[7] São os seguintes os temas utilizados por Rodrigo: 1) *Villano y Ricercare.* Há dois temas diferentes, no mesmo movimento: o "Villanos", presente na página 6 do tomo 2 (ver fac-símile anexo) e a "Fuga por primer tono al ayre Español", na página 16 do primeiro tomo (idem), como tema do Ricercare. O termo "Ricercare", no entanto, não é citado diretamente por Sanz em nenhum ponto do *Instruccion*. Ambas as peças não estão de forma alguma relacionadas entre si no livro de Sanz. Há outro "Villano", na página 5 do tomo 1, em que o mesmo tema é apresentado em ré maior. Fica claro que a versão utilizada por Rodrigo é aquela em lá maior, da página 6 do tomo 2, não apenas pela tonalidade (a mesma escolhida por Rodrigo), mas porque o desenvolvimento melódico exposto por Sanz nesta versão é o mesmo utilizado por Rodrigo. 2) *Españoleta e Fanfare de la Caballería de Nápoles*. Mais uma vez há dois temas independentes. A "Españoleta" é a apresentada na página 5 do tomo 2, em lá menor como na versão de Rodrigo. Há outra versão em Sanz, na mesma página, em ré menor, e outra, na página 5 do tomo 1. Curioso é que a "Espanõleta" é tradicionalmente um tema de forma ternária, onde as variações só começam a aparecer após a finalização da forma ABC. Rodrigo constrói todo o movimento, no entanto, baseado apenas no A da "Espanõleta" de Sanz e, mesmo assim, nunca chega a apresentá-lo tal e qual o concebeu Sanz. A *Fanfare de la Caballería de Nápoles* aparece no tomo 2, página 12, sob o nome de *La Cavalleria de Nápoles con dos Clarines*. 3) *Danza de las Hachas.* A versão utilizada por Rodrigo é, sem dúvida, a presente na página 3 do tomo 2, na mesma tonalidade usada por Sanz e usando, pelo menos inicialmente, as mesma variações propostas por Sanz. O tema original, no entanto, não apresenta a semínima pontuada nos dois primeiros compassos, como proposto por Rodrigo. Há outra *Danza de las Hachas* no livro de Sanz, em uma versão da qual consta apenas o tema de 8 compassos, na mesma tonalidade, na página 5 do tomo 1.4) *Canario.* É utilizado o tema dos "Canários" do Tomo I, página 8, em ré maior, tonalidade mantida por Rodrigo. Não obstante todas as modificações de forma e mesmo harmonia propostas por Rodrigo, é curioso notar que logo na exposição do tema, na resolução entre o sétimo e oitavo compassos, Rodrigo opta por uma cadência em que usa as notas mi, ré, dó, ré (empregando portanto a sensível tonal), quando o original utiliza as notas mi, fá#, sol, fa#, ré, chegando à tônica sem usar a sensível.

Não pretendemos julgar prós e contras no trabalho de adaptação e arranjo dos instrumentos antigos para os modernos, mas tão somente fornecer material para que tais práticas sejam feitas à luz de conhecimento aprofundado das características da obra e do instrumento originais.

O leitor mais habituado à consulta das fontes primárias ou ao uso da guitarra do século XVII poderá também encontrar material de interesse no aprofundamento das análises e questionamentos apresentados no decorrer do trabalho.

1.2 GASPAR SANZ E O *INSTRUCCION DE MUSICA SOBRE LA GUITARRA ESPAÑOLA*

Instruccion de Musica sobre la Guitarra española, de Gaspar Sanz, é, no conjunto de seu conteúdo, um dos principais tratados sobre o instrumento que ora se convencionou nomear guitarra barroca. Não apenas é um dos principais livros de repertório para o instrumento no final do século XVII, mas também constitui fonte essencial para a compreensão do estilo de composição utilizado por Sanz, do uso do instrumento para execução do baixo contínuo, das relações do estilo de Sanz com o estilo italiano e de pormenores técnicos de execução do instrumento.

Este é um trabalho essencialmente técnico e prático, no sentido de buscar obter, processar e interpretar, diretamente a partir da obra de Sanz, a maior quantidade possível de informações relevantes à execução de sua música hoje, seja na guitarra barroca ou no instrumento para o qual se deseje arranjá-la.

No sentido de aproximar o mais possível o leitor do universo da obra de Sanz, forneceremos uma tradução para o português, amplamente comentada, de toda a parte textual das *Instruções*, além da tradução e de comentários das Aprovações e do Prólogo. A tradução nem sempre é fácil, não apenas por ser escrita no espanhol do final do século XVII, mas também porque era comum, em textos sobre música do período, que o compositor desse por certo que seu leitor dominaria conhecimentos e conceitos definitivamente estranhos a nós no século XXI. Assim, o trabalho de tradução é também um trabalho de reinterpretação do texto, pois busca sentido, por comparação de fontes e diretamente na interpretação musical das tablaturas oferecidas no livro, em passagens cuja interpretação literal é praticamente incompreensível.

Sobre essas questões, e também sobre a noção de “Tratado”, citamos Luis Otavio Santos, em sua dissertação de doutorado *A Chave do Artesão* (Unicamp, 2011):

Tratado

> São os documentos musicais que relatam e descrevem uma práxis específica de um instrumento ou da utilização prática de uma teoria musical, normalmente escritos com caráter autoral e individual. Pode se chamar essay ou mesmo méthode, porém o que os define é o descompromisso com uma lógica pedagógica progressiva e autossuficiente. Por isso podem ser ambíguos, repletos de lacunas e com opiniões autorais a respeito de determinados temas. São fruto de um pensamento artesanal, com a intenção de registrar o métier do autor, mas, para atingir sua completude, sempre dependentes dos segredos implícitos e não revelados pelo mestre. (SANTOS, 2011, p. 3)

Podemos compreender aí o porquê de parte da nebulosidade que permeia a escrita de Sanz. Muito do conhecimento compartilhado pelo autor não busca a compreensão direta de seu interlocutor, mas, ao contrário, pretende criar dúvidas cuja elucidação dependeria mais do contato direto com o autor do que apenas da leitura do texto . Assim comenta Luis Otavio Santos:

> Podemos notar muito mais claramente esse novo ideal de artesão musical na figura do compositor (que era também o performer de sua própria música), o musicus poeticus. O seu ofício era uma combinação do métier de seus antecessores, e seu produto artesanal era fruto de uma nova tékhne, surgida da fusão da musica theorica e da musica pratica: a criação musical. O artesão-poeta (no sentido grego de poíesis, composição) era, mais do que seus predecessores, o mestre detentor de uma tékhne singular, que colocava a tradição artesanal a serviço de sua criatividade. Ele não era apenas o perpetuador de uma herança adquirida (como no caso das tradições folclóricas), mas também um inovador, um possível criador de uma nova tradição que levaria a sua marca; ele era, forçosamente, o erudito prático. Inevitavelmente esse tipo de mestre se tornou o mais procurado pelos aprendizes: o músico possui um legado de muitas realizações, tanto na composição quanto na performance. (SANTOS, 2011, p. 30)

Parece mesmo que podemos enxergar, através desta descrição, a figura do criador do *Instruccion* – compositor de talento, capaz de unir a tradição à invenção, conhecedor do trabalho de seus antecessores e de seus contemporâneos, além de instrumentista habilidoso.

Consideramos, dadas estas colocações, que qualquer tentativa meramente teórica de aproximação de uma obra com tais características está fadada inevitavelmente ao fracasso. É preciso reinventar o trabalho através, sobretudo, da prática musical. O exercício constante do instrumento, da prática de seu repertório, e

o conhecimento aprofundado de suas características intrínsecas, são aliados fundamentais da teoria e da pesquisa, que não podem sobreviver sem eles.

O fac-símile da edição de 1697 do *Instruccion* encontra-se no Apêndice 1, e sugerimos fortemente que o leitor busque na fonte primária a razão de seu maior interesse, e neste trabalho apenas um instrumento que o ajude a munir-se de elementos para aproximar-se do texto original.

1.3 DIFERENTES EDIÇÕES DO *INSTRUCCION*

O primeiro livro do *Instruccion* foi publicado em 1674, o segundo em 1675 e o terceiro, adicionado aos dois anteriores, em 1697, ano, portanto, da primeira edição integral da obra, que constitui toda a música de que temos conhecimento publicada por Gaspar Sanz. A edição de 1697 foi, em seguida, republicada em oito edições.

As pranchas usadas para matriz da impressão dos livros de 1675 foram adicionadas à edição de 1674, e ambas à edição completa de 1697, onde novas pranchas correspondem apenas ao terceiro livro (composto exclusivamente de passacales), à portada da compilação dos três livros, e à modificação exclusivamente dos dois últimos algarismos da data ao final de cada uma das Aprovações. Curiosamente, o dia permanece o mesmo, 19 de novembro, tanto na edição de 1694 quanto na de 1697, levando a crer que Sanz teria trocado apenas os dois últimos algarismos para a reimpressão de 1697.

Notemos que Gaspar Sanz era ele mesmo responsável pela manufatura de grande parte das matrizes de impressão, daí podermos ler em algumas das pranchas, *Gaspar Sanz Inventor Sculpsit*.

A edição de 1694 traz algumas particularidades, quando comparada à de 1697:

- o retrato de “Joahannes Austriacus”, Dom João da Áustria[8]
- a dedicatória de Sanz a Dom João
- uma gravura no início do prólogo
- uma gravura ao final do prólogo

[8] João José da Áustria (Madri, 7 de abril de 1629 – Madri, 17 de setembro de 1679) foi influente político e militar espanhol, filho bastardo do rei Felipe IV e da atriz María Inés Calderón.

Qualquer menção, portanto, a Dom João da Áustria foi retirada da edição de 1697, possivelmente por tratar-se de uma data posterior a sua morte.

O escopo do presente trabalho é esmiuçar o conteúdo do livro, de forma a possibilitar ao leitor interessado diversos níveis de compreensão da obra de Sanz e levantar questões à luz não apenas da bibliografia atual sobre o assunto e do cotejamento de fontes contemporâneas à *Instruccion*, mas também, talvez principalmente, à luz dos mais de dez anos como instrumentista profissional dedicado à guitarra barroca, e outros dezoito como violonista clássico.

2 CRITÉRIO EDITORIAL

2.1 TRADUÇÃO E COMENTÁRIOS

- Quando, durante a tradução de determinado trecho, viu-se a necessidade de fazer algum comentário que elucidasse diretamente a passagem em questão, optou-se por fazê-lo no corpo do texto, entre [ ], com o intuito de não tirar a fluência da leitura pelo uso excessivo de notas de rodapé. Assim, todos os comentários colocados entre [ ] são de autoria do tradutor.
- Itálicos permaneceram sempre como no original
- Todas as notas de rodapé neste trabalho são do tradutor.
- Os nomes das danças foram grafados em língua portuguesa, quando existentes, conforme os dicionários Houaiss e/ou Aurélio. Foram mantidos conforme o original de Sanz quando não há tradução para a língua portuguesa. Em ambos os casos serão notados aqui sem aspas ou itálico.

2.2 TRANSCRIÇÕES DAS OBRAS

A transcrição da tablatura para notação ordinária de obras para guitarra barroca solista constitui um problema particular. A absoluta ausência de bordões, o uso constante das campanelas e o uso da oitava na terceira ordem chegam a exigir, eventualmente, uma escrita a quatro partes, para dar conta de todas as vozes. Curiosamente, no entanto, estas quatro vozes aproximam-se em registro, tornando a escrita por vezes poluída.

Chegamos a considerar a possibilidade de utilizar indicações escritas como “deixar soar” (*let ring*, em inglês, ou *lasciar vibrare*, em italiano). Optamos, no entanto, por uma escrita mais convencional e pela inclusão da tablatura original para confronto, após cada transcrição. Consideramos ainda mais pertinente ao escopo deste trabalho, ou seja, aproximar da fonte primária o olhar do instrumentista, manter a tablatura original ao invés de editá-la.

As transcrições foram feitas a partir dos seguintes critérios:

- Todas as transcrições em clave de sol, soando oitava abaixo. A escolha desta notação semitranspositora deu-se por ser a de maior uso entre os guitarristas clássicos de hoje. Embora consideremos que o uso da escrita em duas claves, em som real, seja a ideal para a transcrição de instrumentos de cordas dedilhadas, inclusive da guitarra atual, julgamos que não é o escopo do presente trabalho exercitar o leitor nessa prática. A dificuldade em assimilar de imediato uma escrita fora do padrão distanciaria o leitor de nosso objetivo principal, a compreensão global da obra de Sanz, assim como sua aproximação da tablatura original.
- As transcrições das peças da tablatura italiana para notação ordinária seguirão os critérios apresentados no capítulo 3 (referentes à afinação da guitarra) e no capítulo 9 (referentes ao critério de transcrição propriamente dito).
- De maneira geral, nas peças para solo de guitarra adotaremos a afinação sem bordões e com a oitava na terceira corda (Capítulo 3, 3.1), pelas razões explicitadas no capítulo citado.
- Quando a transcrição se refere à função da guitarra como instrumento acompanhador (nas transcrições do alfabeto, dos labirintos e peças que os exemplificam e nas regras e exemplos de acompanhamento) usaremos a afinação com bordões nas duas cordas das quartas e quintas ordens, e sem a oitava na terceira (Capítulo 3, 3.1), pelas razões colocadas pelo próprio Sanz, discutidas aqui no Capítulo 3. Podemos afirmar com razoável certeza que Sanz pensava na guitarra com cordas oitavadas nas quarta e quinta ordens, dadas diversas resoluções aproveitando a oitava aguda da quinta ordem. Não obstante, essas oitavas agudas não serão transcritas nos exemplos referentes ao acompanhamento, o que causaria poluição desnecessária e chamaria a atenção para oitavas de reforço. Quando, no entanto, as oitavas agudas fizerem parte da condução de vozes em uma cadência, estas serão notadas entre parênteses, o que acontece várias vezes com a quinta ordem.
- No caso das peças para solo, a oitava da terceira corda será tratada da seguinte maneira: quando a passagem trouxer maior sentido musical à progressão com a oitava superior, a oitava inferior estará entre

parênteses, e vice-versa. Quando ambas as oitavas trouxerem sentido à progressão melódica, ambas estarão entre parênteses, apenas para compreensão de que pertencem à terceira ordem.

- Quando houver um trecho melódico de maior tamanho, envolvendo a terceira ordem, o parêntese será aberto na primeira nota e fechado apenas na última, para evitar desnecessária poluição visual do texto.
- Nos casos específicos de determinada peça, ou trecho exemplificatório de alguma regra, que exija critério editorial particular, o mesmo será indicado junto à passagem em questão.
- A ornamentação na obra de Sanz é restrita a quatro símbolos, referentes a Trilo, Mordente (com a nota inferior), Temblor (espécie de vibrato) e Extrasino (ligado de mão esquerda).

Os símbolos usados nas transcrições não coincidem com os originais. São os seguintes:

Trilo: Tr

Mordente:

Temblor: Tb

Extrasino:

3 AFINAÇÃO DA GUITARRA DE SANZ[9]

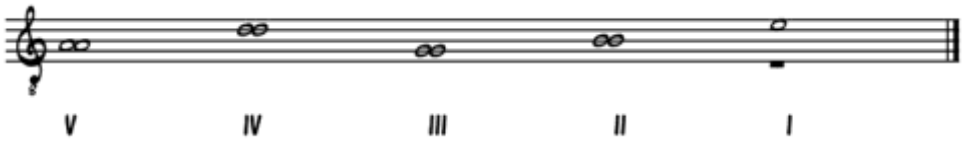
A afinação da guitarra de Sanz permeará as discussões no decorrer de todo este trabalho.

Para compreendermos melhor as possibilidades, devemos levar em consideração as variações possíveis de afinação da guitarra do século XVII. Cada uma delas abre diferentes possibilidades de uso do instrumento, no que diz respeito a seu papel como solista ou acompanhador.

Transcreveremos em seguida o único ponto do *Instruccion* em que Sanz fala diretamente sobre o problema da afinação, e tentaremos transformar em notação ordinária os comentários verbais do compositor. Depreenderemos as possíveis afinações a partir da análise destes trechos:

> Regra Primeira: de Encordoar a Guitarra, e o que conduz a este efeito.
> No encordoar há variedade, porque em Roma aqueles Maestros só encordoam a Guitarra com cordas delgadas, sem colocar nenhum bordão, nem na quarta, nem na quinta [ordens] [...] (SANZ, 1674, Tomo I, p. 1 das Instruções)

Acreditamos aqui se refira o compositor àquela que ora denominamos "afinação reentrante". Pelas instruções, teríamos:



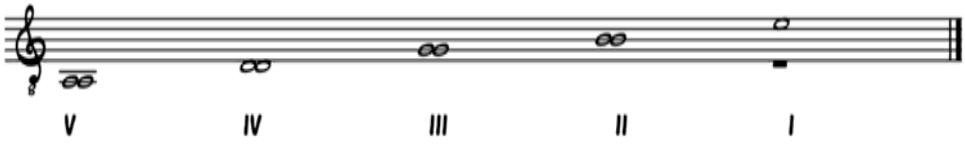
Ex. 1 - Afinação reentrante na 5ª e 4ª ordens.

Sanz prossegue:

"Na Espanha é ao contrário; pois alguns usam dois bordões na quarta, e outros, dois na quinta [...]"

Esta seria a afinação com bordões, que será retomada como padrão para a escrita refinada para o instrumento apenas no século XIX, já na guitarra de seis cordas simples, e aqui associada por Sanz à música de acompanhamento.

[9] Para uma discussão diretamente relacionada à escolha da afinação da guitarra de Sanz, no tocante à transcrição de suas obras, ver Capítulo 8, 8.2, "A Escolha da Afinação da Guitarra de Sanz".

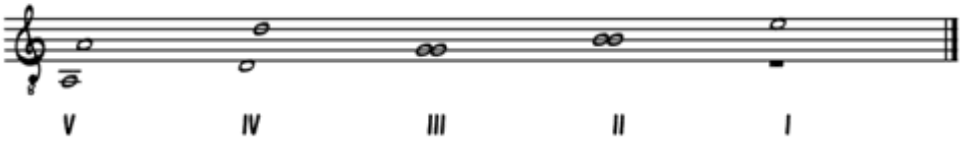


Ex. 2 - Afinação com bordões.

E conclui:

"[...] e, ao menos, como de ordinário, um em cada ordem." (SANZ, 1674, Tomo I, p. 1 das *Instruções*)

Teremos:



Ex. 3 - Afinação com oitavas nas 4as e 5as ordens.

Ainda sobre a afinação das oitavas, Sanz declara:

> Estes dois modos de encordoar são bons, mas para efeitos diversos, porque aquele que deseja tocar a Guitarra para fazer música ruidosa, ou usar o baixo como acompanhamento para alguma melodia ou canção, é melhor a Guitarra com bordões do que sem eles; mas se alguém quiser pontear com primor, e doçura, e usar as campanelas, que é o modo moderno com que agora se compõe, não ficam bem os bordões, mas apenas cordas delgadas, tanto nas quartas quanto nas quintas [ordens], como mostra minha grande experiência; e a razão é que, para se poder fazer os trinos, e extrasinos, e as demais galanterias de mão esquerda, se há bordão, impede, por ser uma corda grossa e a outra delgada, e não poder a mão pisar com igualdade também uma corda grossa , como [faz com] duas delgadas; e, além disto, se fazes a letra, ou acorde E, que é Delasolre, na música soa a quinta corda solta como quarta baixa, e confunde o baixo principal, e lhe dá algo de imperfeição, conforme ensina o contraponto; e assim podes escolher, entre os dois, o modo que apreciares, segundo o objetivo com que tocas (SANZ, 1674, Tomo I, p. 1 das Instruções).

A interpretação da passagem é por vezes dúbia. Fica claro que Sanz prefere a guitarra encordoada com bordões (e podemos depreender, pelo texto, que quando se diz bordões imaginava-se em primeiro lugar as cordas oitavadas e, apenas eventualmente, dois bordões em cada ordem) para o que chama de *musica ruidosa*, que aqui aceitamos seja aquela feita com o uso de acordes cheios e técnica de *rasqueado,* obedecendo a padrões rítmicos estabelecidos pela mão direita, mas também para "*acompañarse el baxo con algun tono, ò sonada",* que podemos, com alguma reserva, considerar seja o acompanhamento do baixo contínuo.

Por outro lado, fica também claro que Sanz prefere a guitarra com afinação reentrante, na quarta e quinta ordens, caso ela seja usada como instrumento solista, de acordo com a “maneira moderna de compor”.

Mais adiante, Sanz explica que a razão para a escolha da afinação reentrante no uso do instrumento solista, além da possibilidade do emprego das *campanelas*, é que a desigualdade do calibre das cordas, se usadas oitavadas, impede a execução da ornamentação na música. Aqui precisamos fazer um parêntese essencial, com uma pequena discussão sobre o uso das cordas oitavadas nos instrumentos de cordas dedilhadas.

O uso de cordas oitavadas nos instrumentos de cordas dedilhadas é comum e sobreviveu aos nossos dias em diversos instrumentos, como a viola brasileira, a guitarra portuguesa, o violão de doze cordas, entre outros. Pela experiência, podemos afirmar que um instrumento encordoado com oitavas ganha uma sonoridade possante, como com o acréscimo de um registro (4 pés), como no cravo ou no órgão.

Todos os instrumentos citados, porém, têm as primeiras cordas em uníssono e as oitavadas, em geral, a partir da terceira ordem. Isso se deve ao fato de que seriam necessárias cordas excessivamente finas para compor as oitavas das ordens mais agudas. Ou, podemos especular, também porque a manutenção do uníssono nas primeiras ordens possibilita maior destreza nos solos, em geral localizados na região mais aguda do instrumento.

O fato primordial para nosso estudo, no entanto, é outro. O uso das cordas oitavadas nos instrumentos de cordas dedilhadas causa um problema quase insolucionável no que diz respeito à condução de vozes. Considerando, como dito, que nem todas as cordas são oitavadas, pode-se já imaginar o problema que causa ao contraponto uma voz que corre em oitavas até certo ponto, e então, quando da mudança de uma corda oitavada para uma em uníssono, perde as oitavas e passa a andar no uníssono agudo apenas.

John Dowland, um dos mais célebres alaudistas de todos os tempos, declara, ainda em 1610, referindo-se ao uso das oitavas no alaúde:

> [...] estes baixos devem ambos ser grossos e mesmo que tenha sido hábito comum (embora nunca tão usado em outros lugares como aqui na Inglaterra) colocar uma corda grossa e uma fina juntas, esse hábito foi

> abandonado pelos músicos letrados por ser irregular às leis da música (DOWLAND, J., Varietie of Lute Lessons, 1610).[10]

Consideramos aqui que a guitarra de cinco ordens é um instrumento imperfeito no que diz respeito à condução das vozes. Citamos Sanz:

> Outros têm tratado da perfeição deste instrumento, alguns dizendo que a Guitarra é um instrumento perfeito, outros que não é; eu sou pelo meio termo, e digo que não é nem perfeita nem imperfeita, sendo como a fizeres, pois a falta ou a perfeição está em quem a toca, e não nela, pois eu já vi em uma única corda, e sem trastes, fazer-se muitas habilidades, que para outros eram necessários os registros de um Órgão (SANZ, 1674 – Tomo I, Prólogo).

Não tem a tessitura de um alaúde do renascimento, da vihuela (ambos instrumentos capazes de conduzir até quatro vozes simultâneas, com registros bem definidos) ou os bordões 16 pés de uma teorba (que possibilitam excelente escrita a duas ou três vozes). Mas esta imperfeição trouxe a necessidade da reinvenção. E a afinação reentrante trouxe à guitarra a possibilidade de figurar entre os instrumentos "nobres" dos séculos XVII e XVIII.

Assim, parece-nos justo considerar que o padrão (se é que podemos buscar um padrão no século XVII) da afinação imaginada por Sanz para a música solo era o da afinação reentrante nas quinta e quarta ordens, e que o padrão para a música de acompanhamento, tanto em rasqueado (Alfabeto), quanto em ponteado (baixo contínuo) era o uso das oitavas nas quarta e quinta ordens. Neste caso, as oitavas agudas devem ser apenas consideradas como reforço, e não como condução melódica.[11]

Veremos, no entanto, mais adiante, que estas constatações não põem fim ao problema.

Para aumentar a confusão, Sanz cita ainda, como argumento favorável ao uso da afinação reentrante, o acorde de ré menor (letra E no Alfabeto), onde a quinta ordem, se afinada com bordão, ficaria uma quarta abaixo da quarta ordem, colocando o acorde de ré menor na segunda inversão. Para que a afirmação de Sanz seja verdadeira, no entanto, é preciso considerar que a quarta ordem esteja

---

[10] No original: [...]*these bases must be both of one bignes, yet it hath beene a general custome, (although not so much used any where as here in England) to set a small and a great string together, but amongst learned Musitions that custome is left, as irregular to the rules os Musicke*.

[11] Há, no entanto, diversas exceções onde as oitavas agudas fazem parte da resolução das cadências (ver Cap. 4).

afinada com bordões, caracterizando então a afinação reentrante apenas na quinta ordem, uma vez que a afinação reentrante nas quartas e quintas ordens caracterizaria novamente a segunda inversão do acorde, desta vez com a fundamental na terceira ordem.

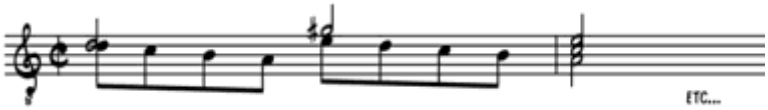
Contrariamente, então, ao que afirma sobre o uso das quintas e quartas ordens sem bordões, parece optar, aqui, pelo uso da afinação reentrante apenas na quarta ordem, como padrão, embora não possamos estabelecer isto como premissa.

3.1 O CASO DA TERCEIRA ORDEM

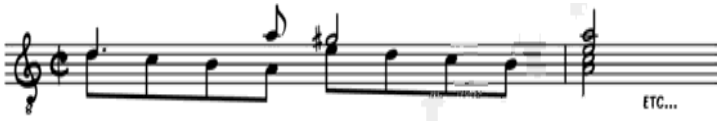
Além das questões colocadas acima, referentes ao uso ou não de bordões nas quintas e quartas ordens, devemos nos referir agora a mais uma questão inquietante no caminho da aproximação à música e ao universo de Sanz: o possível uso de uma corda oitavada na terceira ordem, o que caracterizaria a seguinte afinação:

Ex. 4 - Afinação reentrante com oitava na terceira ordem.

Quem apresentou tal possibilidade pela primeira vez, até onde é de nosso conhecimento, foi o alaudista e instrumentista de cordas dedilhadas antigas Hopkinson Smith. No Cd *Instruccion de musica,* dedicado à música de Sanz, o intérprete refere-se à possibilidade, comentada no encarte por Robert Strizich , e encordoa seu instrumento conforme a Figura 4. A opção está respaldada em diversas situações que citaremos no decorrer do trabalho, onde, em geral, o uso da oitava na terceira ordem soluciona resoluções cadenciais, como no exemplo abaixo (pavana), em que o arranjo de cordas possibilita a resolução da sensível na mesma oitava da tônica.

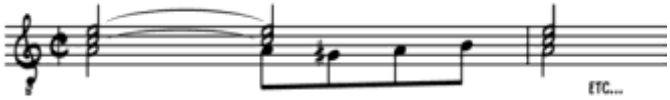


Ex. 5 - Transcrição dos compassos 13 e 14 das pavanas em lá menor, Tomo II, p. 10, com afinação reentrante nas quartas e quintas ordens.

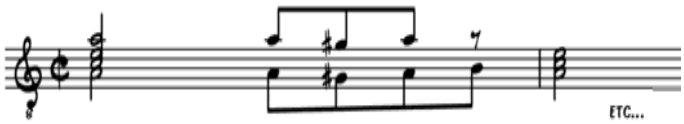


Ex. 6 - Transcrição dos compassos 13 e 14 das pavanas em lá menor Tomo II, p. 10, com afinação reentrante e oitava na terceira ordem.

Para que a solução seja efetiva, no entanto, devemos ter uma “compreensão seletiva” da terceira ordem. Se a considerarmos sempre com a oitava aguda, causaríamos diversos outros problemas, como no seguinte trecho da mesma música:



Ex. 7 - Transcrição dos compassos 4 e 5 das pavanas em lá menor Tomo II, p. 10, com afinação reentrante nas quartas e quintas ordens.



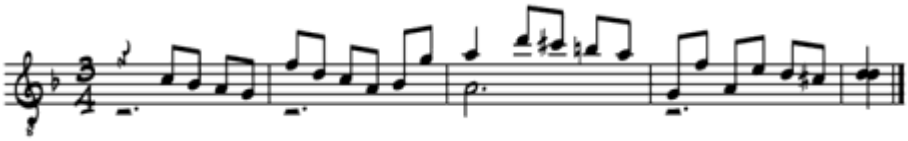
Ex. 8 - Transcrição dos compassos 4 e 5 da pavanas em lá menor, Tomo II, p. 10, com afinação reentrante nas quartas e quintas ordens e oitava na terceira.

Podemos perceber com clareza, pela comparação dos dois exemplos acima, como a consideração apenas da oitava grave na terceira ordem, neste trecho, é mais adequada, uma vez que a oitava aguda implicaria uma voz sem qualquer resolução.

Em outras palavras, o uso da oitava aguda na terceira ordem deveria ser considerado quando conveniente à explicação de determinados encaminhamentos melódicos, mas ignorado em outras circunstâncias. Não há qualquer referência feita diretamente por Sanz ao uso da oitava na terceira ordem.

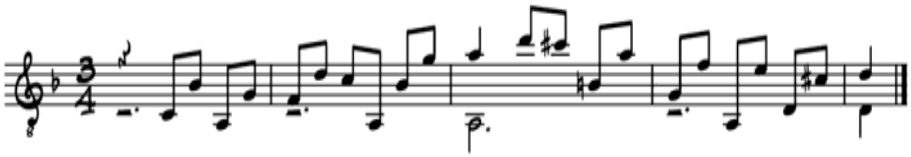
Ainda assim a polêmica subsiste, uma vez que não há como negar que a escrita do trecho indicado nos exemplos 5 e 6 estaria de fato equivocada, não fosse a presença da oitava aguda na terceira ordem. Além disto, se considerarmos a afinação sem o uso da terceira oitavada, haveria uma solução fácil para o encaminhamento da sensível à tônica, simplesmente por resolver o sol sustenido meio tom acima na mesma corda, passando a nota mi para a segunda corda e o dó para a terceira.

Vejamos agora, nos exemplos abaixo, referentes à transcrição da penúltima variação das jácaras (Tomo 1, p. 7), as diferentes consequências das afinações descritas nos Exs. 1, 2, 3 e 4.

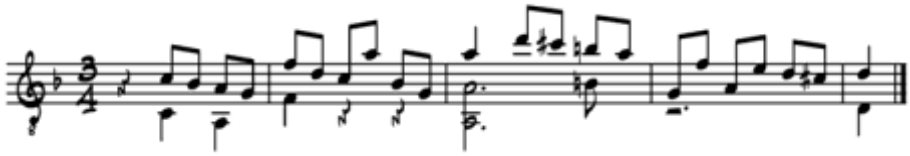


Ex. 9 - Transcrição da penúltima variação das jácaras (Tomo 1, p. 7), de acordo com a afinação do

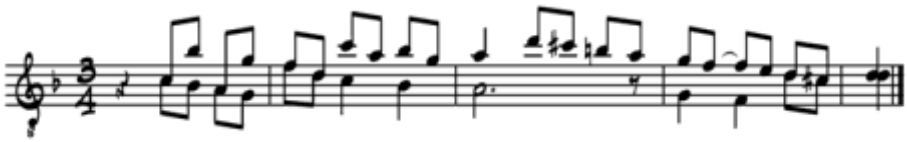
Ex. 1.



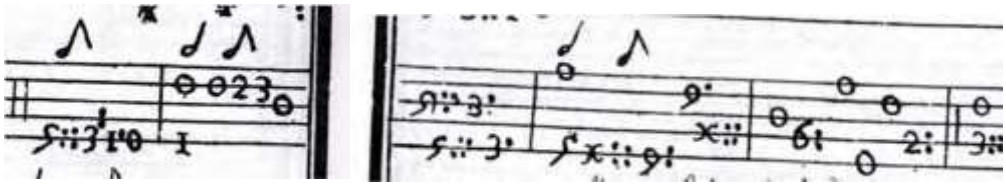
Ex. 10 - Transcrição da penúltima variação das jácaras (Tomo 1, p. 7), de acordo com a afinação do Ex. 2.



Ex. 11 - Transcrição da penúltima variação das jácaras (Tomo 1, p. 7), de acordo com a afinação do Ex. 3.



Ex. 12 - Transcrição da penúltima variação das jácaras (Tomo 1, p. 7), de acordo com a afinação do Ex. 4.



Ex. 13 - Tablatura original da penúltima variação das jácaras (Tomo 1, p. 7).

Utilizaremos, portanto, para as transcrições das peças solo, a afinação apresentada nos Exs. 4 e 13, por acreditarmos ser a mais aproximada do ideal imaginado por Sanz, de acordo com suas próprias palavras e com nossa experiência como intérprete, após diversas tentativas com cada um dos possíveis arranjos de cordas.

4 ACOMPANHAMENTO NA GUITARRA BARROCA: ALFABETO,BAIXO CONTÍNUO E *OBBLIGATO*

A guitarra sempre foi um instrumento associado ao acompanhamento de canções e danças, desde pelo menos o século XVI[12]. O acompanhamento podia acontecer basicamente de três formas: a primeira, mais popular, com menos exigência técnica e associada ao que Sanz convencionou chamar de *musica ruidosa*[13], é composta de acordes cheios, em geral ocupando as cinco ordens do instrumento, executados com o uso do rasqueado na mão direita (técnica hoje primordialmente associada aos guitarristas de flamenco), desenvolvendo padrões rítmicos que sirvam ao acompanhamento da canção ou da dança em questão. Os acordes usados para o rasqueado devem usar sempre as cinco cordas do instrumento, pois os golpes dados com a mão direita, alternados para baixo e para cima, pegam todas as cordas, agindo como uma espécie de plectro, mas usando diversas combinações de como "espalhar" as notas dos acordes. A esta forma de acompanhamento está associado o sistema de notação do alfabeto italiano, que abordaremos primeiramente neste capítulo.

A segunda, mais elaborada e com maior demanda técnica de execução e conhecimento, é a do baixo contínuo, forma de acompanhamento padrão para a música ocidental erudita desde o final do século XVI, e válida para realização em inúmeros instrumentos harmônicos, como o cravo, o órgão, a harpa, o alaúde, a teorba ou a guitarra barroca, e melódicos, como o violoncelo, o fagote ou a viola da gamba. Este sistema se vale de um baixo melódico escrito como base e fundamento da linha solista. A este baixo melódico acrescentam-se números escritos sob ou sobre ele, que indicam quais notas devem ser adicionadas à nota escrita no baixo para a composição da harmonia daquela passagem. É uma técnica até certo ponto improvisatória, pois o instrumentista, embora preso à linha melódica do baixo, esta inquestionável, tem a liberdade de dispor as demais notas indicadas pelos números,

[12] O uso da guitarra de cinco ordens para o acompanhamento de danças e canções foi amplamente estudado e documentado em "The Baroque Guitar as an Instrument for Song, Dance and Theatre", de Natasha Frances Miles, 2011.

[13] Ver Cap. 7, 7.2.6.

ou cifras, da maneira como melhor lhe aprouver, de acordo com seu conhecimento, gosto, e estética em questão, respeitadas, não é preciso dizer, as leis da harmonia[14].

A técnica instrumental associada a este sistema é a do ponteado, ou seja, uma técnica de execução que utiliza cada dedo da mão direita individualmente, elaborando melodias, harmonias e contrapontos. É basicamente a técnica dos alaudistas do renascimento e, em que pesem as inúmeras diferenças, poderíamos dizer que é, genericamente, a técnica usada pelos guitarristas clássicos de hoje[15]. Abordaremos este sistema mais adiante neste capítulo.

Devemos também considerar a existência de uma terceira maneira de escrever o acompanhamento para a música vocal do século XVII, o acompanhamento *obligatto*, onde a parte da guitarra é escrita em tablatura, oferecendo, de certa forma, uma versão já realizada do que seria o baixo contínuo daquela composição. Um dos mais célebres guitarristas a utilizar o método foi Jose Marin (c. 1619 – 1699), em seu conjunto de canções com acompanhamento *obbligato* de guitarra, intitulado "Tonos Humanos". Há também livros, como o de *Villanelle*, de Girolamo Kapsberger (1580 – 1651), onde o acompanhamento para guitarra está escrito em notação de Alfabeto e, simultaneamente, há a linha de baixo

---

[14] "Leis da Harmonia". Sobre isso, julgo não aborrecer o leitor com este relato: tenho-me dedicado à prática da execução do baixo contínuo há mais de dez anos, realizando-o à teorba, guitarra barroca e alaúde. Tenho também usado os instrumentos mais modernos, com harmonias também mais arrojadas, como a guitarra elétrica e o violão de nylon e de aço, para diversos tipos de acompanhamento vocal e instrumental. Recentemente, no início de 2013, assumi o curso "Teoria do Baixo Contínuo", junto à Escola de Música do Estado de São Paulo (Emesp), onde já lecionava instrumentos de cordas dedilhadas antigos. Tenho-me deparado com certa dificuldade em passar aos alunos as "leis da harmonia", no que se refere ao baixo contínuo. O óbvio, evitar oitavas e quintas paralelas, ou dobramento das terças, por exemplo, é fácil. Mas há, na harmonia, sempre, uma dubiedade onde diversas interpretações são possíveis. Na história da música, as regras mudam de tempos em tempos, assim como a estética, a maneira de pensar a música. Como ensinar apenas o fragmento de um conhecimento parado no tempo? Queremos ser capazes de formar profissionais que possam reconhecer uma cadência barroca, realizar o baixo contínuo de acordo com os ideais estéticos do século XVIII, mas precisamos fazer com que aprendam a olhar para frente, não apenas para um período estagnado no tempo. O caminho para que a redescoberta da música antiga não perca sua força e acabe por se transformar em mais um fetiche musical, parece-me ser o da intercomunicação de períodos e estéticas, e da formação de uma classe de profissionais cada vez mais capazes de compreender a música como um fenômeno do homem atemporal. O uso deste conhecimento, este sim, é pessoal e intransferível. Há espaço para o músico especialista inteiramente dedicado a um determinado período e/ou instrumento e para aquele que deseja misturar estéticas, períodos e instrumentos em seu trabalho. Só não deve haver espaço para a aceitação inquestionável de dogmas e paradigmas pré-definidos, inclusive pelo chamado "movimento de interpretação historicamente informado", ou qualquer outro nome que se lhe queira dar.

[15] Aqui não tecemos uma comparação entre a técnica do alaúde e a guitarra clássica atual, apenas levantamos as similaridades de uma forma de pensar a música. Se fôssemos proceder a uma análise específica da técnica de execução, veríamos, entre os alaudistas e os guitarristas clássicos de hoje, mais diferenças do que similaridades.

vocal, que pode ser usado para a realização do contínuo tomando as vozes por cifras, e ainda uma realização *obbligato* para teorba, escrita em tablatura, constituindo três formas de notação distintas para o acompanhamento de uma mesma canção, podendo ser cada qual usada individualmente ou simultaneamente com as demais.

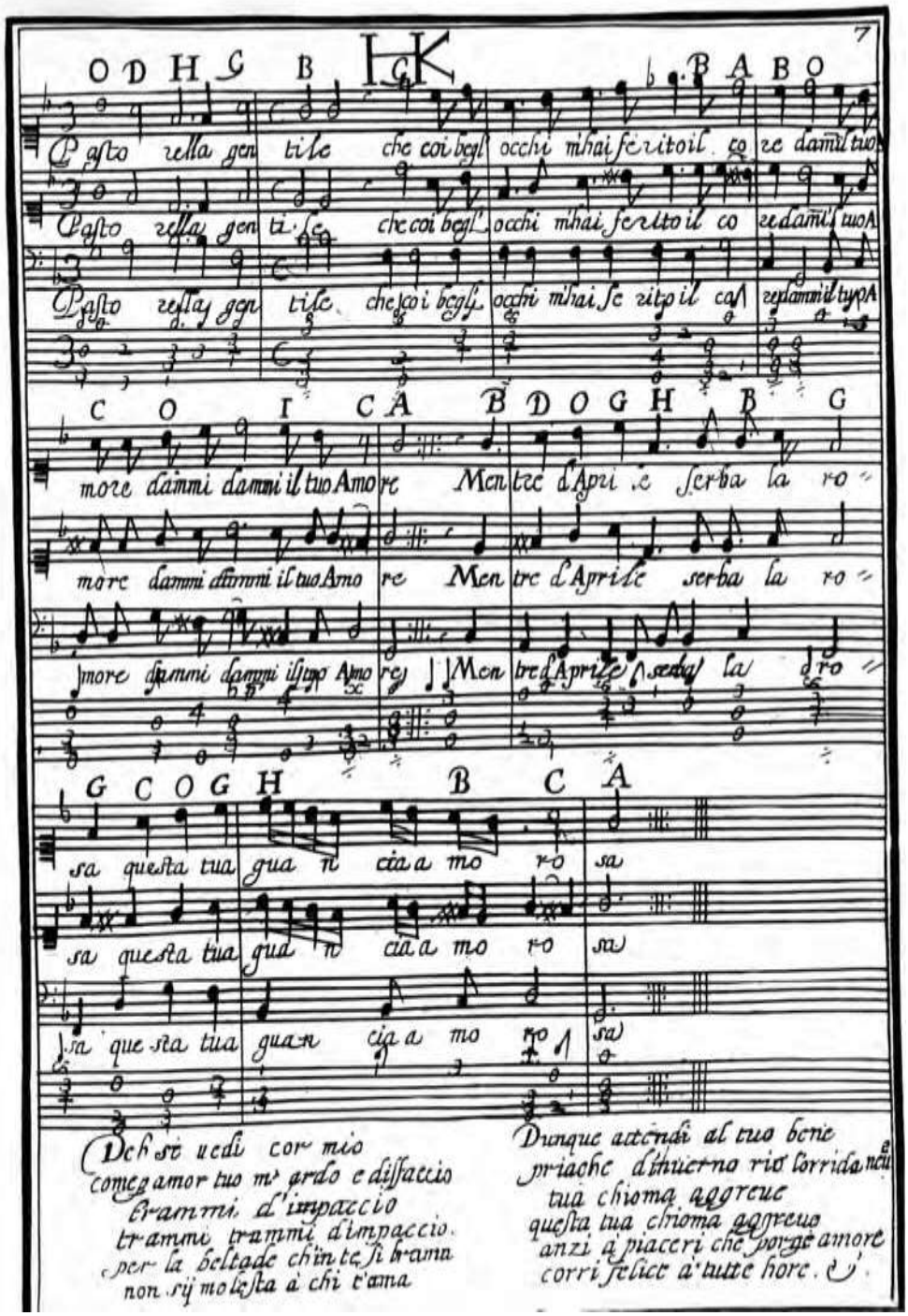


Figura 1 – Ária a três vozes *Pastorella Gentile*, com notação em sistema de Alfabeto e notação *Obbligato* em tablatura para teorba (Kapsberger, Libro primo di Villanelle a 1&2 e 3 voci, Roma, 1610).

4.1 A TABELA DE AMAT, O ALFABETO E A *MUSICA RUIDOSA*

4.1.1 Amat

A forma de notação que está intimamente associada ao rasqueado na guitarra de cinco ordens é a do Alfabeto, também chamado de Alfabeto de Montesardo, por ter sido publicado pela primeira vez, como se acreditava até recentemente, em Florença, em 1606, no livro de Girolamo Montesardo intitulado *Nuova inventione d`intavolatura.*

Não julgamos seja o escopo deste trabalho examinar pormenorizadamente a questão do "Alfabeto" primordial, mas acreditamos ser conveniente ressaltar que estudos recentes, particularmente o elaborado por Daniel Zuluaga, da Universidade do Sul da Califórnia, intitulado "Spanish song *chitarra ala spagnola*, and the *a.ci.ci*: Matheo Bezón and his 1599 alfabeto songbook", apontam para fato de que há pelo menos uma fonte anterior à de Montesardo onde letras são usadas para nomear acordes escritos em tablatura. Este Alfabeto está no manuscrito do livro de canções de Matheo Bezón, datado de 1599, portanto sete anos anterior ao livro de Montesardo.

Por sua similaridade com o primeiro Labirinto de Sanz[16], na ordem em que mostra os acordes, e por apresentar o mesmo raciocínio que o Alfabeto, julgamos ainda pertinente lembrar a existência da tabela de acordes do livro de Juan Carlos Amat, cuja primeira edição, hoje perdida, era de 1596[17], portanto dez anos anterior à tabela de Montesardo. A tabela de Amat é apresentada na forma de dois semicírculos, um dos quais contendo os doze acordes perfeitos maiores (notados com um N, de "Naturales"), o outro os doze acordes perfeitos menores (notados com um B, de "b, mollados"). Cada uma das doze subdivisões ganha um número (e não uma letra, o que constitui, talvez, a única diferença significativa em relação ao Alfabeto de Montesardo) e cada número representa uma coluna com cinco linhas, cada qual representando uma das cordas da guitarra. Em cada linha é colocado um número indicativo da casa onde o dedo deve prender a corda e, ao seu lado, uma

[16] Ver capítulo 6: "Transcrição e comentários das tabelas e labirintos do *Instruccion.*

[17] Quanto à questão da datação, ver o prefácio de Monica Hall à edição fac-similar, da Chanterelle S.A., do tratado de Amat.

vogal, representando o dedo da mão esquerda que deve ser usado (na notação contemporânea: a-1, e-2, i-3, o-4).

A tabela representa, com três únicas exceções, exatamente a primeira linha de cada coluna de cada uma das doze casas do primeiro labirinto de Sanz[18], e devemos ressaltar a existência de um óbvio erro de edição, em Amat, onde o número 1 na segunda linha da casa 7N deve ser substituído por um 3, para formar o acorde perfeito de Si bemol maior .

As três exceções a que nos referimos estão na letra L (para Sanz) e na letra 5B (para Amat), na letra B (Sanz) e na letra 5N (Amat), e na letra N (Sanz) e na letra 9N (Amat). Curiosamente, as três alterações feitas por Sanz são no sentido de dobrar a terça do acorde, procedimento evitado por Amat. Nos três casos as fôrmas sugeridas por Sanz, embora com dobramento de terça, são de realização técnica mais simples que as de Amat.

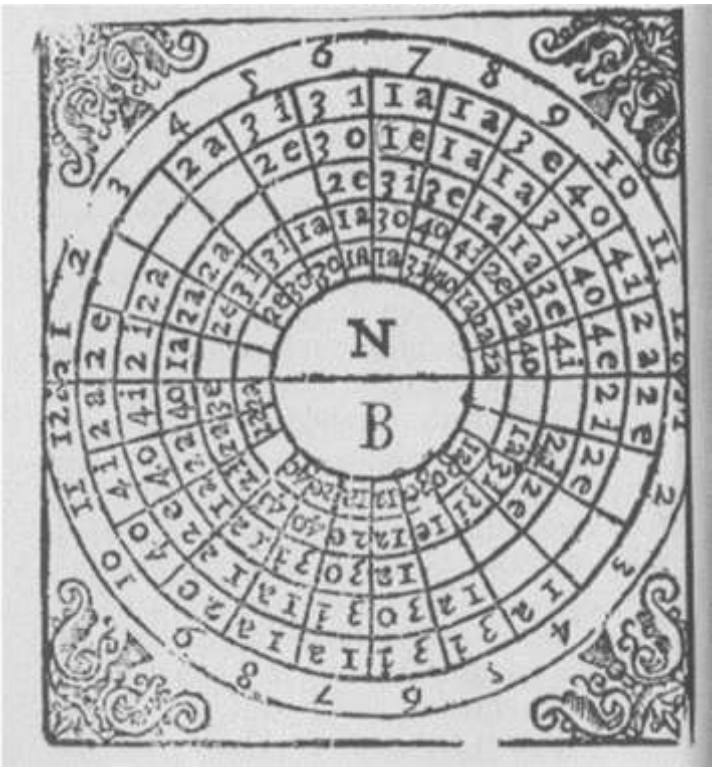


Figura 2 - Tabela para saber qual dedo há de tocar a corda, e em qual corda (Amat, 1596).

Acreditamos que estas ressalvas são necessárias antes de nos debruçarmos especificamente sobre o Alfabeto de Montesardo e, posteriormente, sobre o de Sanz, e consideramos que a gênese do raciocínio popularizado uma

[18] Para uma transcrição do labirinto de Sanz, e portanto da tabela de Amat, ver Capítulo 6, “Transcrição e Comentários das Tabelas e Labirintos do *Instruccion.*

década depois por Montesardo está em Amat, em seu pequeno porém substancial livro de 1596, e em seu sistema numérico, ali apresentado. Não obstante, acreditamos que a alcunha do Alfabeto italiano de “Alfabeto de Montesardo” dificilmente cairá em desuso, em que pesem novas descobertas ou diferentes análises.

4.1.2 O Alfabeto de Montesardo

Antes de prosseguirmos na questão do acompanhamento, julgamos oportuno comentar a questão das inversões de acorde na guitarra barroca. Se considerarmos quaisquer das afinações reentrantes, ou mesmo aquela com oitavas nas quartas e quintas ordens (e, eventualmente, na terceira), notamos um fenômeno interessante: as inversões não soam exatamente como se executadas em outro instrumento harmônico, antigo ou moderno, mesmo de cordas dedilhadas. O acorde parece, de certa forma, estar sempre na posição fundamental, independentemente de estar ou não invertido. James Tyler comenta, em seu “A Guide to Playing the Baroque Guitar”, de 2011, sobre o assunto:

> Quando acordes soam em uma guitarra encordoada sem baixos nenhuma forte sensação auditiva de inversão acontece; os acordes são ouvidos como puros blocos harmônicos. Uma vez que a claridade e transparência destes acordes permite às palavras das canções solo serem facilmente ouvidas e compreendidas, esta característica transformou a guitarra barroca no instrumento ideal para o acompanhamento da “nova música”(monodia italiana) [...]
> [...] uma condução de vozes “não invertível” não pode ser conseguida em nenhum outro instrumento do período e muito menos na guitarra moderna, rica de baixos (TYLER, 2011).[19]

Tyler parece não concordar que a mesma sensação possa acontecer com o encordoamento dos baixos em oitava. Obviamente, quanto mais se aproxima da sonoridade da afinação dos baixos em uníssono na oitava grave, menos temos a sensação dos acordes “não invertíveis”, como em seu neologismo. Sustento, em minha experiência, que as quartas e quintas ordens em oitavas, sobretudo também

---

[19] *No original: “When chords are sounded on a guitar that is strung without basses, no strongly audible inversion chords are produced; the chords are heard as units of pure block harmony. Since the clarity and transparency of the chords allowed the words of solo songs to be easily heard and understood, this feature made the baroque guitar the ideal instrument for the accompaniment of the “new music”(Italian monody)[…]*
[…] “inversionless” chord voicing cannot be achieved in any other plucked instrument of the period, nor, of course, on the bass-rich modern guitar.

com a terceira oitavada, causam uma sensação auditiva ainda mais aproximada da produzida pela afinação reentrante do que daquela com bordões.

Como veremos adiante, nas transcrições dos exemplos das regras de acompanhamento, podemos provar que Sanz pensava na guitarra com oitavas nos bordões, o que tornaria coerente a ideia de que a sensação da não inversão de acordes se desse também com oitavas nos bordões. Do contrário, parece-nos um contrassenso afirmar que a guitarra soa desta forma apenas quando usada a afinação reentrante, referindo-se justamente ao seu uso como instrumento acompanhador, quando o uso dos bordões, pelo menos em uma de cada oitava grave, é preconizado por Sanz.

Consideramos, portanto, que todas as transcrições seguintes são feitas com a distribuição de notas em função de uma oitava grave em cada uma das quartas e quintas ordens, mas que não necessariamente estes acordes soam como se estivessem invertidos, razão pela qual as inversões não serão notadas nas transcrições das cifras. Prosseguindo:

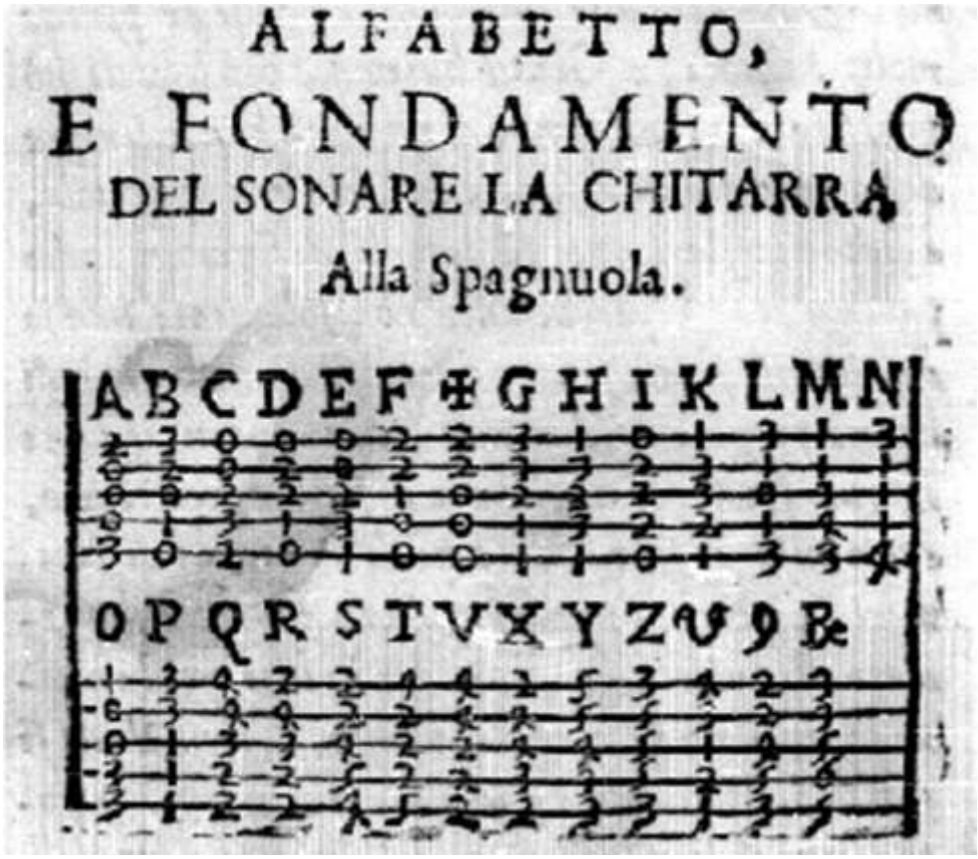


Figura 3 - Tabela do Alfabeto de Montesardo, *Nuova inventione d`Intavolatura* (Florença, 1606)

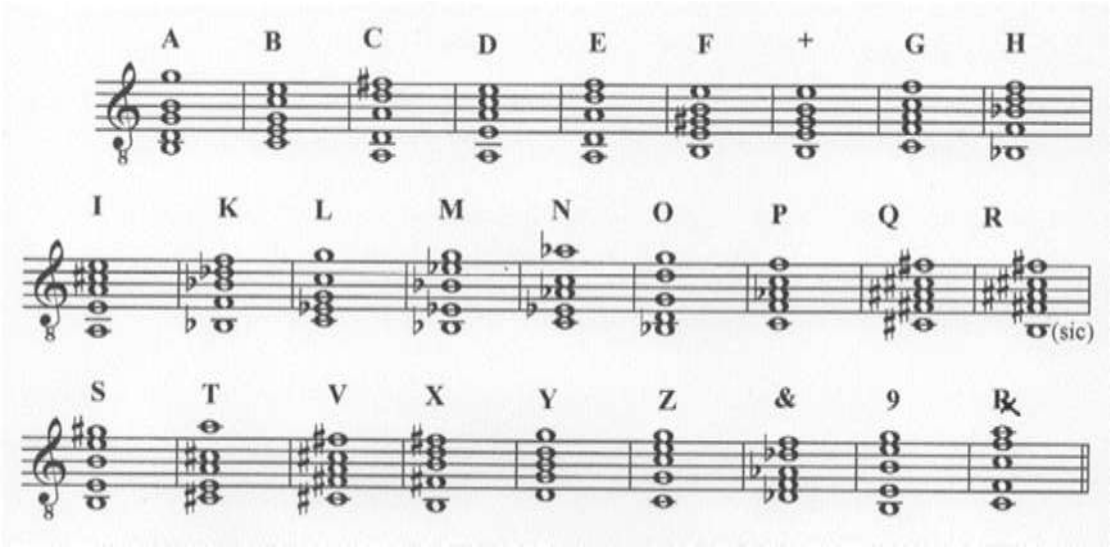


Figura 4 - Transcrição do Alfabeto de Montesardo.

No sistema de cifragem contemporâneo, as equivalências são:

Alfabeto de Montesardo	Cifragem atual	Alfabeto de Montesardo	Cifragem atual
A	G	O	Gm
B	C	P	Fm
C	D	Q	F#
D	Am	R[20]	B
E	Dm	S	E
F	E	T	A
✠	Em	V	F#m
G	F	X	Bm
H	Bb	Y	G
I	A	Z	C
K	Bbm	&	C#
L	Cm	9	Em
M	Eb	℞	F
N	Abm		

Figura 5 - Conversão do Alfabeto de Montesardo para a cifragem contemporânea.

Esta tabela responde exatamente à necessidade de notação de uma forma de acompanhamento cada vez mais comum na Europa do final do século XVI e início do XVII: a do rasqueado na guitarra de cinco ordens. Cada letra representa um acorde perfeito, maior ou menor. A isto soma-se o fato de que cada um dos acordes está escrito em uma fôrma que pode deslizar no braço da guitarra[21] e, com o auxílio de uma pestana executada com o dedo um, pode-se transpor cada um dos acordes para diversas tonalidades, sempre mais agudas que o original. O processo, bastante comum no acompanhamento em cordas dedilhadas, baseia-se na ideia de que cada

[20] O acorde R está claramente equivocado no Alfabeto de Montesardo. A transcrição literal da tablatura revelaria uma tríade de Fa# maior com a quarta adicionada, totalmente em desacordo com o restante da tabela. Nossa transcrição baseia-se na solução oferecida para esta letra nos Alfabetos de Foscarini (1640) e Carlo Calvi (1646), por exemplo, que constitui o uso comum para a letra nos Alfabetos que empregavam a letra R. Sanz não a utiliza.

[21] Com a única exceção da letra L, representando o acorde de Do menor, que não apenas não é uma fôrma deslizante (*sliding shape*) como de realização praticamente impossível (particularmente para pessoas, como eu, com a mão pequena. Pedi a alguns alunos com mãos maiores que as minhas que tentassem a realização da fôrma. Obtiveram mais sucesso do que eu, mas sempre com alguma corda emudecida por algum dedo). Esta letra está modificada em todos os Alfabetos consultados.

fôrma, mesmo que transposta, tendo as cordas soltas do desenho original também transpostas com o uso da pestana, manterá a exata relação intervalar entre as notas de cada acorde[22].

Este processo pode muito bem ser associado ao famoso sistema de cinco posições, também chamado de "Sistema CAGED[23]", muito usado até hoje no acompanhamento da música popular, onde cada letra que nomeia o sistema corresponde a um acorde perfeito maior, considerando o sistema contemporâneo de cifragem, e que pode ser, igualmente, transposto por todo o braço do instrumento.

O termo "sliding shapes" ou "fôrmas deslizantes" é usado para exemplificar o mesmo raciocínio pelo alaudista norte americano contemporâneo Nigel North, em seu *Continuo Playing on the Lute, Archlute, and theorbo*, de 1987.

O Alfabeto de Montesardo, porém, foi alvo de inúmeras modificações no decorrer do século XVII, quando a edição de livros com canções ou danças com Alfabeto era cada vez mais frequente. Cada livro de canções, ou livros de guitarra solo, como no caso de Sanz, onde a primeira parte era frequentemente dedicada à música para dança escrita em Alfabeto, apresentava sua própria versão do Alfabeto, versões que, de maneira geral, tendiam, em direção à metade do século XVI, a simplificar o Alfabeto de Montesardo, eliminando algumas letras que fossem a transposição de outra, e mantendo apenas algumas transposições.

Todas as letras eliminadas por Sanz em relação ao Alfabeto original de Montesardo são transposições de fôrmas anteriormente contempladas pelo Alfabeto.

4.1.3 O Alfabeto no *Instruccion*, de Sanz

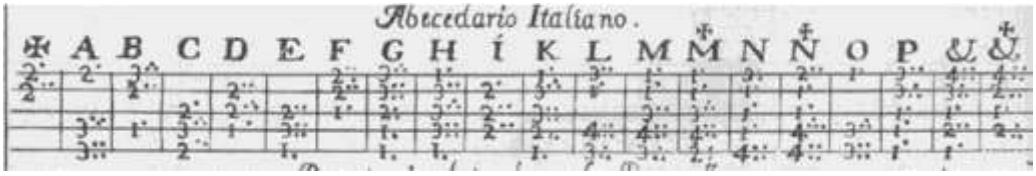


Figura 6 - O Alfabeto de Sanz (1674).

[22] A compreensão deste processo é fundamental para o entendimento dos "Labirintos Engenhosos", de Sanz. Ver capítulo 5.

[23] A criação deste sistema está, aparentemente, associada ao guitarrista, arranjador e compositor de Hollywood, Jack Marshall (1921 – 1973), criador, entre outros, do tema de abertura da série de televisão "Munsters", que foi ao ar em 1964.

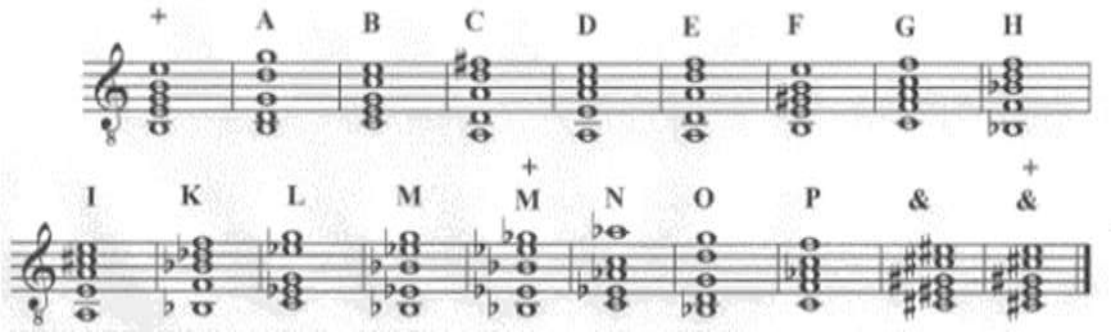


Figura 7 - Transcrição do Alfabeto de Sanz.

No sistema de cifragem contemporâneo, as equivalências são:

Alfabeto de Sanz	Cifragem atual	Alfabeto de Sanz	Cifragem atual
✠	Em	K	Bbm
A	G	L	Cm
B	C	M	Eb
C	D	✠ M	Ebm
D	Am	N	Ab
E	Dm	✠ N	Abm
F	E	O	Gm
G	F	P	Fm
H	Bb	&	C#
I	A	✠ &	C#m

Figura 8 - Conversão do Alfabeto de Sanz para a cifragem contemporânea.

Como já foi dito, quase todos os livros de guitarra ou de canto com Alfabeto traziam sua própria versão do sistema de Montesardo. Sanz não fugiu à regra. Para os livros de canção com Alfabeto, a presença do sistema era fundamental para que o músico diletante pudesse saber a que se referiam as letras colocadas, muitas vezes, sobre a letra das suas canções preferidas, em um modelo muito parecido com o utilizado hoje em dia por revistas vendidas em bancas de jornal.

Por outro lado, os guitarristas com formação mais acadêmica, caso de Sanz, viam-se obrigados a imprimir uma primeira parte de seus livros de repertório em Alfabeto, sob o risco de não conseguirem, se escrevessem apenas peças de

ponteado, em tablatura, italiana ou francesa, vender os livros satisfatoriamente. Como sempre, e até hoje, a maior demanda era do público amador, ansioso por tocar as danças da moda ou acompanhar as canções do momento.

Assim, Sanz publica, na página primeira de seu tomo 1, sua própria versão do Alfabeto, de acordo com a ideia já estabelecida de que os Alfabetos foram sofrendo modificações e simplificações no decorrer do século XVII. Este Alfabeto servirá, no livro de Sanz, para tocar as peças escritas nas páginas 3 e 4 do tomo I, intituladas "Galhardas com outras danças para os que começam a tocar rasqueado, e aprendem a dançar", bem como para indicar alguns acordes do Alfabeto enxertados na tablatura italiana, nas peças de ponteado, constituindo o que se chama de "tablatura mista"[24].

4.1.4 Diferenças entre o Alfabeto de Sanz e o de Montesardo

A ordem inicial na colocação do Alfabeto é alterada por Sanz da maneira usual na maior parte dos alfabetos pós Montesardo, colocando o Símbolo ✠, determinante do acorde de mi menor, em primeiro lugar, seguindo então com a ordem natural do Alfabeto. Sanz utiliza as letras de A a P de forma idêntica à de Montesardo, salvo por três exceções:

1- A letra A em Sanz traz a disposição do acorde de sol trocando o dobramento de terça de Montesardo pelo dobramento da quinta.
2- A letra K em Sanz troca o modo do acorde, alterando a nota ré, terça maior do acorde de si bemol maior em Montesardo, para ré bemol, terça menor do acorde de ré bemol menor.
3- A letra L em Montesardo, que traz especial dificuldade de execução, além de não caracterizar, contrariamente à regra, uma fôrma de acorde deslizante, é alterada por Sanz, mantendo a mesma harmonia de dó menor, mas alterando o dobramento da fundamental à oitava, em Montesardo, pelo dobramento da terça à oitava. O procedimento torna o acorde mais facilmente exequível, mas mantém o problema de constituir uma exceção à regra das fôrmas deslizantes. A solução de Sanz é a

[24] São as seguintes, no *Instruccion*, as peças que utilizam a tablatura mista: *Preludio e Fantasia*, tomo I, p. 9; *Alemanda* "*La Serenissima*", *Jiga al aire Ingles*, *Zarabanda francesa*, tomo I.p. 10; *Alemanda* "*La Preciosa*", *Coriente*, *Zarabanda francesa*, tomo I, p. 12; *Passacalles por la e*, tomo I, p. 17; *Marionas*, tomo II, p. 7; *Mariçapalos*, tomo II, p. 8.

mesma utilizada, para a letra L, por Foscarini (1640). As origens do problema relacionado à letra L estão já no Alfabeto de Matheo Bezón (1599), que adiciona uma nona, (ou segunda, dependendo da escolha de afinação) no lugar em que Montesardo coloca a oitava e Sanz o dobramento da terça menor. Bezón indica mais um diagrama com a letra L, mas este é deixado em branco. Curiosamente, esta nona, apesar de representar uma exceção única em qualquer Alfabeto consultado, no sentido de adicionar uma dissonância à tríade perfeita, foi aceita por diversos compositores, que a incluíram em seus Alfabetos. É o caso de Calvi (1646) e, mais curiosamente, de Francisco Corbetta, talvez um dos mais importantes compositores guitarristas do século XVII, que faz constar, no Alfabeto de seu "La Guitarre Royalle" (1671), duas letras L, como no Alfabeto de Bezón, uma delas preenchida, como em Calvi (com a nona adicionada), e a outra, como em Sanz e Corbetta (com o dobramento da terça). Consideramos, pela prática, que esta nona é o resultado do manuseio do instrumento. A tríade menor dó, mi bemol, sol, com as notas pisadas respectivamente na terceira casa da quinta ordem, primeira da quarta e terceira solta, possibilita uma sonoridade rica, da qual o bom instrumentista hesitaria em abrir mão. Resta o problema de como utilizar as demais notas, uma vez que todo o sistema pressupõe fôrmas de acordes que possam ser usadas em rasqueado. A repetição da quinta na terceira casa da primeira ordem não é um problema, mas ainda é preciso encontrar uma solução para o uso da segunda ordem. O óbvio, aceito por todos, é o uso do dobramento da terça, mas o uso do acorde com nona (particularmente nas cadências si bemol maior, dó menor add9, resolvendo em ré maior, das quais Corbetta faz bastante uso) é o caso típico de solução encontrada no manuseio do instrumento, e não na teoria musical.

4 - Outra exceção às fôrmas deslizantes no alfabeto de Sanz está em &, referente ao acorde de dó sustenido menor. Na forma original, a primeira corda não pode ser tocada, a menos que também faça parte da nova harmonia estabelecida pela transposição, o que são exceções. Em muitos casos, a corda solta mi caracteriza uma dissonância aceitável,

como no caso da transposição para ré menor, em que constitui a nona, mas em outras situações precisa realmente ser evitada. Curiosamente, Sanz não fala nada sobre este problema, e em seu primeiro Labirinto Engenhoso (ver capítulo 5), abusa das transposições de &, sem qualquer referência à impossibilidade do uso da primeira corda em algumas situações.

4.2 O BAIXO CONTÍNUO

O uso do baixo contínuo, ou baixo cifrado, como estrutura e fundamento da música escrita nos séculos XVII e XVIII é assunto complexo, como a própria harmonia na música. É, antes de uma forma de notação, um raciocínio composicional. Podemos muitas vezes depreender a linha solista simplesmente pela cifragem do baixo.

Não pretendemos aqui exaurir o assunto, mas apenas mostrar como é abordado por Sanz.

Transcreveremos e comentaremos em seguida os exemplos das “Regras para Acompanhar sobre a parte com a Guitarra e demais Instrumentos”, do *Instruccion.* Curiosamente, as doze regras para “acompanhar sobre a parte”, ou seja, para realização do baixo contínuo, estão impressas no Tomo II do *Instruccion,* enquanto os exemplos a que se referem as regras estão notados no Tomo I, pp. 13 a 15. À guisa de maior clareza, apresentaremos cada exemplo das Regras seguidos imediatamente da tradução e dos comentários a ele referentes. Recomendamos a leitura completa do texto original, das pp. 2 a 10 do Tomo II, antes de dar prosseguimento ao estudo de cada exemplo em separado (Neste trabalho, Cap. 7, 7.1.2 a 7.1.13).

4.2.1 Regra primeira

> REGRA PRIMEIRA, das consonâncias e acompanhamento perfeito, que corresponde a todas as notas do baixo.
> Em primeiro lugar, deve-se saber acompanhar aquelas três escalas da Música: a primeira, chamada diatônica, e natural, porque o baixo sobe de tom em tom com naturalidade, e sem acidente de sustenido ou bemol, e todas as notas são acompanhadas conforme as consonâncias que na mesma escala natural fazem a correspondência de uns símbolos com outros; isto é, o *Gesolreut* se acompanha com terceira maior e quinta,

porque na escala natural a terceira correspondente é *Bemi,* e *Delasolre* é a quinta. Para *Alamire*, se faz com terceira menor, e quinta, porque na mesma escala natural a terceira correspondente é *Cesolfaut,* com *Elami* como quinta, e assim nos demais símbolos, exceto o *Mies,* onde se coloca a sexta, seguindo a falsa quinta com sua terceira menor. A quarta voz pode fazer oitava com o baixo, e isto contém a primeira escala.
Seguem-se depois outras duas escalas, que servem para saber como se deve acompanhar na Guitarra, uma toda com terceiras menores, a outra com terceiras menores, que correspondem a cada nota, como estão cifrados os exemplos cada qual com sua nota ou símbolo, e terás todos os acordes dos acompanhamentos, para que escolhas o que quiseres: um usa o Rasqueado, com toda a Guitarra, e este se ensina com as letras [do Alfabeto]: o outro se faz de Ponteado, que se assinala com números, e neste o polegar toca o número correspondente ao baixo, e com os outros dedos tocam-se as vozes que lhes são mais convenientes; note que em todas estas escalas o mesmo que se diz dos sete símbolos graves se aplica aos agudos e sobreagudos, como se verá no primeiro exemplo desta regra." (SANZ, 1675, Tomo II, pp. 2 e 3)

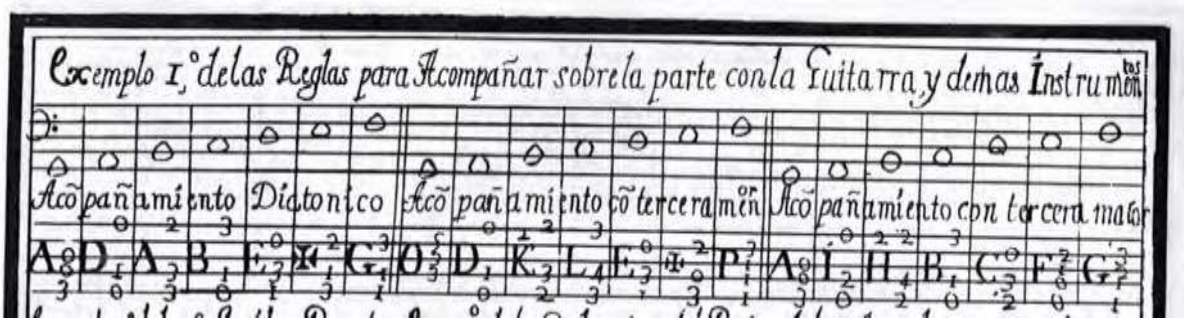


Figura 9 - Primeiro exemplo das regras de acompanhamento.

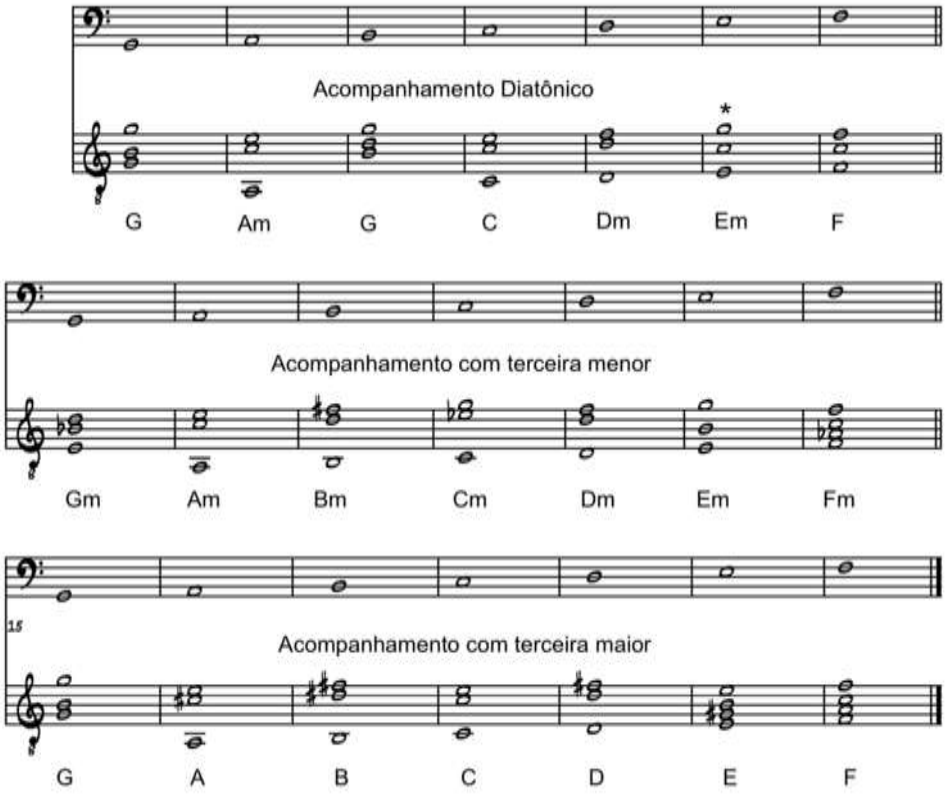


Figura 10 - Transcrição do primeiro exemplo das regras de acompanhamento.

* Neste compasso há um “erro” interessante. Se olharmos para a letra do alfabeto italiano, a indicação seria do acorde de mi menor. Ao cotejarmos com a notação em tablatura, no entanto, perceberemos que ela indica o acorde de dó maior na primeira inversão. Sanz explica em seguida (ver tradução adiante), que na primeira escala do primeiro exemplo todos os acordes são harmonizados com terça e quinta, em função das notas presentes na escala natural, com exceção do “Mies”(Sanz refere-se ao Mies como a nota separada da seguinte por meio tom, que representa, na solmização, o local de mudança do hexacorde), que deve ser harmonizado com a sexta, seguido da falsa quinta e terça menor. O exemplo musical fornecido por Sanz indica apenas o acorde de sexta. Imaginamos, pelas instruções verbais, que a resolução seria a da figura abaixo, uma vez que o termo falsa quinta, na nomenclatura do baixo contínuo estabelecida por teóricos como Saint Lambert (*Les principes du clavecin* – 1702) e Jean François Dandrieu (*Principes de l’Acompagnement du Clavecin* – 1718) refere-se à quinta diminuta, o que caracterizaria uma cadência sobre acorde de dominante com sétima, resolvendo em fá maior:

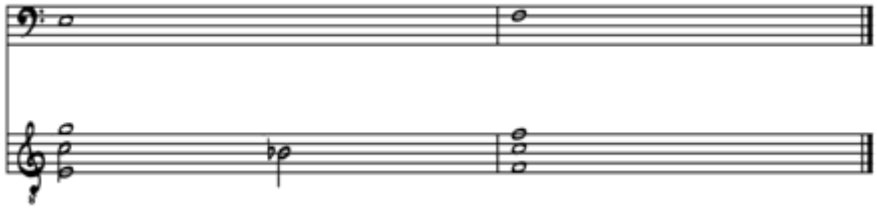


Figura 11 - Proposta de realização da instrução verbal dada sobre o compasso 6 da primeira escala, primeiro exemplo (tomo I – p. 13).

Notemos que o conceito de harmonização de Sanz está ainda ligado à ideia do hexacorde, favorecendo uma concepção não totalmente submissa ao tonalismo, mas, ao contrário, com fortes reminiscências modais. Podemos considerar que Sanz apregoa uma tradição que, paulatinamente, viria a fazer parte do passado. A ideia da escala de sol a fá (utilizada nos três primeiros exemplos), apenas com notas naturais, corresponde, na teoria hexacordal, à expansão para outro hexacorde (por exceder em âmbito o intervalo de sexta) por meio de mutação. Considerando o hexacorde natural de dó como ponto de partida (*hexacordum naturale*), e acrescentando uma nota meio tom acima do lá (sib), teremos o *hexacordum molle.* Por solmização (substituindo lá por mi, e sib por fá), teremos exatamente a escala proposta por Sanz.

Esta escala, no entanto, embora fortemente apegada a uma tradição de três séculos antes de Sanz, é usada de maneira a compor um arranjo quase tonal na disposição das tríades colocadas sobre cada nota base, particularmente considerando a cadência exposta na Fig. 10, onde a presença do trítono e sua resolução (embora não tão formal como se poderia esperar) indicam já um forte pensamento tonal.

Esta ambiguidade acompanha o compositor não apenas nas regras de acompanhamento, mas pode ser notada frequentemente nas peças para guitarra solo do *Instruccion*.

4.2.2 Regra segunda

REGRA SEGUNDA,

como se acompanham os sustenidos e bemóis.

> Depois, se aprenderá a acompanhar os acidentes que sobrevêm a estas notas, que são dois, uns se chamam sustenidos, os outros bemóis; os sustenidos são apenas escritos nas notas que não tenham *Mies*, porque

servem para aumentar os símbolos (que com razão alguns chamam menores), como *Gesolreut, Cesolfaut, Delasolre, Fefaut*; em todos estes podem-se achar os sustenidos, e não nos outros, e geralmente quando se sobe o canto, sem fazer outro motivo, ou cláusula, acompanha-se a nota que tem sustenido com terceira e sexta. Os bemóis se juntam apenas às notas que tenham *mies*, porque servem para abrandar e diminuir a força do mi, e por isso os bemóis são marcados apenas em *Elami, Bemi, Alamire*, e se acompanham normalmente com a terceira maior e a quinta, como se verá nas cifras e no exemplo desta regra (SANZ,1675, Tomo II, p. 3).

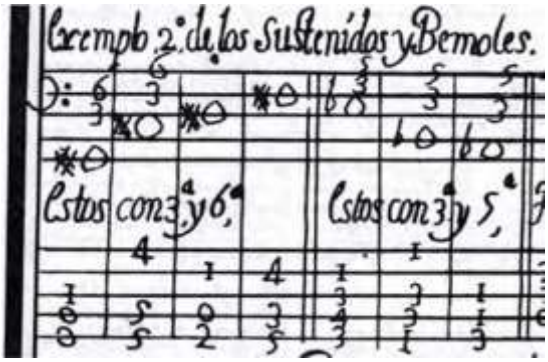


Figura 12 - Segundo exemplo das regras de acompanhamento.

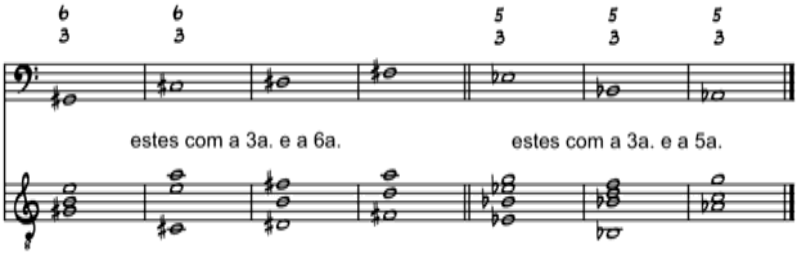


Figura 13 - Transcrição do segundo exemplo das regras de acompanhamento

Tais notas, quando alteradas ascendentemente, devem ser harmonizadas como um acorde de sexta, portanto como a primeira inversão do acorde perfeito (o que corresponde, para Saint Lambert e Dandrieu, ao acorde de “sexta simples”). Nas notas que tenham *Mies,* ou seja, que façam intervalo de meio tom com a seguinte (mi – fá, si- dó, fá – sib), pode ser acrescentado o bemol, e devem ser harmonizados com a terça e a quinta, ou seja, acordes perfeitos na posição fundamental (perfeito, ou natural, para Dandrieu e Saint Lambert).

4.2.3 Regra terceira

REGRA TERCEIRA,
para acompanhar todas as cadências e cláusulas do baixo.
A terceira coisa será aprender de quantas formas pode-se clausular [cadenciar] o baixo, roubando das outras partes suas cláusulas e depois o acompanhamento e a ligadura correspondente a cada uma. Sobre isto digo com distinção que há três modos de cadências, ou cláusulas, sendo a

> principal, e própria do baixo, a que chamam de cláusula fechada, e é quando [o baixo] salta quarta acima ou quinta abaixo, cantando *resol, lare*, ou *solut*. Nesta cadência, à penúltima nota liga-se a quarta, para preparação, e se resolve na terceira maior subindo, coberta com a quinta e a sexta, e a quarta voz caminha a uma oitava do baixo.
> O segundo gênero de cadências se chama *segunda*, ou *tenor*, que baixa por grau [conjunto], ou seja, *fá, mi, ré*. Neste modo de cadência liga-se, na penúltima nota, a sétima preparada antes, e resolve-se ao suspender com sexta maior, coberta com a terceira. A quarta voz poderá ser em décimas.
> O terceiro modo de cadência se chama *tiple,* quando o baixo canta *fá, mi, fá*, dobrando com o *tiple* este motivo; então acompanha-se o meio compasso, ou pontinho da penúltima nota, com segunda e sexta, e depois o baixo, descendendo, resolve a segunda na terceira, e a sexta baixa à outra sexta; a quarta voz caminha em oitava com a segunda, ou nona do baixo. Todas estas ligaduras devem-se fazer quando a nota do baixo permite, sendo de um compasso inteiro ou de meio; mas, sendo semínimas, ou colcheias, basta a resolução final, por não haver tempo para mais, como se verá no exemplo desta regra.
> Até aqui, o conteúdo das regras primeira e também algo da terceira foi ensinado já por alguns Maestros. Aquele que desejar saber mais de escalas, e acompanhamentos, veja Francisco Corbeta e Juan Bautista Granada. Estes autores trazem tamanha quantidade de escalas que eu, aqui, as suprimo, e eles as trazem demais, o que considero confusão e não doutrina, pois bastam as dos oito tons a que aqui me refiro; e, além disto, nenhum deles dá as regras do Contraponto, da Composição, ou dos caminhos do baixo em que se há de usar delas.
> Nas seguintes regras que te ensino, darei preceitos de como, e a que tempo, se hão de usar os acompanhamentos das escalas e cadências, como as praticam os bons organistas da Espanha; encontrarás documentos de Horacio Venecia, Maestro de Capela de São Pedro de Roma, de Pedro Ciano, organista da República de Veneza; as ligaduras de que faz uso em seus acompanhamentos Lelio Colista, e o modo de ligar as síncopas nas proporções de Christoval Carisani (meu Maestro), organista da Capela Real de Nápoles. Deles aprendi as advertências abaixo; estimem-nas por serem de grandes Maestros, pois só têm de mal terem sido interpretados pelo meu pequeno talento (SANZ, 1675, Tomo 2, pp. 3 a 5).

O terceiro exemplo das regras de acompanhamento inclui, de fato, quatro tipos diferentes de cadências, em função do movimento do baixo. Por clareza, dividimos o exemplo em quatro, e incluímos a numeração 3, 3.1, 3.2, 3.3 e 3.4, para melhor análise. Transcreveremos a seguir o trecho do texto referente a cada tipo de cadência e, em seguida, colocaremos o trecho musical referente ao texto, sua transcrição e nossos comentários. Sanz descreve as duas primeiras cadências (3 e 3.1) com o mesmo texto, embora tratem, de fato de dois tipos diferentes de cadências, embora intercambiáveis em seu uso.

4.2.4 Regra Terceira [3]

> Sobre isto digo com distinção, que há três modos de cadências, ou cláusulas, sendo a principal, e própria do baixo, a que chamam de cláusula fechada, e é quando [o baixo] salta quarta acima ou quinta abaixo, cantando

re sol, la re, ou *sol ut*. Nesta cadência, à penúltima nota liga-se à quarta, para preparação, e se resolve na terceira maior subindo, coberta com a quinta e a sexta, e a quarta voz caminha a uma oitava do baixo (SANZ, 1675, Tomo 2, pp. 3 e 4).

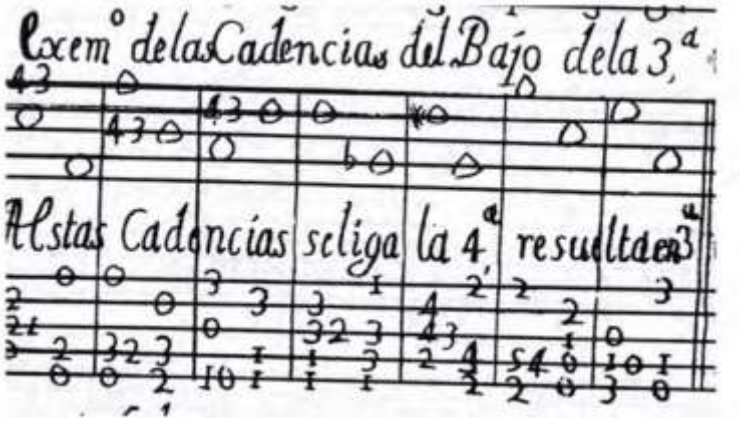


Figura 14 - Terceiro exemplo das regras de acompanhamento [3].

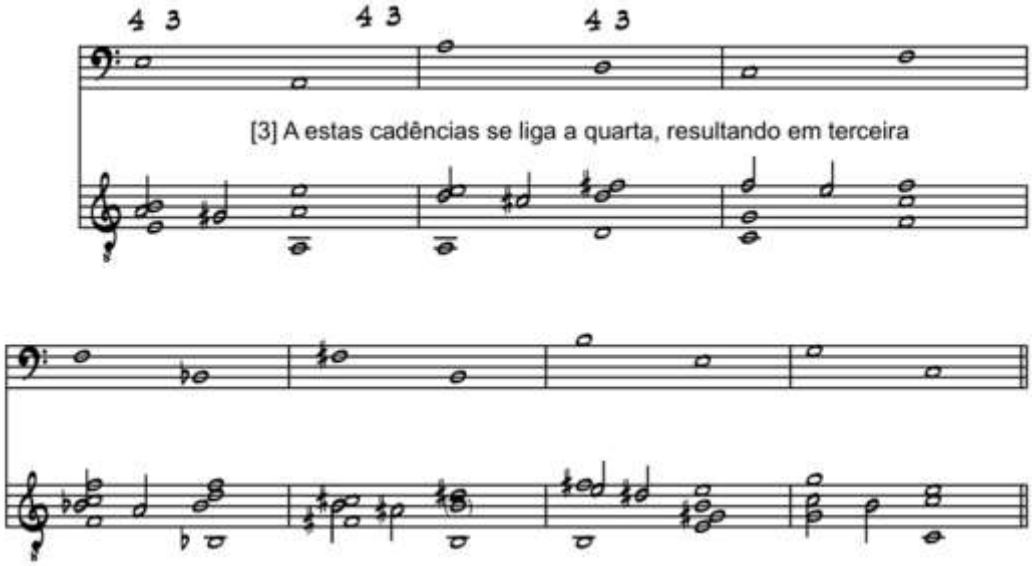


Figura 15 - Transcrição do terceiro exemplo das regras de acompanhamento [3].

Estas cadências, das mais típicas da música barroca, são denominadas por Dandrieu “acorde de quarta”. Trata-se de um retardo de quarta sobre o acorde de quinto grau, descendo à terceira e resolvendo na oitava do tom. Em geral, embora não apareça nos exemplos de Sanz, a quarta sobre o acorde de quinto grau vem preparada pela quinta do acorde de quarto grau, procedendo em seguida à cadência como a descreve Sanz. Para Saint Lambert, frequentemente associa-se a esta cadência a sétima no acorde de quinto grau, embora Dandrieu jamais a cite.

4.2.5 Regra Terceira [3.1]

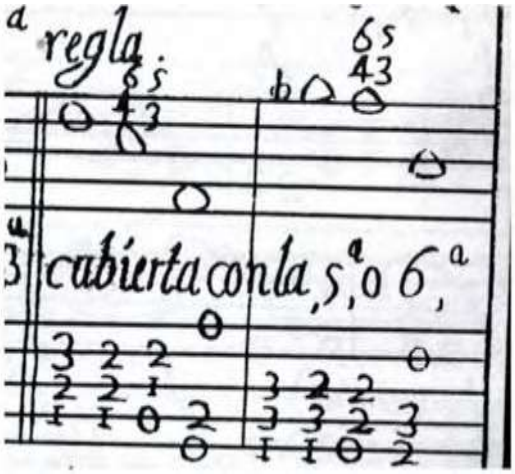


Figura 16 - Terceiro exemplo das regras de acompanhamento [3.1].

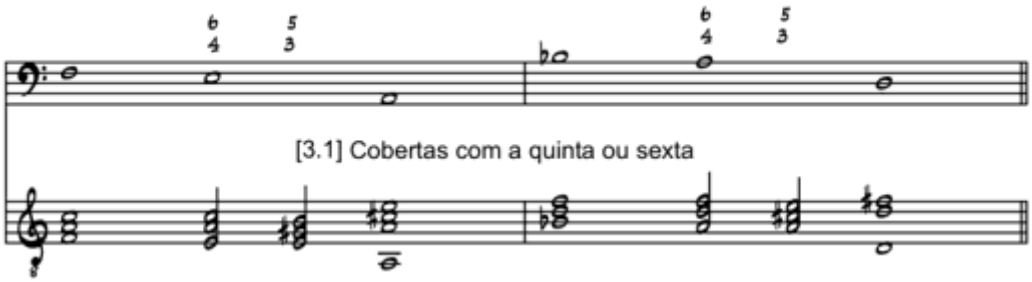


Figura 17 - Transcrição do terceiro exemplo das regras de acompanhamento [3.1].

Esta cadência é uma substituição possível, e muito usual, do retardo 4-3, visto anteriormente. Trata-se do acorde de quinto grau preparado pela segunda inversão do acorde de primeiro grau, independente do modo. Curiosamente, nem Saint Lambert nem Dandrieu ocupam-se da cadência neste formato exato, não obstante seu uso corrente no repertório barroco.

4.2.6 Regra Terceira [3.2]

> O segundo gênero de cadências se chama *segunda*, ou *tenor*, que baixa por grau [conjunto], ou seja, *fá, mi, ré*. Neste modo de cadência liga-se, na penúltima nota, a sétima preparada antes, e resolve-se ao suspender com sexta maior, coberta com a terceira. A quarta voz poderá ser em décimas (SANZ, 1697, Tomo 2, p. 4).

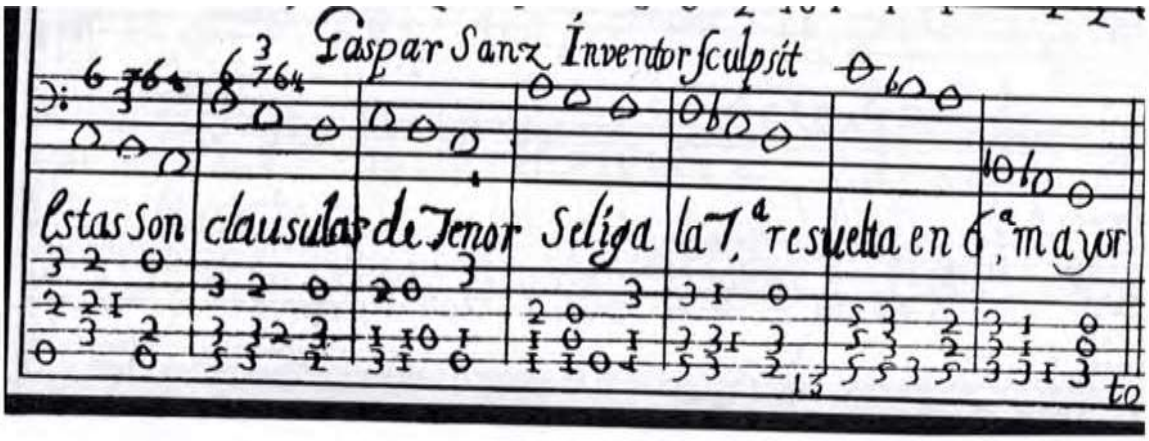


Figura 18 - Terceiro exemplo das regras de acompanhamento [3.2].

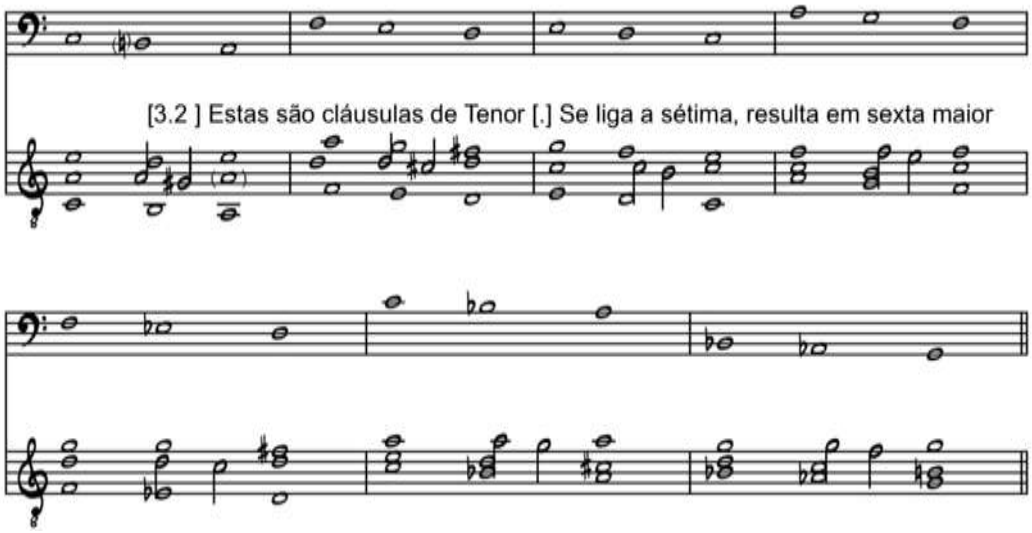


Figura 19 - Transcrição do terceiro exemplo das regras de acompanhamento [3.2].

Aqui, em uma cadência onde o baixo anda por grau conjunto, temos um acorde de sexta, sucedido da mesma cadência 4-3 vista anteriormente, mas construída sobre a segunda inversão do acorde de quinto grau. O leitor não acostumado às regras do baixo contínuo pode estranhar que Sanz se refira, por exemplo, à nota lá do segundo tempo do primeiro compasso (fig.17) como sétima que desce para a sexta. Lembramos que a referência é sempre o baixo, e que a sétima é uma sétima em relação à nota si, embora o si seja, de fato, a quinta do acorde de quinto grau.

4.2.7 Regra Terceira [3.3]

> O terceiro modo de cadência se chama *tiple,* quando o baixo canta *fá, mi, fá*, dobrando com o *tiple* este motivo; então acompanha-se o meio compasso, ou pontinho da penúltima nota, com segunda e sexta, e depois o

baixo, descendendo, resolve a segunda na terceira, e a sexta baixa à outra sexta; a quarta voz caminha em oitava com a segunda, ou nona do baixo. Todas estas ligaduras devem-se fazer quando a nota do baixo permite, sendo de um compasso inteiro ou de meio; mas, sendo semínimas, ou colcheias, basta a resolução final, por não haver tempo para mais, como se verá no exemplo desta regra (SANZ, 1675, Tomo 2, p. 4).

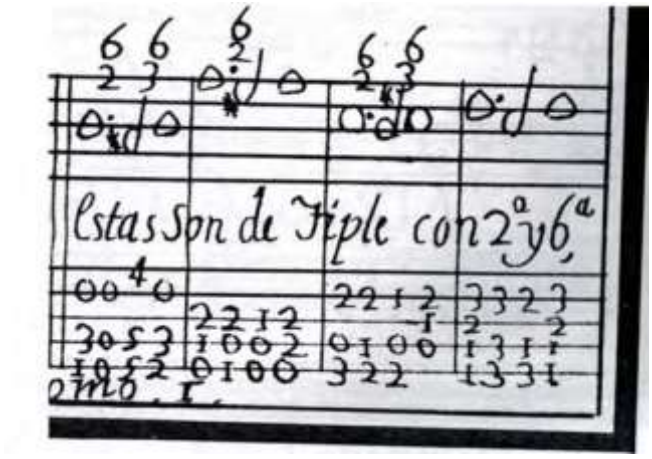


Figura 20 - Terceiro exemplo das regras de acompanhamento [3.3].

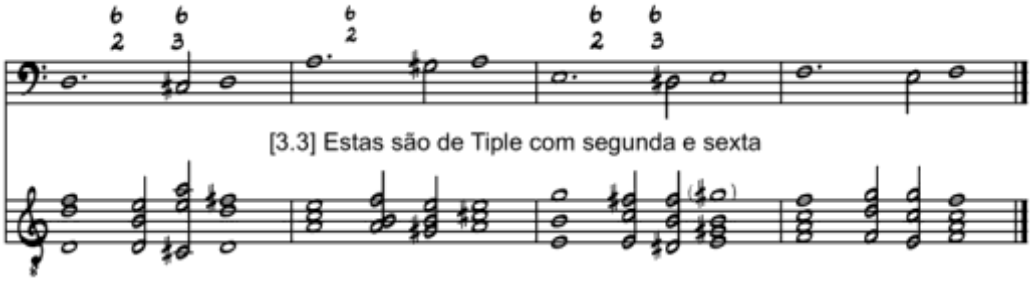


Figura 21 - Transcrição do terceiro exemplo das regras de acompanhamento [3.3].

Trata-se de uma dupla apojatura ao acorde de quinto grau, a partir do acorde perfeito menor construído sobre o primeiro grau da escala. Se levarmos em conta os acordes na posição fundamental, apenas à guisa de facilitar a compreensão, teríamos uma dupla apojatura, 9-8, 4-3, construída sobre o acorde de quinto grau, resolvendo no primeiro grau maior. Apenas no primeiro exemplo da regra a instrução verbal não coincide completamente com o exemplo musical. Aqui, a sexta do acorde 6/2 não vai à sexta do acorde 6/3. Mais uma vez lembramos que os intervalos são contados a partir do baixo e que nos referimos, neste caso, portanto, à sexta de ré e à sexta de dó#. Nos demais exemplos as instruções verbais coincidem com os exemplos musicais.

4.2.8 Regra quarta

REGRA QUARTA – Que notas se acompanham, e quais se deixam sem acompanhamento, tocando-as sós e de passagem

O baixo caminha de diversas maneiras, algumas vezes em graus conjuntos, ascendentemente ou descendentemente, outras vezes caminha por saltos, que podem ser de terça, quarta, quinta, sexta e oitava; e de toda esta variedade com que caminha, seja por graus conjuntos, seja por saltos, deduzem-se os diversos tipos de acompanhamento, e o uso das regras. Em primeiro lugar, deve-se acompanhar [tocar um acorde] em toda cabeça e metade de compasso; e se o baixo sobe, ou baixa, passo a passo, por semínimas, dizendo, por exemplo, *ré, mi, fá, sol, lá*, a primeira nota se acompanha, a segunda é deixada sozinha sem nenhum acompanhamento, a terceira se volta a acompanhar, a quarta também deixada sozinha e logo a quinta [a cabeça do compasso seguinte] se volta a acompanhar, de acordo com o que determina a escala, [;] e se o baixo caminha por colcheias, dizendo *ré, mi, fá, sol, lá,* acompanha-se também apenas a primeira, e logo todas as demais são tocadas sem acompanhar, [;] e o mesmo faz-se com as semicolcheias, permitindo-se acompanhar apenas alguma vez de terceira [o terceiro tempo, assim como o primeiro], e pode-se usar [estas regras] sem risco, como se verá no exemplo desta regra (SANZ,1675, Tomo II, 5).

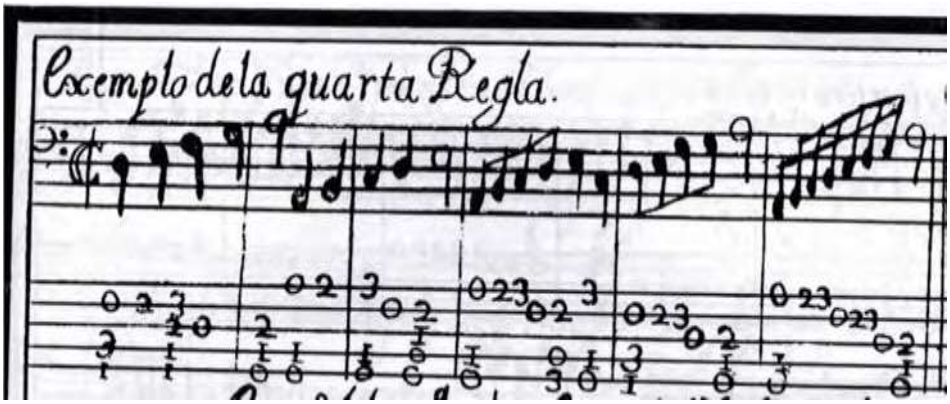


Figura 22 - Quarto exemplo das regras de acompanhamento.

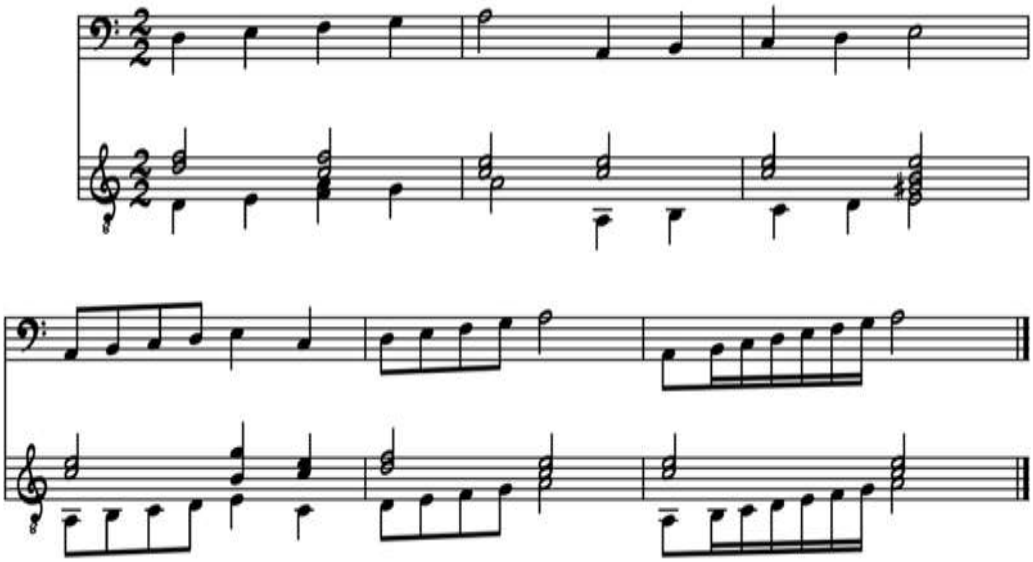


Figura 23 - Transcrição do quarto exemplo das regras de acompanhamento.

Esta é uma regra típica da realização do baixo contínuo em instrumentos de cordas dedilhadas. Em primeiro lugar, o instrumentista deve saber se realizará o baixo sozinho, dando portanto prioridade absoluta à linha melódica do baixo e colocando acordes onde possível (no mínimo na cabeça e na metade dos compassos, como mostra Sanz). Aqui, Sanz certamente considera tal possibilidade, uma vez que a regra diz respeito, justamente, a como escolher os lugares ideais onde se deve inserir a harmonia, e quais notas devem ser deixadas como de passagem.

A outra possibilidade, não considerada aqui por Sanz, é a do instrumentista de cordas dedilhadas contar com a presença também de um instrumento melódico grave (cello, viola da gamba, fagote, etc.), que o desobrigará totalmente de render a linha do baixo, possibilitando o uso de acordes mais complexos e mais frequentes.

4.2.9 Regra quinta

> REGRA QUINTA,
> do acompanhamento do baixo, quando caminha por salto.
> Todas as vezes que o baixo deixa de caminhar por graus conjuntos, porque salta de terça, quarta, ou por outros motivos, sempre se acompanha com consonâncias; porque todos os saltos, e golpes de vozes no Contraponto devem ser harmoniosos; mas é preciso advertir que algumas vezes não se altera o acompanhamento, como quando o baixo salta terça acima, ou terça abaixo; neste caso, se lhe dá o acompanhamento da primeira escala, e da mesma forma com salto de sexta ou oitava; mas esta regra tem exceções, porque se o baixo salta terça acima ou terça abaixo, à nota de onde se move, coloca-se a terça aonde se há de saltar, no que é preciso ter grande cuidado, porque se uma vez se dá a terça menor ao *Alamire*, porque sua

> corda na terceira é *Cesolfaut,* outra vez se dará a terça maior; e sucede quando antes de *Alamire* vier sustenido em *Cesolfaut*, da qual parte, porque então é este que forma a terça; e a percepção disto se dá com o ouvido, porque a proximidade de forte e fraco não é permitida em tal salto, a não ser em uma terça maior em *Alamire*, e o contrário pode-se fazer, mas será música de mal gosto, e de ouvido doente, como verás no exemplo desta regra (SANZ, 1675, Tomo 2, pp. 5 e 6).

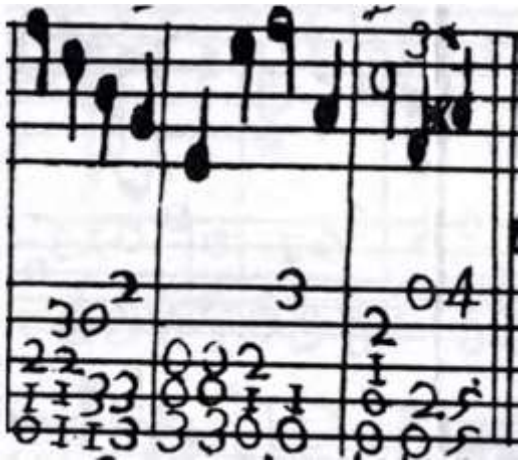


Figura 24 - Quinto exemplo das regras de acompanhamento.

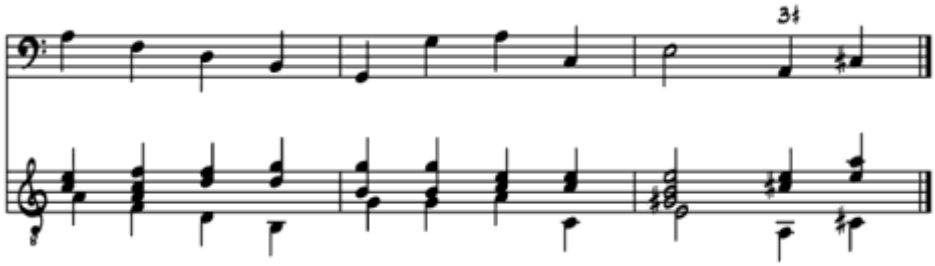


Figura 25 - Transcrição do quinto exemplo das regras de acompanhamento.

Nesta regra, Sanz preconiza que os acordes que forem gerados a partir de saltos do baixo devem ser montados com as notas da escala natural, ou seja, sem acidentes. Aponta também a exceção, em que, se a nota de chegada do salto for alterada, e o salto for de terça maior, então a terça do acorde de saída deve também ser alterada. Em outras palavras: se o ponto de chegada for a primeira inversão de um acorde maior, e o baixo de saída estiver terça maior abaixo do de chegada (portanto o mesmo acorde na posição fundamental), então o acorde de saída deve ter sua terça alterada ascendentemente.

Sanz mais uma vez insiste que a percepção desta regra se dá pelo ouvido, e notamos que esta percepção traz um sentido mais próximo do pensamento harmônico barroco do que do renascentista, onde acordes homônimos são frequentemente usados sequencialmente, embora haja em Sanz vários traços que o ligam a uma tradição antiga.

4.2.10 Regra sexta

REGRA SEXTA,
Quando o baixo salta quinta acima ou quarta abaixo
Sendo as notas as da cabeça ou da metade do compasso, dando-se à primeira sua consonância simples, antes de passar ao salto deve-se acompanhá-la com a sexta e quarta aumentada[;] [a sexta], que vem ligada da quinta [do acorde anterior] é um afago, e famosa atração para o cantor, [;]e logo a voz que fez a quarta aumentada passará à oitava e a sexta à terça maior da nota em que cai, e [,então,] o baixo salta. Este mesmo acompanhamento, ou ligadura, cabe [também] quando o baixo passa baixando de um sinal a outro imediato, cantando *fá mi*, e também quando se diz *lá sol* [sustenido], ou *sol fá sustenido*, como se verá no exemplo desta regra (SANZ, 1675, Tomo 2, p. 6).

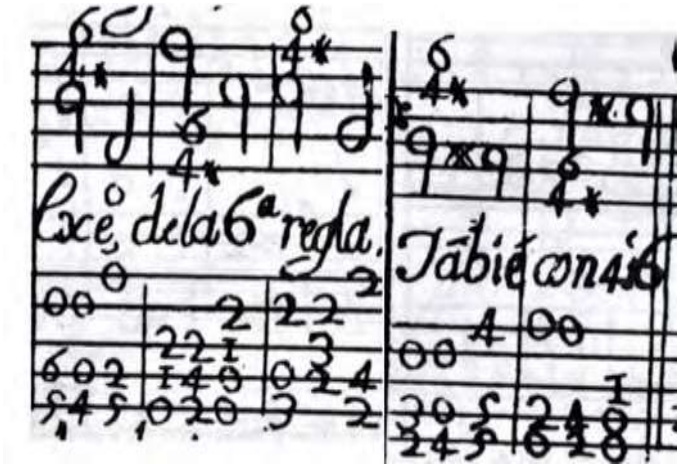


Figura 26 - Sexto exemplo das regras de acompanhamento.

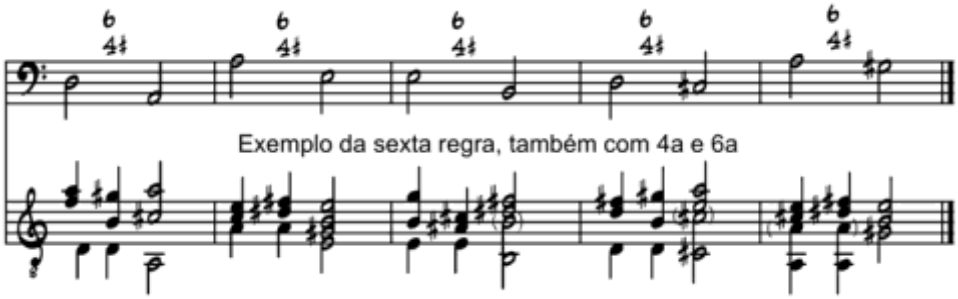


Figura 27 - Transcrição do sexto exemplo das regras de acompanhamento.

Temos aqui a transformação de um acorde menor construído sobre o quarto grau da escala em um acorde de quinta grau com sétima na terceira inversão, sem a fundamental, resolvendo no acorde maior construído sobre o primeiro grau. Todos os exemplos tratam da mesma cadência, embora os últimos, referentes ao caminho do baixo por grau cromático, digam respeito à conclusão sobre a primeira inversão do acorde de primeiro grau.

4.2.11 Regra Sétima

REGRA SÉTIMA
Quando o baixo salta quarta acima, ou quinta abaixo, como se liga à quarta. Este desenho de baixo se chama cadência, ligando-o à quarta resulta depois em terceira maior; mas esta regra tem também sua exceção, porque nem sempre é bom dar-lhe a quarta, já que muitas vezes a composição, ou vilancico, quer que se ligue a sétima, e com esta não cabe a quarta, e se não faz assim, o Instrumentista perderá a Capela. Desta forma, se há de notar que a quarta sempre se deve preparar com alguma consonância, seja de terça, quinta ou sexta, para que depois na cadência se ligue, e deste modo bem pode-se acompanhar com a quarta, e no outro caso, como se verá no exemplo desta regra (SANZ, 1675, tomo 2, pp. 6 e 7).

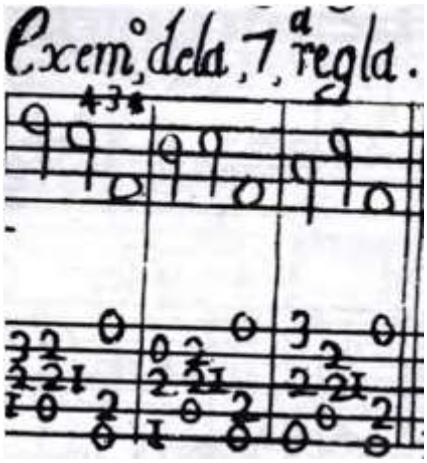


Figura 28 - Sétimo exemplo das regras de acompanhamento.

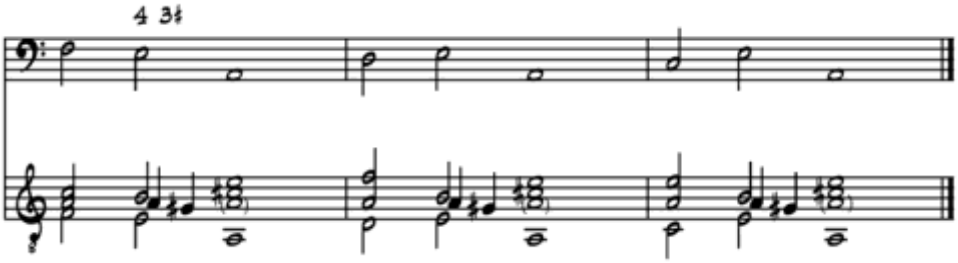


Figura 29 - Transcrição do sétimo exemplo das regras de acompanhamento.

Aqui, Sanz mostra a necessidade de preparar a quarta, na apojatura 4-3 sobre o acorde de quinto grau, seja com a terça, a quinta ou a sexta do acorde anterior. No primeiro caso o acorde está construído sobre a sexta nota da escala, no segundo sobre a quarta, e no terceiro sobre a primeira inversão do acorde de primeiro grau. Lembramos que muitas vezes a resolução final é maior, embora a sugestão da tonalidade seja menor (ver Regra oitava).

4.2.12 Regra oitava

REGRA OITAVA
Para conhecer, na cadência do baixo, quando se deixa a quarta e se liga a sétima
[Esta é] A regra que se deve considerar quando não usar a quarta, ainda que o baixo cadencie. Sempre que o baixo descenda de quinta, e terça, à penúltima nota em que se há de ligar [,] não cabe a quarta, por não a haver preparado com consonância, razão pela qual, então, se a nota for [de] maior [duração,] move-se à terça e, na metade do compasso, se liga e se resolve a quarta, e se não há lugar, se ligará a sétima, pois ela está preparada, e a resolverá em terça maior, se a nota na qual se cai for final, como verás no exemplo desta regra (SANZ, 1675, Tomo 2, p. 7).

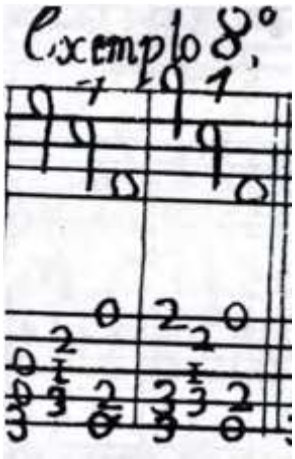


Figura 30 - Oitavo exemplo das regras de acompanhamento.

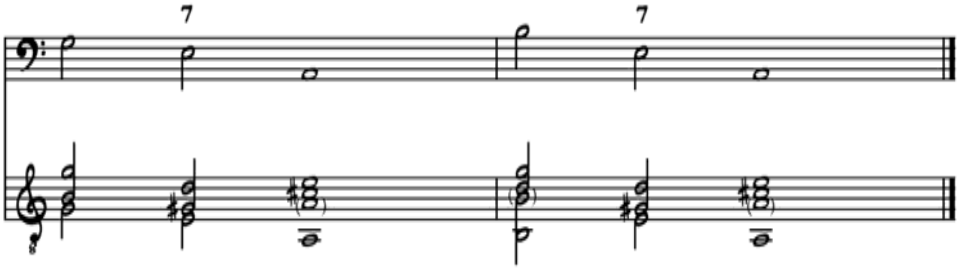


Figura 31 - Transcrição do oitavo exemplo das regras de acompanhamento.

Esta regra diz respeito ao uso da sétima menor sobre o acorde de quinto grau, substituindo, segundo Sanz, o uso da apojatura 4-3, quando a quarta não pode ser preparada pelo acorde anterior ao acorde de quinto grau. Causa estranheza nos exemplos que o primeiro não tenha a preparação da sétima, e nem a da quarta, citada nas instruções verbais. O segundo exemplo está perfeitamente de acordo com as instruções verbais do compositor.

Ainda consideramos digna de nota a recomendação de que a cadência, quando final, deve se dar sobre um acorde maior, ainda que a progressão esteja

baseada em um acorde menor. A prática, denominada *terça da Picardia*, e presente no repertório desde o século XVI, com reminiscências no período barroco, está presente em diversos exemplos das regras de acompanhamento.

4.2.13 Regra nona

> REGRA NONA, Quando se evita a cadência, ou cláusula, ainda que o baixo salte quarta acima ou quinta abaixo.
> O baixo tem algumas maneiras de caminhar em que não faz cadência, ainda que assim pareça, e a estas formas de caminhar os Maestros de Capela de Roma chamam *Cadência Sfagita*[25], porque tem apenas a aparência de cláusula, saltando quinta abaixo, por não acompanhá-la para cadenciar as outras vozes do meio, e isto acontece quando o baixo provém da corda ou sinal, que forma terceira menor, caminhando daqui à penúltima nota; porque é Música ruim partir de *Fefaut,* sem sustenido, para *solre*, a este dar-se terceira maior de golpe, ainda que faça salto cadencial; a razão a deixo ao ouvido, que o pede assim e se aborrece ao contrário, a não ser que seja cláusula final, e a nota seja mais longa, pois, então, quando tocar o compasso, acompanhar-se-á com terceira menor, e, ao levantar, se liga à quarta, resolvendo-a em terceira maior, como se verá no exemplo desta regra (SANZ, 1675, Tomo II, p. 7).

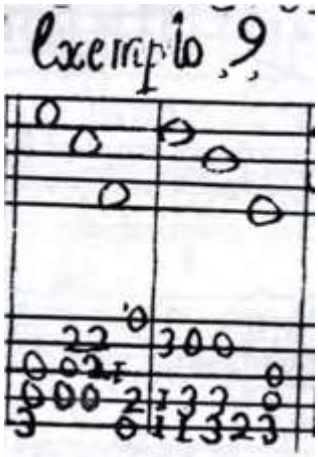


Figura 32 - Nono exemplo das regras de acompanhamento.

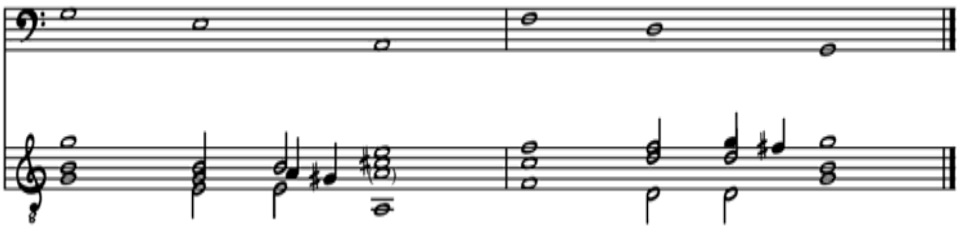


Figura 33 - Transcrição do nono exemplo das regras de acompanhamento.

Sanz chama a atenção, aqui, para o cuidado de evitar a falsa relação de oitava que aconteceria se o segundo acorde dos exemplos já fosse um acorde de mi

[25] *Cadénza sfuggita* – uma cadência interrompida, evitada, ou quebrada (Hiles, 1873).

maior. Propõe atenuar o efeito por saltar para o acorde menor na posição fundamental, acrescentar-lhe a quarta e só em seguida dar-lhe a terceira maior, preparando a cadência quinta abaixo.

4.2.14 Regra Décima

> REGRA DÉCIMA,
> para acompanhar o baixo, quando caminha sincopado, ou ligado.
> O baixo pode caminhar sincopado ou ligado, e também das duas formas, uma de salto, a outra em graus conjuntos; quando a síncopa é por salto, se acompanha usando as regras que dei até aqui; mas quando a síncopa é em graus conjuntos, e liga-se o baixo de um compasso a outro, como ocorre em algumas proporções e composições Espanholas[,] as seguintes ligaduras são apropriadas: quando a consonância está próxima ao ponto, ou síncopa no compasso, se acompanha com segunda e quarta e, depois descendo o baixo, resolve a segunda em terça, e a quarta em quinta, e desta forma vai-se ligando até que haja síncopas, e ligados, e causam muita harmonia ao ouvido este gênero de acompanhamento, como se verá no exemplo desta regra (SANZ, 1675, p. 7).

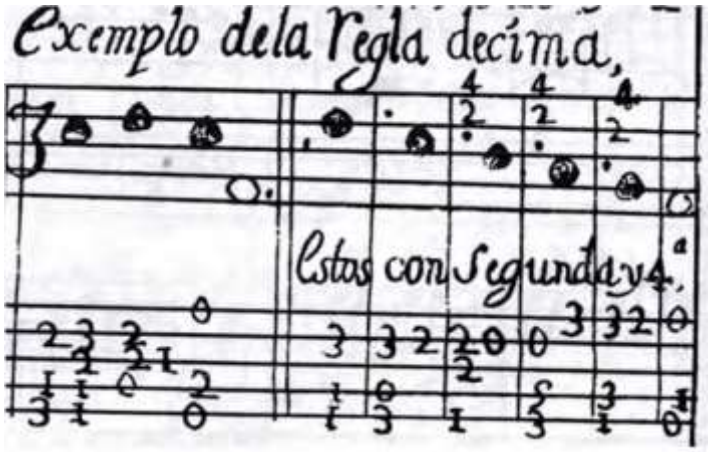


Figura 34 - Décimo exemplo das regras de acompanhamento.

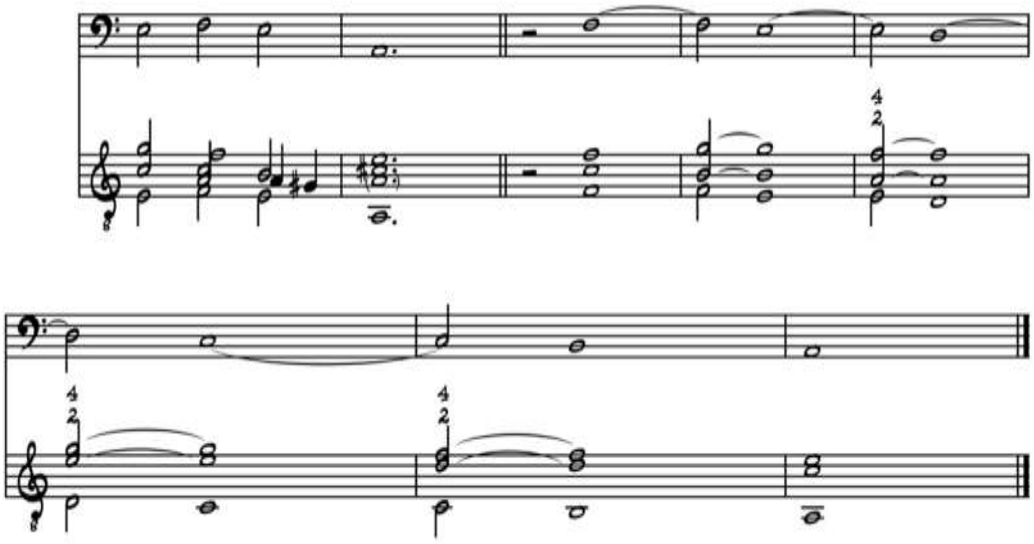


Figura 35 - Transcrição do décimo exemplo das regras de acompanhamento.

Temos aqui, num baixo descendente em graus conjuntos, a prescrição da antecipação das notas da resolução. Assim, cada acorde será precedido de um baixo meio tom acima, harmonizado com quarta e segunda, que são a antecipação da quinta e da terça do acorde seguinte. Observe que as notas de harmonização dos segundos acordes são sempre as da escala natural, o que resulta em dois acordes perfeitos menores, um acorde perfeito maior e um acorde de sétima de dominante, sem fundamental, com baixo na terça.

4.2.15 Regra décima-primeira

> REGRA DÉCIMA PRIMEIRA,
> Para saber em que (tom) se deve tocar a Passacale, quando se há de acompanhar algum baixo.
> A regra não é onde se inicia, mas onde acaba, porque muitas vezes as partes entram cantando, e o baixo espera e entra imitando à quinta do tom, razão pela qual, para não errar, sempre há que olhar em que ponto se conclui aquele trecho musical e, feito este trabalho, tocarás a Passacale naquele tom, tocando a terça maior ou menor, que corresponda à primeira escala; e se o baixo for cromático, para saber se deve-se tocar a terça maior ou menor, segue-se a regra seguinte [regra décima-segunda] (SANZ, 1675, p. 8).

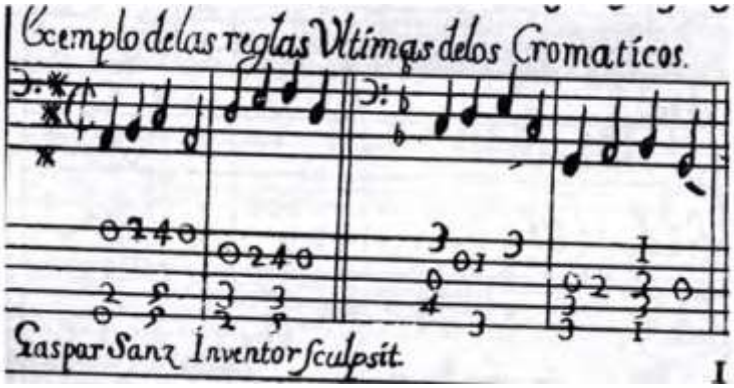


Figura 36 - Décimo-primeiro exemplo das regras de acompanhamento.

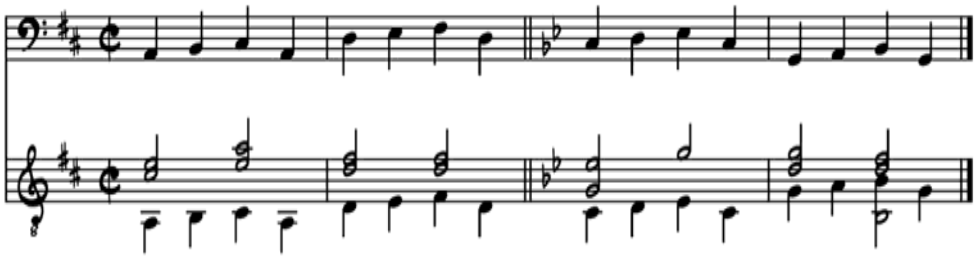


Figura 37 - Transcrição do décimo-primeiro exemplo das regras de acompanhamento.

Sanz aconselha que sempre se olhe a última nota da progressão para definir a tonalidade do acompanhamento. Do contrário, poder-se-ia pensar, olhando a primeira nota do exemplo, que o trecho estivesse escrito em lá maior. O mesmo no segundo exemplo, em sol menor, que poderia inadvertidamente ser considerado em dó menor.

4.2.16 Regra décima-segunda

> REGRA DÉCIMA-SEGUNDA,
> Para saber o tom dos baixos cromáticos das Sonatas e canções Italianas.
> Em algumas músicas, e concertos de violinos que vêm da Itália, notam-se dois gêneros de Música cromática, uma com sustenidos em duas ou três linhas no princípio, com a tonalidade abaixo, a outra com bemóis: de onde se inferirá que, se o baixo no início tem dois sustenidos, um em *Cesolfaut*, e outro em *Fefaut*, dar-se-á ao *Alamire*, e *Delasolre*, sempre terças maiores em toda aquela sonata, porque o *Cesolfaut*, e *Fefaut*, todos devem ser sustenidos; e se quiseres solfamizá-la, imagines *Cesolreut* um tom mais alto e, guardando a mesma proporção o tom cromático terá a mesma entonação que o natural.
> Finalmente, se o baixo tem no princípio dois bemóis, um em *Befami*, e o outro em *Elami*, dês ao *Gesolreut* e *Cesolfaut* terças menores; e se quiseres também solfamizar, imagines o primeiro tom, ponto mais baixo, em *Cesolfaut*, e desta maneira, por cromático que seja um baixo, poder-se-á entoar e acompanhar com grande facilidade, como se verá no exemplo desta regra
> (SANZ, 1675, Tomo 2, pp. 8 e 9).

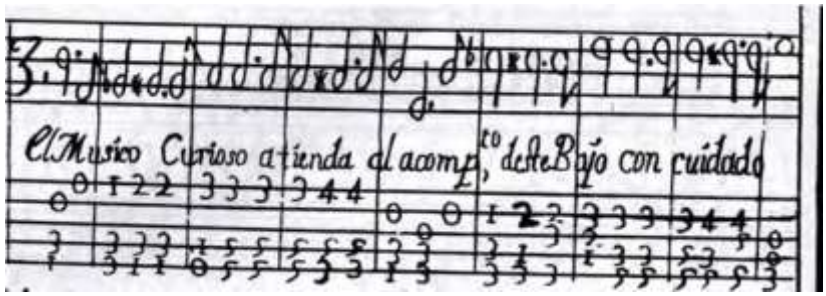


Figura 38 - Décimo-segundo exemplo das regras de acompanhamento.

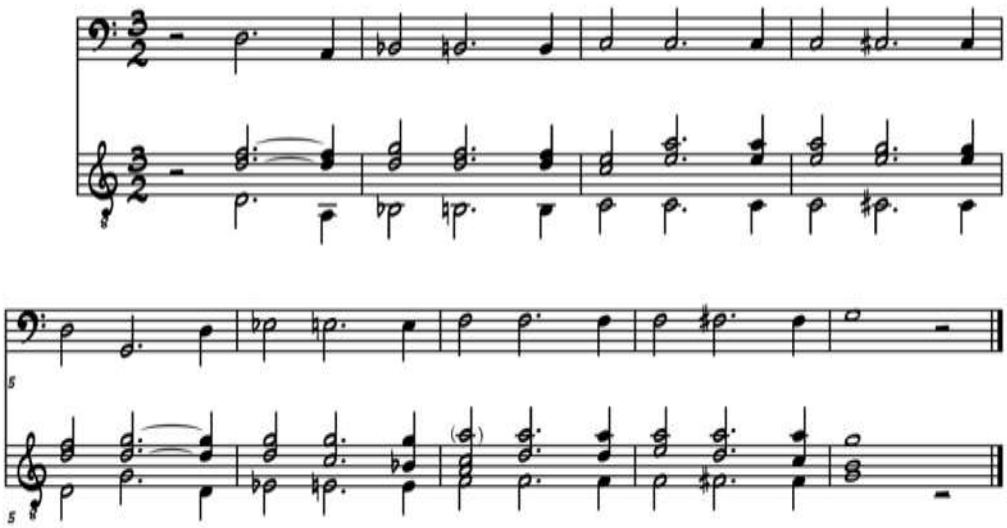


Figura 39 - Transcrição do décimo-segundo exemplo das regras de acompanhamento.

A descrição desta regra é confusa. Sanz inicia explicando a armadura de clave com dois sustenidos, onde os acordes de ré e lá terão suas terças maiores, e a armadura de clave com bemóis, onde os acordes de sol e de dó terão terças maiores. A explicação é perfeitamente lógica, mas não condiz com o exemplo da regra.

No exemplo da regra vemos uma progressão cromática do baixo (à qual se refere o título), onde a primeira nota é a terça menor do acorde, que dá lugar à terça maior de um acorde com sétima na primeira inversão, resolvendo num acorde maior (sem terça na primeira progressão), que dá lugar a seu homônimo menor na primeira inversão, e assim sucessivamente. Na segunda progressão, o primeiro acorde de cada sequência apresenta uma surpreendente sétima maior, mas a progressão segue como no primeiro exemplo.

5 TRANSCRIÇÃO E COMENTÁRIOS DOS LABIRINTOS DO *INSTRUCCION* E DAS PASSACALES QUE OS EXEMPLIFICAM

5.1 PRIMEIRO LABIRINTO

O primeiro dos dois “labirintos engenhosos” presentes no *Instruccion* encontra-se na primeira página do primeiro tomo. Lê-se:

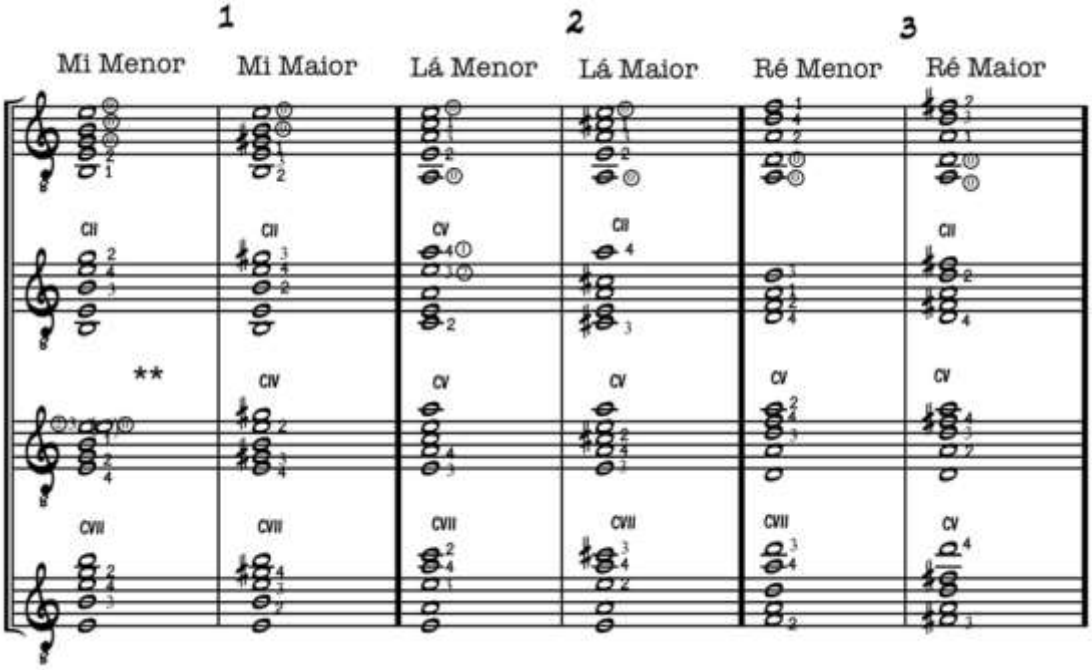
> Labirinto na guitarra que ensina uma música por 12 partes com quantas variações queiram
> Dedicado ao Sereníssimo Senhor Dom João da Áustria.
> Composto pelo licenciado Gaspar Sanz, natural da Vila de Calanda, em Saragoça.
> Ano 1674 (SANZ, Tomo 1, p. 1)

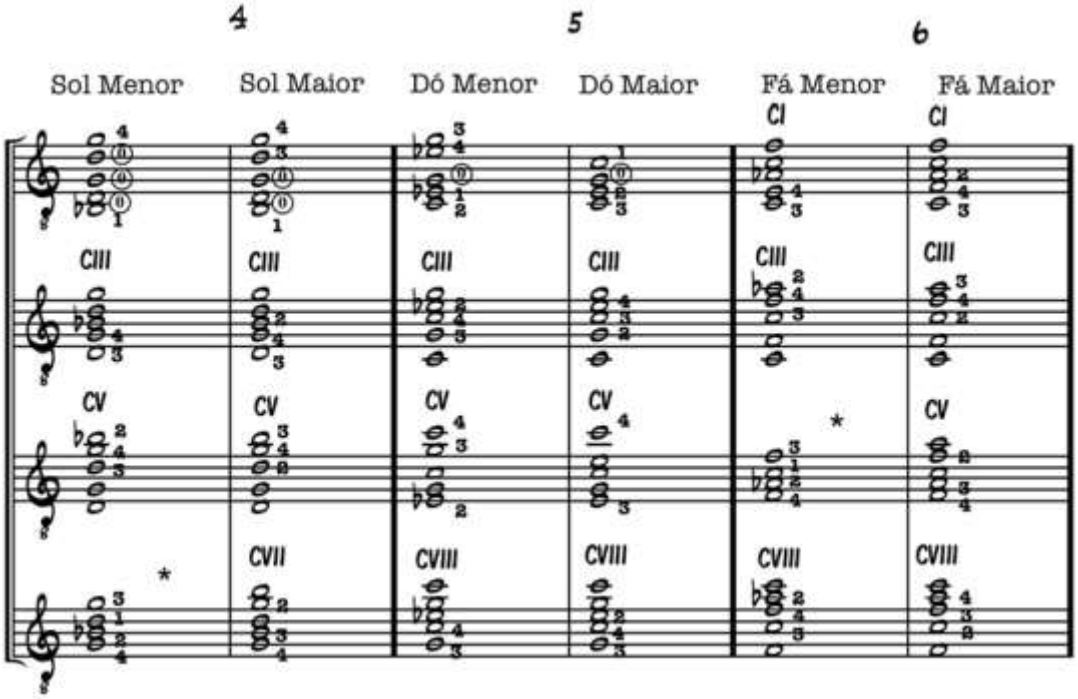
Sobre o uso do Labirinto, Sanz escreve:

> REGRA SEXTA, PARA SE COMPOR COM O LABIRINTO VARIAÇÕES EM QUALQUER TONALIDADE.
> Mas porque desejo que saibas muito mais, não quero deixar-te com o referido, que já ensinou muitas outras [Passacales]; mas quero ensinar-te a compor variações sobre cada uma daquelas que multiplicastes, e esta é a regra sobre a qual discorri, e até agora não vi praticada por nenhum dos Maestros que compõe; e é muito fácil, desta forma: tocas a [letra] C [ré maior], em seu lugar podes tocar qualquer uma das três letras que estão abaixo da letra C, em linha reta e perpendicular, e quando de lá passares à [letra] A [sol maior], podes escolher, ao seu arbítrio, em lugar da A qualquer letra que esteja também debaixo [desta] linha reta e perpendicular; e depois, como vais à [letra] I [lá maior], podes também escolher qualquer letra que esteja debaixo [desta] linha reta.; e assim podes fazer em uma música tantas variações quantos os saltos pelas casinhas de doze letras, que são tantos, que não poderás contá-las sem muita Aritmética.

Figura 40 - Primeiro labirinto, página 1, tomo 1.

Obs. Para a transcrição dos dois labirintos presentes na obra de Sanz, bem como das passacales que exemplificam o primeiro, consideramos a afinação com bordões, tanto na quarta quanto na quinta ordens (capítulo 3, Ex. 2). A razão para esta escolha está baseada no uso que se fazia dos acordes no sistema do Alfabeto (utilizados nos labirintos e passacales), normalmente associados ao acompanhamento em rasqueado, ou “música ruidosa”, como a chamava Sanz. Nestas circunstâncias, o próprio compositor preconizava o uso dos bordões (ver Capítulo 2, “Critério editorial”, para mais informações).


1
2
3
Mi Menor
Mi Maior
Lá Menor
Lá Maior
Ré Menor
Ré Maior
CII
CII
CV
CII
CII
**
CIV
CV
CV
CV
CV
CVII
CVII
CVII
CVII
CVII
CV


4
5
6
Sol Menor
Sol Maior
Dó Menor
Dó Maior
Fá Menor
Fá Maior
CI
CI
CIII
CIII
CIII
CIII
CIII
CIII
CV
CV
CV
CV
*
CV
*
CVII
CVIII
CVIII
CVIII
CVIII

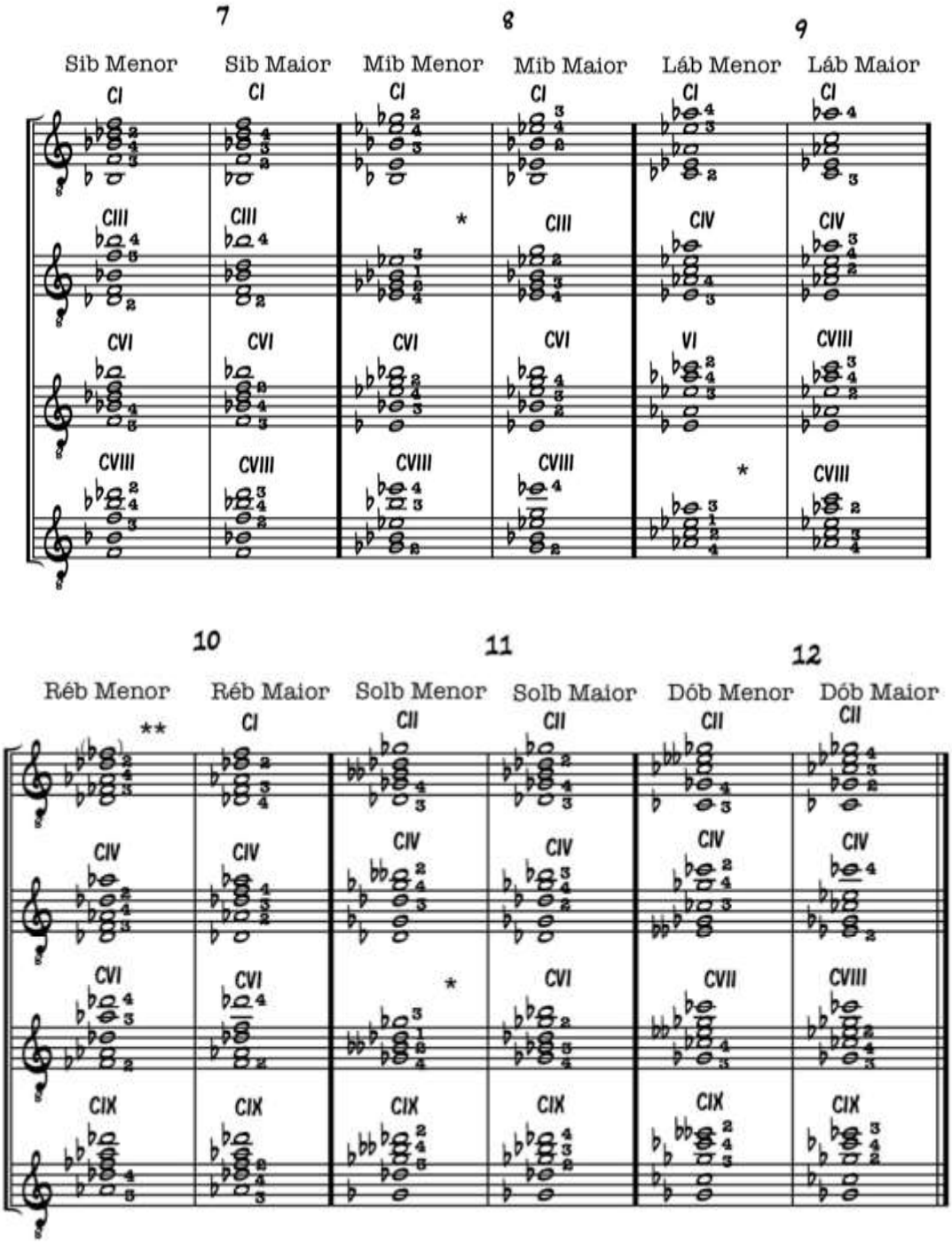


Figura 41 - Transcrição do labirinto, p. 1, tomo 1

* Refere-se à fôrma não deslizante.

** Refere-se à fôrma não deslizante, com aproveitamento da primeira corda solta (entre parênteses).

Da mesma página constam o labirinto propriamente dito, o abecedário italiano (transcrito e discutido no capítulo 5, em 5.1.3) e duas passacales, transcritas adiante, escritas em alfabeto italiano, à guisa de demonstração do uso do labirinto.

O labirinto é composto de doze casas, cada qual com duas colunas e quatro linhas. Todos os acordes assinalados usam o sistema do Alfabeto Italiano[26]. O símbolo da cruz, que já no Alfabeto de Montesardo representava o acorde de mi menor, serve também no labirinto de Sanz para denominar os acordes de mi bemol menor, lá bemol menor e ré bemol menor, quando acrescentado acima das letras do alfabeto que representam seus homônimos maiores, respectivamente M, N, e &.

Na primeira linha da primeira coluna de cada casa há sempre um acorde perfeito menor, e na segunda seu homônimo maior. As outras três linhas de cada coluna são preenchidas com o mesmo acorde perfeito, menor na primeira coluna e maior na segunda, em posições cada vez mais agudas no braço da guitarra. É, portanto, basicamente, uma tabela de todas as possíveis posições para tocar cada um dos dozes acordes perfeitos, maiores e menores, em toda a extensão do braço do instrumento.

Como o Alfabeto Italiano consta exclusivamente de acordes cujos formatos podem ser deslizados no braço do instrumento com o uso da

✠

pestana (com exceção de L [dó menor] e & [dó sustenido menor]), o Labirinto de Sanz usa esta prerrogativa indicando, com um número colocado sobre cada letra do alfabeto que deseja transpor, a casa onde aquela fôrma deve ser repetida. Assim, o labirinto é uma tabela das transposições possíveis das principais fôrmas de acordes do Alfabeto Italiano.

Devemos notar que a extensão pretendida por Sanz, que usa transposições de fôrmas até a casa IX, conta com uma guitarra onde o corpo do instrumento encontra a escala no mínimo depois da décima casa e que, surpreendentemente, conta com os trastes fixos, colados no tampo (os demais são amarrados no braço do instrumento), que se estendem pelas cinco ordens do instrumento, sendo o usual que estejam apenas, no máximo sob as três primeiras cordas.

A ordem das tonalidades obedece a um ciclo de quartas a partir de mi, e é a seguinte: mi menor, mi maior; lá menor, lá maior; ré menor, ré maior; sol menor, sol maior; dó menor, dó maior, fá menor, fá maior; sib menor, sib maior; mib menor, mib maior; lab menor, lab maior; réb menor, réb maior; solb menor, solb maior; dob menor, dób maior.

---

[26] Ver Capítulo 4 para mais informações.

5.2 QUE EXEMPLIFICAM O PRIMEIRO LABIRINTO

As passacales que exemplificam o primeiro labirinto são apenas progressões muito simples de harmonia (o primeiro I – IV – V – I, em ré maior, e o segundo i – iv – V – i, em ré menor), cada qual com três possibilidades de posições para as fôrmas dos acordes, demonstrando assim as possibilidades de uso do Labirinto. Na transcrição que ora apresentamos, utilizamos setas para indicar a direção do golpe de mão direita, emulando assim o método usado em geral no Alfabeto, onde traços para cima ou para baixo exercem tal função. Assim, uma seta para baixo indica um golpe em direção ao chão, e uma flecha para cima um golpe na direção contrária.

Figura 42 - Demonstração desta obra em duas passacales, p. 1, tomo 1.

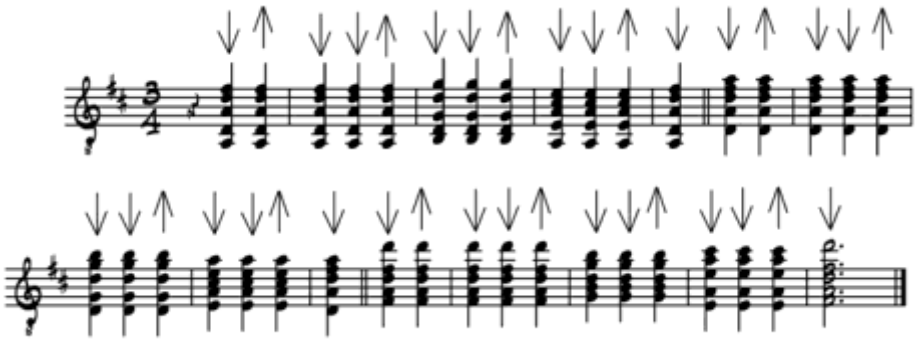


Figura 43 - Transcrição da primeira passacale

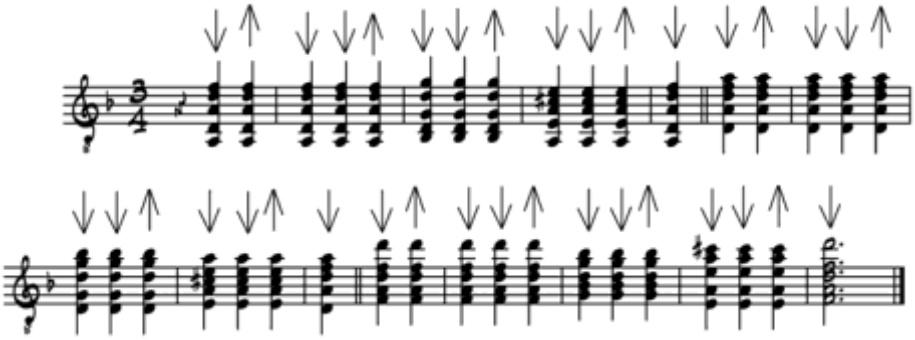


Figura 44 - Transcrição da segunda passacale

5.3 SEGUNDO LABIRINTO

O segundo dos dois “labirintos engenhosos” presentes no *Instruccion* encontra-se na segunda página do primeiro tomo. Lê-se:

“Segundo Labirinto, das falsas e pontos mais raros que a Guitarra tem” (SANZ, 1674, Tomo 1, p.1).

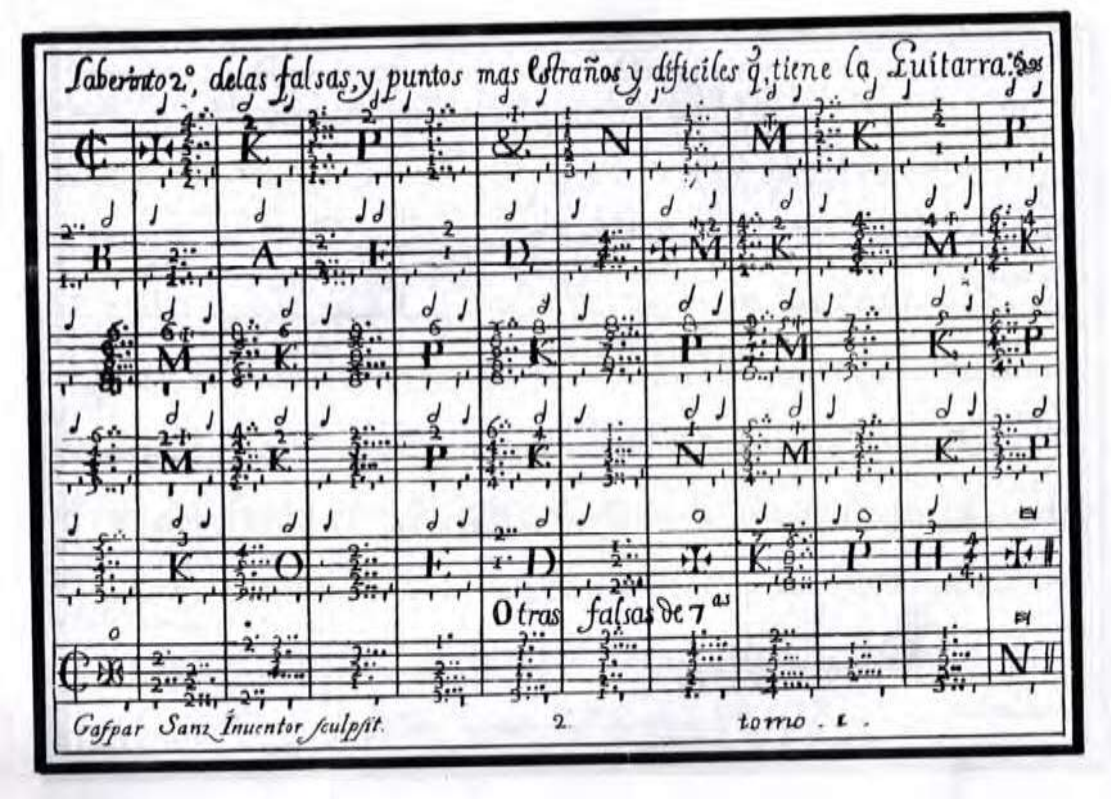
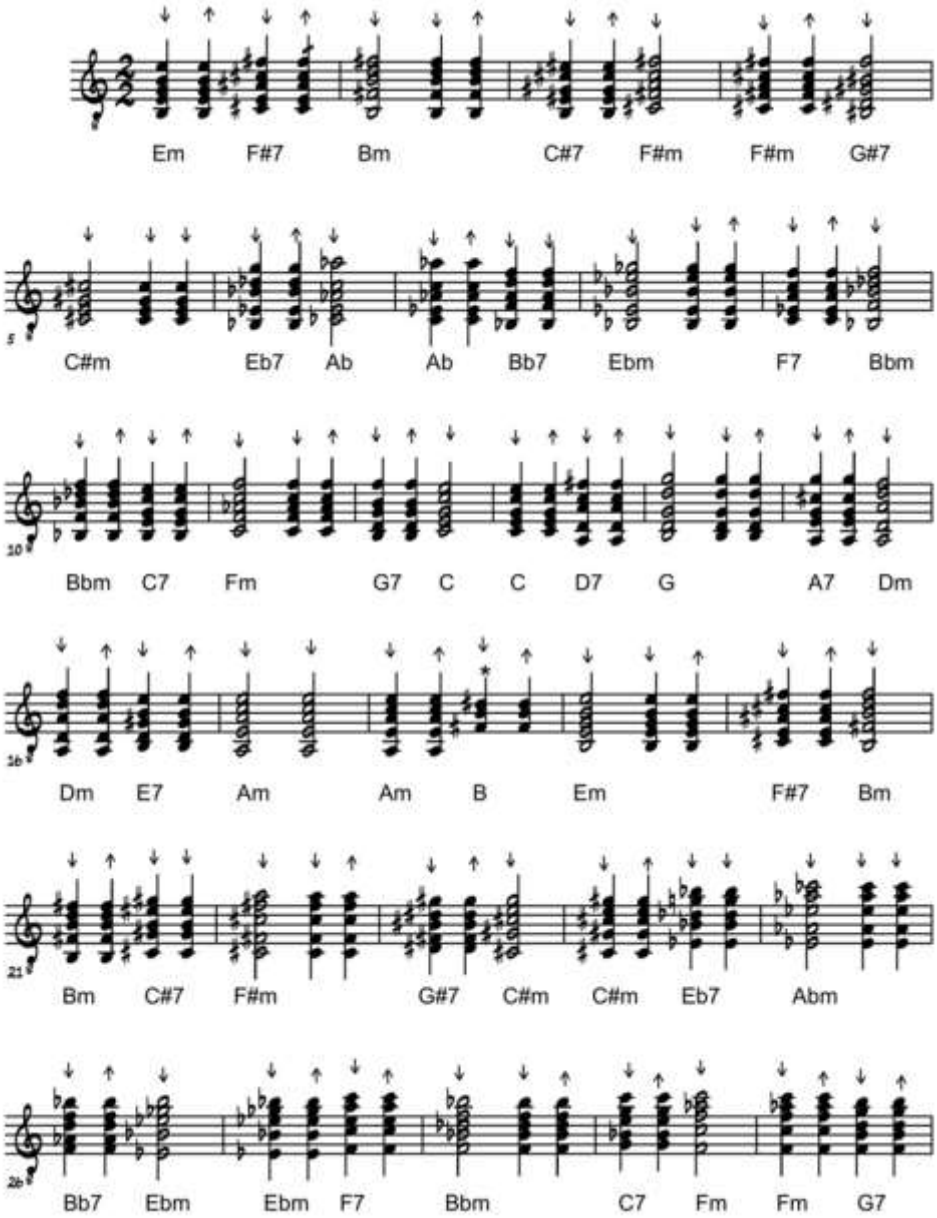


Figura 45 - Segundo labirinto, Tomo I, p. 2.


Em F#7 Bm C#7 F#m F#m G#7
5
C#m Eb7 Ab Ab Bb7 Ebm F7 Bbm
10
Bbm C7 Fm G7 C C D7 G A7 Dm
16
Dm E7 Am Am B Em F#7 Bm
21
Bm C#7 F#m G#7 C#m C#m Eb7 Abm
26
Bb7 Ebm Ebm F7 Bbm C7 Fm Fm G7

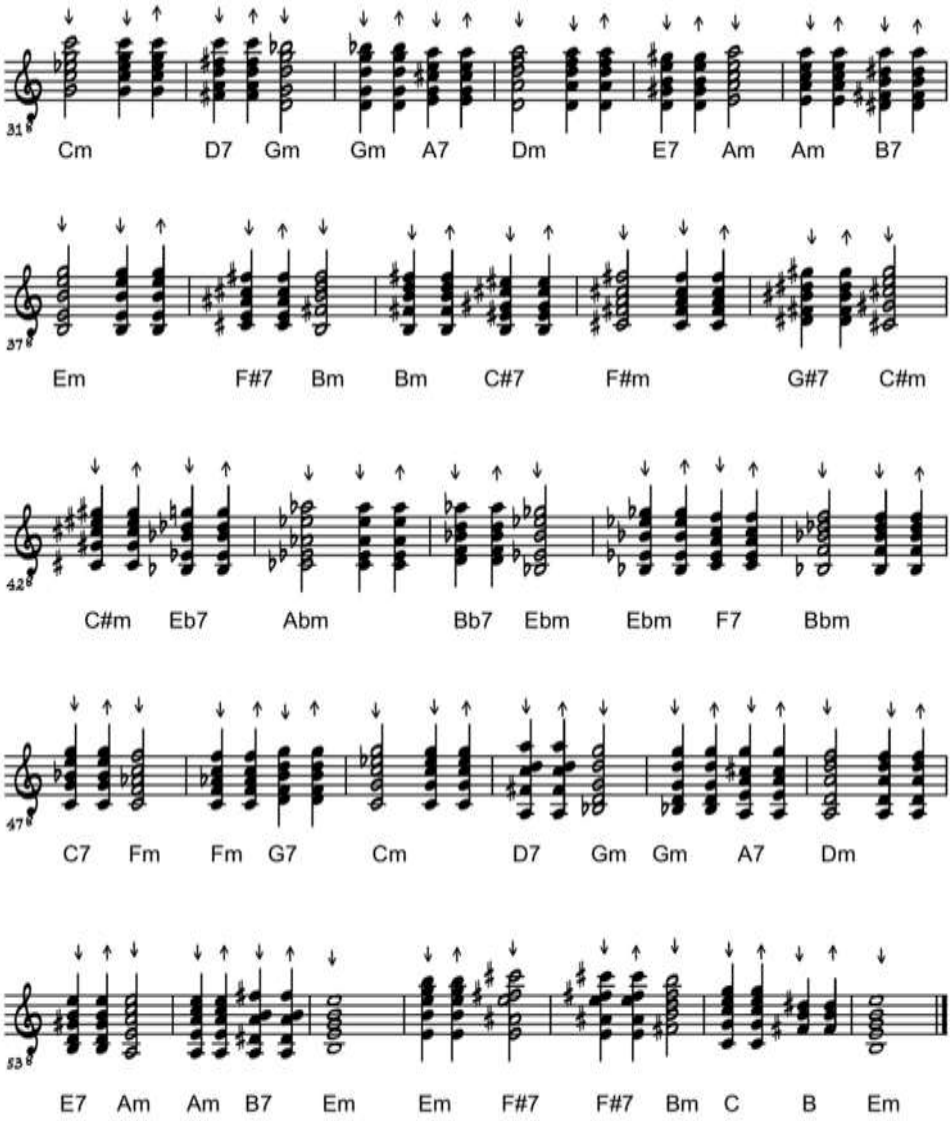


Figura 46 - Transcrição do segundo labirinto.

Este segundo “Labirinto Engenhoso” propõe uma progressão de acordes em tonalidades menos usuais. Sua estrutura é basicamente sempre igual, começando por um acorde menor, seguido de um acorde maior com sétima menor e de sua resolução, maior ou menor (em geral a resolução é menor, com exceção dos compassos 6, 12 e 14, onde a resolução é maior, aparentemente sem nenhuma razão específica). A este acorde segue outro acorde maior com sétima menor seguido de sua resolução, e assim por diante. Apenas o acorde de Si maior, no compasso dezoito, é apresentado sem a sétima. A progressão segue igual até o compasso 58, onde há uma cadência de dois acordes menores para resolução final

em mi menor. Nesta cadência o acorde de si é, mais uma vez, apresentado sem a sétima.

Note-se que, na transcrição, foi necessário o uso frequente de enarmonia, para que as tonalidades se mantivessem dentro de um âmbito razoável.

Podemos compreender, pelo interesse que Sanz dá às tabelas de posições de acordes para rasqueado, assim como pelas de progressões em qualquer tonalidade, a íntima relação entre a música de dança e a música instrumental de variações.

A quase totalidade de obras no *Instruccion* dedica-se às danças e variações. Maurice Esses levanta, em seu imprescindível “Dance and instrumental *diferencias* in Spain During the 17th and Early 18th Centuries” (1992), a íntima relação entre estas duas formas. Para Esses, a forma das variações instrumentais sobre padrões harmônicos, rítmicos e/ou melódicos, tão típica da cultura musical espanhola do período, tem seu desenvolvimento intimamente ligado à necessidade de não tornar o acompanhamento para os dançarinos tedioso ou prosaico.

6 TRADUÇÃO COMENTADA DO *INSTRUCCION DE MUSICA*

Obs. Os capítulos 6 e 7 apresentam a tradução corrida do texto de Sanz. Nos dois capítulos há notas referentes à tradução, ou explicativas do texto (geografia, personagens, etc.). As notas referentes a comentários técnicos estão nos capítulos que tratam especificamente de cada parte do *Instruccion.*

6.1 TOMO PRIMEIRO – FOLHA DE ROSTO

Instrução de Música sobre a guitarra espanhola, e método de seus primeiros rudimentos até tocá-la com destreza.

Com dois labirintos engenhosos, variedade de Músicas e Danças de Rasqueado e Ponteado, ao estilo espanhol, italiano, francês e inglês.

Com um breve tratado para acompanhar com perfeição sobre a parte [improvisar o baixo contínuo], essencial para Guitarra, Harpa e Órgão, resumido em doze regras, e os principais exemplos de Contraponto e Composição.

Composto pelo licenciado Gaspar Sanz, Aragonês, natural da Vila de Calanda[27], bacharel em teologia pela insigne Universidade de Salamanca[28].

Com licença: Em Saragoça[29], pelos herdeiros de Diego Dormer[30]. Ano de 1697.

6.2 TOMO PRIMEIRO

6.2.1 Aprovação do licenciado Sebastian Alfonso

APROVAÇÃO DO LICENCIADO SEBASTIAN ALFONSO[31], CÔNEGO E MAESTRO DE CAPELA DA SANTA IGREJA METROPOLITANA DE SARAGOÇA

---

[27] Município da comarca do Baixo Aragão, na província de Teruel, na comunidade autônoma de Aragão, Espanha. Entre seus filhos ilustres, além de Sanz, figuram o organista e compositor Juan Sesé Balaguer (1736-1801), que esteve a serviço da Capela Real entre 1769 e 1801 e, mais recentemente, o cineasta Luis Buñuel (1900-1988), considerado o pai do surrealismo cinematográfico.

[28] Situada na cidade de Salamanca, Espanha, é a mais antiga universidade espanhola e uma das mais antigas do mundo, a primeira em toda a Europa a adquirir o título de universidade. Sua fundação, por el-rei Afonso X, data do ano de 1218.

[29] Capital da comunidade autônoma de Aragão.

[30] Notável impressor aragonês do século XVII. Sua oficina existiu entre os anos de 1632 e 1673. A partir do ano de 1674 lê-se, nas portadas de seus livros, “Herdeiros de Diego Dormer”.

Por comissão do senhor Doutor Don Miguel Marta Y Mendoza, arquidiácono de Taraçona, Vigário Geral do Arcebispado de Saragoça, Cátedra Vaga, pela morte do ilustríssimo e reverendíssimo senhor Don Fray Francisco de Gamboa, Arcebispo da dita cidade, etc., vi o Livro que o Licenciado Gaspar Sanz intitula: *Instrução de Música sobre a Guitarra Espanhola* e com saborosa novidade fico admirado com o primoroso estilo com que facilita este Instrumento, afinando-lhe as quatro vozes sumamente reguladas em seus diapasões, e mais alegremente animadas em artificioso movimento, por suas leves e graves pulsações, devidas à rara suavidade de suas doces consonâncias, cujas harmoniosas consonâncias parecem de sonora Cítara, que seu engenhoso Autor pulsa com pena bem afinada; e que sem violência, ainda que com mansos e repetidos atos torturantes, fazem a Guitarra confessar as vozes, que sua destreza a toca pelo pensamento; e a leveza, que nem sempre há de ir a pé, está muito bem encontrada neste Instrumento, em suas Muitas mãos, de verdade, que são necessárias para sua execução acertada, e muito desembaraçadas, mas nunca mais livres do que quando mais atadas às seguras regras deste Livro. A corda que se toca sem cuidado faz enlouquecer o sentido [da audição] ao nela tropeçar. A dissonância é coisa insignificante, e é muito aborrecida. Há alguns que tangem com unhas, que roubam os sentidos e outros que os arranham[32]. Soa errada a pulsação equívoca: Que mais importa tocar esta corda que aquela, dizia Alexandre Magno a seu Maestro de Cítara: *Quid si hanc: pulsarem*? Assim refere-se Erasmo, em seus Apothemas, ao que, advertido, respondeu: *Si istud queres tanquam Alexander nihil refert, si ut Artifex plurimum interest.* Sobravam mãos e magnanimidade a Alexandre, e faltava-lhe destreza; e seu Maestro deu-lhe a entender que ainda que o impulso seja soberano, não há corda que não se ressinta se está mal tocada. Nas demonstrações, tanto entendidas quanto executadas, o Autor desta Obra demonstra ter segurança no assunto, e nas

[31] Sebastian Alfonso (1616-1692), compositor espanhol e maestro de capela em diferentes catedrais. Ocupou os postos de maestro de capela na Catedral de Albarracín em 1637, passando, em 1641, a ocupar o mesmo posto na Catedral de Huesca, até 1653. Durante este período tentou obter o posto na Catedral de Saragoça, sem conseguir. Exerceu a profissão na Catedral de Cuenca entre 1655 e 1656, ano em que chegou ao posto na Catedral de Saragoça, até sua renúncia, em 1687, devido à avançada idade. Dedicou a carreira de compositor à mais tradicional música polifônica, embora também tenha escrito romances e vilancicos.

[32] Mais uma importante colocação histórica sobre o uso das unhas para a execução dos instrumentos de cordas dedilhadas antigas. Embora se tenha adotado como padrão, desde mais ou menos a década de sessenta do século XX, que a execução destes instrumentos é feita sem o uso das unhas, podemos depreender desta passagem que ambas as práticas eram possíveis e correntes, assim como, já no século XIX, pelo cotejamento entre as ideias de Fernando Sor e Dionísio Aguado.

saídas fáceis que encontra pelas cordas há fios de ouro em suas mãos, dos numerosos Labirintos sonoros em tanta enlaçada cifra merece os devidos aplausos, cuja aprovação solicita; e principalmente, não havendo em sua composição ponto que ofenda os piedosos ouvidos da Fé, nem desdenhe dos bons costumes. Assim o sinto, e assino. Em Saragoça, em 18 de Novembro de 1697.

O Licenciado Sebastian Alfonso

6.2.2 Aprovação de Diego Xarava Y Bruna

APROVACÃO DE DIEGO XARAVA Y BRUNA[33], MÚSICO DE CÂMARA DE SUA MAJESTADE, E ORGANISTA DA SANTA IGREJA DE NOSSA SENHORA DO PILAR DE SARAGOÇA

Por ordem do senhor Doutor Don Gregorio Xulve[34], do Conselho de sua Majestade, e seu Regente na Real Chancelaria do Reino de Aragão, tomei conhecimento do Livro que o Licenciado Gaspar Sanz compôs, com título de *Instruccion de Musica sobre la Guitarra Española*, e encontrei nele tanta variedade de regras, e com tão boa direção, que parece haver esgotado os primores deste instrumento. No primeiro Labirinto que traz, quanto às consonâncias, não há mais o que tocar. No segundo, por sua singularidade de falsas, a Arte não pode ir além. E no restante das cifras há uma [tabela] para todo este volume, pois os que com outras [tabelas] pensam haver-se aperfeiçoado, aqui encontraram muitas novidades; e peças tão singulares, e de tão bom gosto, que os mais entendidos ficarão satisfeitos. Não encontro no Contraponto, contraponto para a nossa Religião Católica, mas muitos conselhos Morais para não profanar sua doutrina, à qual credita o Autor seu zelo Cristão; e havendo-a aperfeiçoado do todo com o Tratado de acompanhar sobre a parte [realizar o baixo contínuo], muito essencial para os Organistas, e demais músicos, todos podem agradecer ao Compositor, com aplauso merecido,

---

[33] Diego Xarava y Bruna, sobrinho de Pablo Bruna, foi organista na igreja de Nossa Senhora do Pilar, desde junho de 1674 até o início de 1677. Serviu como músico de câmara para Dom João da Áustria, filho ilegítimo de Felipe IV, a quem se refere na aprovação do livro de Sanz, e cujo retrato encontra-se impresso na edição de 1674 do *Instruccion*. Mudou-se para Madri em 1677, onde trabalhou como organista na capela real, de maio de 1677 até sua morte, em 1717.

[34] Don Gregorio Julve, regente do rei Carlos II, aparece registrado como comissionador de diversas obras do período, inclusive o curioso “Historia de los Hechos del serenissimo señor don Juan de Austria en el principado de Cataluña”, de 1676, por um tal Francisco Fabro Bremundan, oficial de Línguas e das Secretarias de Estado e de Guerra de Carlos II.

pelo trabalho tão grande, com licença e aprovação que solicita. Assim o sinto, e assinei. Em Saragoça, aos 19 de Novembro de 1697.

Diego Xarava y Bruna

6.2.3 Prólogo ao desejoso de tocar

Por serem muitos, e grandes, os Maestros que escreveram para a guitarra, poderia eu ter-me acovardado em dar luz a este Tratado; no entanto, havendo chegado às minhas mãos todas as suas Obras, darei meu julgamento sobre o assunto. Alguns genealogistas de instrumentos [organologistas] buscaram dar alicerce e genealogia à guitarra e, desenterrando ossos em seus intestinos sonoros, não averiguaram o intento. Digo apenas que este instrumento é muito antigo na Espanha, e que tocá-lo, ou qualquer outro, fazia-se já nos séculos passados, pois Virgílio, em suas Eneidas, pondera os primores que o Sumo Sacerdote Traycio fazia com os dedos, dizendo:

NecnonTrayicus longa cum veste Sacerdos,
Ob loquitur numeris septem discrimina vocum,
Iam que eadem digitis, iam pectine pulsat.

Os italianos, franceses e espanhóis chamam a Guitarra de Espanhola; a razão é porque antigamente não tinha mais que quatro cordas, e em Madri, o Maestro Espinel, Espanhol, acrescentou a quinta, e por isso, como de aqui se originou sua perfeição, os franceses, italianos e demais nações, nos imitando, acrescentaram também a quinta corda a sua guitarra, e por isso a chamam Guitarra Espanhola.

Outros têm tratado da perfeição deste instrumento, alguns dizendo que a Guitarra é um instrumento perfeito, outros que não é; eu sou pelo meio termo, e digo que não é nem perfeita nem imperfeita, sendo como a fizeres, pois a falta ou a perfeição está em quem a toca, e não nela, pois eu já vi em uma única corda, e sem trastes, fazer-se muitas habilidades, que para outros eram necessários os registros de um Órgão; por conseguinte, cada um há de fazer a Guitarra boa ou má, pois é como uma dama, a quem não cabe o melindre do mira-me mas não me toques; e sua rosa é muito contrária à Rosa, pois não murcha, por mais que se toque com as mãos, antes, se a colhem das mãos de um bom Maestro, produzirá nas [mãos] de todos novos ramalhetes, que em sonoras fragrâncias recrearão os ouvidos.

Em nenhum dos Autores que imprimiram sobre este Instrumento encontrei maneira para que alguém sozinho pudesse progredir, pois nem tudo hão de ensinar os maestros, mas estes devem dar ao Discípulo um caminho para que andem sem tropeço; porque Foscarini[35] (que em suas Obras se intitula o Acadêmico Caliginoso), Caspergier[36], Pelegrin[37], Granata[38], Lorenço Fardino[39] e, por último, Francisco Corbeta[40], o melhor de todos, não trazem bastantes regras, pois em resumo ensinam que toquem aquelas suas peças, mas ninguém provê regra para que se componha e, mais importante, sem ter Maestro ao lado. A causa é também que estes, por serem Estrangeiros, ensinam os princípios em músicas de seus Países e,

---

[35] Giovanni Paolo Foscarini (*fl* 1629-47) – Compositor, guitarrista, alaudista e teórico italiano. Foi um dos mais importantes guitarristas do século XVII e serviu como alaudista e guitarrista profissional em Bruxelas, Roma, Paris e Veneza. Publicou cinco livros de música para guitarra barroca e, em 1647, um discurso filosófico intitulado *Dell'armoniadel mondo, lettionedue*. No prefácio aos três primeiros livros de guitarra, indica três estilos distintos de música para o instrumento: o estilo antigo *battute* (rasqueado, para Sanz), o estilo pizzicato estrito (ponteado, para Sanz), que declara considerar mais apropriado para o alaúde do que para a guitarra, e um estilo combinando ambas as práticas, que enfatiza particularmente, e que foi, provavelmente, sua invenção. Estes três estilos transformaram-se, de fato, na base da composição para a guitarra do século XVII, e Sanz os utiliza em sua obra, associando, como também fez Foscarini, cada um deles a um tipo de escrita; o Alfabeto, para o estilo *batutte*, ou rasqueado, a tablatura italiana para o estilo Pizzicato, ou ponteado, e a tablatura mista para a associação dos dois estilos.

[36] Giovanni Girolamo Kapsberger (c. 1580 – 1651) – Compositor, alaudista, teorbista e guitarrista italiano, de origem alemã. Compositor prolífico, desempenhou papel seminal no desenvolvimento da teorba como instrumento solo. Não deixou peças para guitarra solo, mas livros de música instrumental para alaúde e teorba. O sistema do Alfabeto para guitarra é usado em seus livros de canções, como forma de acompanhamento complementar do acompanhamento fornecido pela teorba, este escrito em tablatura italiana.

[37] Domenico Pellegrini (início do século XVII – 1682) – Compositor e guitarrista italiano, membro da *Accademia dei Filomusi* e instrumentista no *Concerto Palatino* (ambos em Bolonha). Seu livro *Armoniosi Concerti* contém primordialmente peças no estilo misto (*pizzicato* e *batutte*), e seu estilo de composição é relativamente antiquado para os padrões de meados do século XVII, quase sem uso de campanelas.

[38] Giovanni Battista Granata (1620/21-1687) – Compositor e guitarrista italiano. Nascido em Turino, mudou-se para Bolonha em 1646, onde permaneceu até o final da vida. Foi o mais prolífico guitarrista do século XVII, com sete livros publicados. Seu estilo de composição evoluiu consideravelmente através dos anos, passando do estilo *batutte* para o estilo misto e, finalmente, usando largamente as campanelas. Suas últimas composições demonstram grande complexidade, incluindo peças para guitarra com cinco diferentes tipos de afinação, uma sonata para violino, peças para guitarra e contínuo, um tratado de baixo contínuo e peças para guitarra ateorbada (guitarra com uma extensão de cordas graves).

[39] Nada pode ser encontrado sobre o compositor até o momento e as poucas referências a ele são feitas em citações do texto de Sanz.

[40] Francesco Corbetta [Francisque Corbette] (c. 1615 – 1681) – Compositor e guitarrista italiano, considerado por seus contemporâneos o maior virtuose de seu tempo. Em 1639 radicou-se em Bolonha, onde teve Granata (ver nota 4, na página anterior) entre seus alunos. Foi levado pelo Cardeal Mazarin a Paris, onde passou a ensinar o jovem Luís XIV. Suas obras para guitarra solo compreendem cinco livros, e há evidências de que outros dois desapareceram. Nos seus primeiros livros há predominância do estilo *batutte,* nos seguintes do estilo misto. Seus três primeiros livros demonstram basicamente o estilo italiano, mas, após a residência em Paris, o estilo francês passou a predominar em suas composições. Junto às composições de Robert de Visée (1655-1732), suas obras caracterizam o mais elevado estilo de música para guitarra na França.

aos que iniciam, é importante dar-lhes os princípios nas mesmas músicas que comumente escutam.

Em Barcelona, Juan Carlos[41], Doutor em Medicina, escreveu um livrinho, intitulado Guitarra Española[42], [onde] ensina, com dois círculos, em um os doze tons naturais e em outro os doze tons por bemóis; é muito bom, mas muito curto, pois lhe falta o melhor, que é multiplicar partidas e variações, sobre cada uma das doze Passacales, sem sair do tom; nem ensinar o compasso, nem os golpes que se devem dar.

Também houve um Português, Nicolao Doici[43], Músico de Câmara do Senhor Infante Cardeal, que imprimiu em Nápoles um Livro sobre a Guitarra, [em que] ensina muito boas regras para formar as cadências, traz um abecedário e círculos engenhosos, mas a cifra com que os explica confunde mais, por não ser o Alfabeto Italiano, que é o melhor, mais usado e conhecido dos aficionados.

Neste meu Tratado encontrarás regras que não se viram em nenhum dos referidos Autores, porque, além de ensinar a multiplicar uma Passacale em vinte e quatro maneiras diferentes, como discorreram outros, e ensina o Doutor Carlos[44], aqui encontrarás formas de maiores quilates, pois sobre cada uma das vinte e quatro Passacales, e demais músicas, ensinarei que inventes tantas variações quantas quiseres.

Suplico-te recebas apenas o desejo que tenho em acertar, e se te determinas a aprender esta habilidade, que a dirijas a seu fim principal, que será louvando com ela o Autor do Universo, que com sua própria música dispôs as Esferas Celestes em perfeita harmonia, pois só assim será a tua Música *Sciencia bene modulandi*, como nos ensina Santo Agostinho em seu primeiro Livro que escreveu de Música, para que, elevado à Divina Contemplação, acompanhes os Coros Angelicais, fazendo da baixeza e humildade de nossa natureza consonância

---

[41] Joan Carles Amat [Joan Carles y Amat] (c. 1572, ou c. 1562 – 1642) – Médico, guitarrista e teórico catalão. Escritor prolífico e médico respeitado, recebeu doutorado em medicina pela Universidade de Valência, provavelmente em 1595. Seu tratado *Guitarra española* foi um dos livros de guitarra que mais sobreviveram ao tempo, com inúmeras reedições. Parte de seu conteúdo é tratada neste trabalho no capítulo 5.1 – A tabela de Amat, o Alfabeto e a *musica ruidosa.*

[42] Ver Capítulo 4, 4.1, para maiores informações sobre o sistema de Amat e sua relação com Sanz.

[43] Nicolás Doizi de Velasco [Nicolao Dias Velasco] (c. 1590 – 1659) – Guitarrista e compositor português, ativo na Espanha e Itália. Por volta de 1624, quando morava em Madri, conheceu Vicente Espinel. Em sua única obra conhecida, o *Nuevo modo de cifra para tañer la guitarra con variedad, perfeccion, y se muestra ser instrumento perfecto, y abuntantissimo* (Nápoles, 1640), preconiza o uso de bordões nas quartas e quintas ordens, de maneira a assegurar a correta altura das notas.

[44] Joan Carles Amat.

perfeita com a Graça elevada, como nos ensina Severino Boecio: *His dicitur Musicus qui abstracta ratione canendi scientiam non servitio operis, sed imperio speculationis asumit.*

E prometo que se este primeiro prelúdio de minha habilidade tiver boa recepção entre os aficionados, escreverei outros três Livros, que contenham: O primeiro seguirá com muitas mais variações sobre todas as músicas do Palácio: O segundo com músicas italianas, caprichos, fantasias, alemandas, correntes, gigas, com muita variedade de melodias estrangeiras. E, finalmente, outro mais extenso, que só servirá aos Músicos que se queiram acompanhar e tocar sobre a parte [realizar o baixo contínuo]; e este servirá também para Harpistas e Organistas, e em particular ajudará muito para tocar as peças cromáticas de Violinos que vêm da Itália que, por não haver instrumentistas espanhóis que as tragam à luz (ainda que haja alguns muito bons), lhes causa espanto e grande dificuldade quando veem um papel de Música Italiana, com tantos sustenidos e bemóis; mas, havendo recolhido, para este fim, as melhores regras dos meus Maestros em Roma[45] e Nápoles[46], juntamente com outras dos melhores Maestros de Capela da Espanha, em particular de Capitan[47], os organistas e Harpistas daqui poderão, com todas elas, tocar com grande facilidade qualquer parte cromática das peças Italianas, sem que para isso necessitem ser compositores. Agora podem entreter-se com este Tratado até que, com o favor de Deus, eu dê à luz os demais que prometi.

6.2.4 Índice Primeiro

ÍNDICE PRIMEIRO

Da música contida nas cifras do Primeiro tratado.

A primeira lâmina, um Labirinto engenhoso para multiplicar qualquer som em outros doze, com quantas variações se queiram.

---

[45] Provavelmente referindo-se a Cristoforo Caresana, a quem chama de “meu Maestro”. Ver tradução Tomo II.

[46] Os dois compositores italianos citados por Sanz no Tomo II são Horacio Venecia e Lelio Colista. Refere-se aqui, quase certamente, a Lelio Colista, como veremos nas declarações adiante, em 6.2.13.

[47] Mateo Romero (c. 1575 – 1647) – Compositor espanhol, nascido Matthieu Rosmarin, na Bélgica, uma das mais importantes figuras na cena da corte espanhola durante as primeiras três décadas do século XVII, foi um dos primeiros compositores a introduzir o estilo moderno na Espanha. Era chamado Capitán, ou Maestro Capitán.

A segunda, outro Labirinto das dissonâncias, e acordes mais estranhos e difíceis que tem a Guitarra.

A terceira, todas as músicas Espanholas de Rasqueado para os que começam.

A quarta, o Grão-Duque, o Baile de Mântua, Sarabandas Francesas, e outras músicas estrangeiras também de Rasqueado.

A quinta, todas as músicas de Ponteado, muito fáceis para os que começam a pontear.

A sexta, umas Passacales em D [lá menor], com muitas variações para soltar as mãos.

A sétima, dezesseis variações sobre a Xacara [jácara], e algumas delas com estilo de Campanelas.

A oitava, quinze variações escolhidas sobre o Canário.

A nona, um prelúdio e uma fantasia em O [sol menor], com muita variedade de dissonâncias, e uma sesquiáltera para os que são muito destros.

A décima, uma Alemanda “La Serenissima”, no mesmo tom, e uma giga no estilo inglês.

A décima-primeira, outro Prelúdio, ou Capricho Arpejado pelo ✠ [mi menor], com estilo novo, e outra sesquiáltera com muita arte.

A décima-segunda, a “Alemanda preciosa”, com campanela, e sua corrente, no mesmo tom.

6.2.5 Índice Segundo

ÍNDICE SEGUNDO

Da Música contida no segundo Tratado

Primeira Lâmina, exemplos de como acompanhar em Ut [do] ré mi fá sol lá os Sustenidos e Bemóis, e cadências de baixo.

Segunda, prossegue com outros exemplos com regras de acompanhar sobra a parte [realizar o contínuo].

Terceira, contém diversidade de Passagens de baixo no primeiro tom [ré menor].

Quarta, mostra duas fugas em sol, fá [notação ordinária], e as segue em cifras para Guitarra [tablatura].

Quinta, contém muitas variações de Passacales no primeiro tom [ré menor].

Sexta, e última, variações de Passacalles em Elami[48], com variedades de Passagens, tendo as últimas oito variações cromáticas, que têm muita arte.

6.2.6 Regra primeira de encordoar e o que conduz a este efeito

No encordoar há variedade, porque em Roma aqueles Maestros só encordoam a Guitarra com cordas delgadas, sem colocar nenhum bordão, nem na quarta, nem na quinta [ordens]. Na Espanha é ao contrário; pois alguns usam dois bordões na quarta, e outros, dois na quinta e, ao menos, como de ordinário, um em cada ordem. Estes dois modos de encordoar são bons, mas para efeitos diversos, porque aquele que deseja tocar a Guitarra para fazer música ruidosa, ou usar o baixo como acompanhamento para alguma melodia ou canção, é melhor a Guitarra com bordões do que sem eles; mas se alguém quiser pontear com primor, e doçura, e usar as campanelas, que é o modo moderno com que agora se compõe, não ficam bem os bordões, mas apenas cordas delgadas, tanto nas quartas quanto nas quintas [ordens], como mostra minha grande experiência; e a razão é que, para se poder fazer os trinos, e extrasinos, e as demais galanterias de mão esquerda, se há bordão, impede, por ser uma corda grossa e a outra delgada, e não poder a mão pisar com igualdade e submeter [ao toque] também uma corda grossa, como [faz com] duas delgadas; e, além disto, se fazes a letra, ou acorde E, que é *Delasolre*, na música soa a quinta corda solta como quarta baixa, e confunde o baixo principal, e lhe dá algo de imperfeição, conforme ensina o contraponto; e assim podes escolher, entre os dois, o modo que apreciares, segundo o objetivo com que tocas.[49]

Para saber que cordas servem a estes propósitos, quero dizer aquilo que aprendi com a prática. Antes de colocar a corda no instrumento, [atentes] a um dos sinais externos: que seja cristalina e igual; além disto, colhendo-se um trecho da distância da Guitarra [equivalente ao comprimento de corda vibrante do instrumento em questão], a esticarás com as duas mãos, e a rebaterás com um dedo, atentando que, se vires na corda uma confusão de muitas [cordas], que se revolvem como

---

[48] Em solmização, o nome da nota mi, na oitava central (Elami grave) e na oitava acima da central (Elami acutum).

[49] Talvez aqui tenhamos o principal indício, aquele que nos possibilitará melhor compreensão das diferentes afinações usadas por Sanz no decorrer do *Instruccion*.

ondas, então aquele pedaço não serve, mas, se vires que se mostram duas cordas distintamente, até que se aquietem, é boa[.]

Às vezes, porém, não basta isso, pois se não se guarda a proporção do grosso, ou delgado, com as demais ordens, não te servirá aquela corda, ainda que a aparência externa, e a prova, sejam boas, e assim é necessária uma prova intrínseca na corda; e atendas a esta regra, que é curiosa[50].

Colocarás a corda na Guitarra e, tocando-a como quiseres, buscarás o décimo-segundo traste, que é justamente a metade do instrumento, ou a distância entre o cavalete e a pestana, e ali farás prova matemática, deste modo: toques a corda solta, e se perceberes que a mesma corda faz a oitava no décimo-segundo traste, então esta corda é boa, mas, se não, podes buscar outra, e se não a tiveres, podes remediar, se não de todo, em parte, mudando a corda de cima para baixo; e esta prova suceder-se-á muitas vezes bem; mas a real, e indefectível [prova], é medir, e provar a corda no décimo-segundo traste, ou meio da Guitarra[51].

Para que as cordas estejam em sua perfeição, e não se gastem, devem ser conservadas em uma caixinha, ou um tubo de folha de lata, [ou] em um estojo de couro com óleo de amêndoas doces, e se não tiveres comodidades para isso, guarde-as em uma pequena panela [de barro] envernizada, bem coberta, e se for nova é muito melhor, e assim terás as cordas frescas, e se conservarão pelo tempo que quiseres.

6.2.7 Regra segunda: do afinar

Preparadas e escolhidas já as cordas, aprenderás a afiná-las desta maneira: Começarás pelas terceiras, e as igualarás de maneira que façam uma mesma voz, não as subindo demais, para que as demais cordas possam chegar ao tom[52]. Depois as quintas soltas se igualam com as terceiras pisadas no segundo traste. Depois as segundas soltas com as quintas, pisadas também no segundo traste. Depois as

---

[50] Muitos instrumentistas hoje em dia acreditam que a mínima diferença de calibre entre duas cordas de uma mesma ordem, afinadas na mesma oitava, pode resultar em melhor afinação e mais fácil desempenho.

[51] A corda que não afina a oitava trará sérios problemas de afinação em geral. A prova de que fala Sanz é fundamental para discernir entre uma corda perfeita e uma “falsa”, desafinada. O uso das cordas de tripa aumenta a possibilidade de que as cordas não sejam afinadas.

[52] De acordo com esta instrução, cairia por terra a teoria de uma corda oitavada na terceira ordem. Muitos outros indícios, no entanto, levam a crer na possibilidade de seu uso. Ver detalhes em 3.1 “O caso da terceira ordem”.

quartas soltas com as segundas, pisadas no terceiro traste. E, por último, a primeira solta, com as quartas pisadas no segundo traste, como verás no exemplo seguinte[53]:

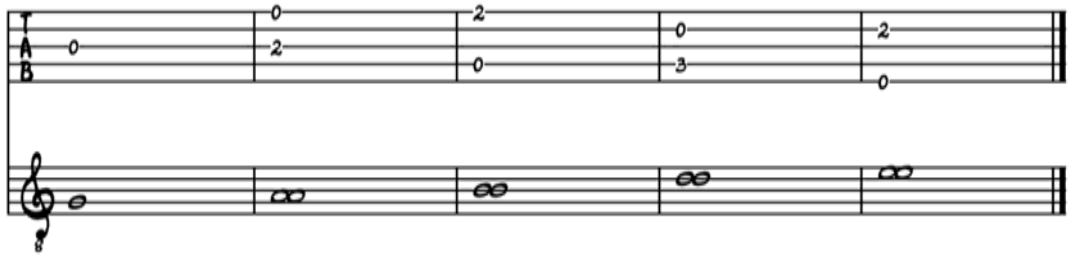


Figura 47 - Exemplo da Regra Segunda, Tomo I, com transcrição para notação ordinária.[54]

6.2.8 Regra terceira: para colocar os trastes

Os trastes se ajustam com a primeira [ordem] desta maneira: A terceira solta é a oitava do terceiro traste da primeira: A quinta [ordem] solta é a oitava do quinto traste da primeira: A segunda solta é a oitava da primeira, pisada no sétimo traste[55]: e, por último, a quarta sem pisar é a oitava da primeira pisada no décimo traste, de onde poderás depreender o lugar dos demais [trastes][56]. Exemplo.

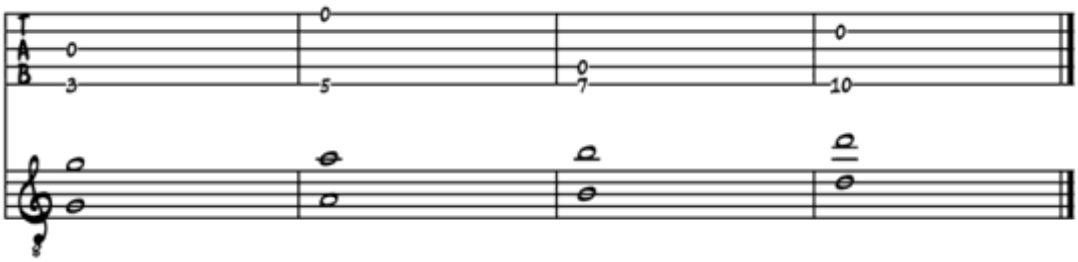


Figura 48 - Exemplo da Regra Terceira.

Sabendo já encordoar, afinar e entrastar, saberás bem de memória o Abecedário, que encontrarás cifrado abaixo do Labirinto, e que contém apenas vinte acordes, que bastam para formar todas as consonâncias perfeitas da Guitarra; e com apenas estas vinte letras, compreenderás com grande facilidade todo o artifício da primeira página; e entendem-se assim as cifras das letras[57].

---

[53] De acordo com estas instruções, Sanz estaria considerando tanto a quarta quanto a quinta ordens afinadas em uníssono na oitava aguda, como mostra a transcrição do exemplo.
[54] Nenhuma menção ao uso de uma oitava na terceira ordem.
[55] Há, no exemplo original, um erro na tablatura, aqui já corrigido, que indica a terceira ordem ao invés da primeira.
[56] Também aqui Sanz considera a quarta e quinta ordens em uníssono na oitava aguda.
[57] Ver Capítulo 4, “Acompanhamento”.

6.2.9 Regra quarta, e explicação do abecedário italiano

As cinco linhas representam as cinco ordens da Guitarra, os números que se escrevem sobre estas cinco linhas são os trastes; a saber: Um significa o primeiro traste: Dois, o segundo: Três, o terceiro, e assim sucessivamente, com a mesma proporção de números em relação aos trastes. As cordas que não têm número no Rasqueado também se tocam[58]; no Ponteado, somente as que estiverem assinaladas, e a corda que tiver um zero se tocará sem pisar.

Uma vez sabidos os acordes do Alfabeto, aprenderás qualquer peça [em qualquer tonalidade]; mas, por mais fáceis [que sejam], colocarei abaixo do mesmo Abecedário dois exemplos em duas Passacales[59], que, por serem breves, quero que vejas ser verdade o que te propus; e formada a [letra] C [ré maior], não movas a mão esquerda, mas apenas dês os golpes da mão direita, que são aqueles sinais que se seguem depois das letras. Por exemplo[60]

Figura 49 - Exemplo da Regra Quarta.

Se o sinal é para baixo, dês o golpe naquela direção, e se o sinal é para cima, farás o mesmo, dando tantos golpes quantos forem os sinais.

Sabida já a Passacale, vejas o Labirinto, com o qual comporás não apenas outras vinte e quatro Passacales, mas, para cada uma delas, outras vinte e quatro variações, e muitas mais desta forma.

---

[58] Muitas vezes esta instrução é motivo de confusão. Há autores, como de Robert de Visée (1655 – 1732) e Nicola Matteis (fl. c. 1670 – depois de 1714), que indicam que nas baterias, que correspondem ao rasqueado espanhol, um pequeno ponto sobre a linha sem número indicará se esta faz ou não parte do rasqueo. Muitas vezes, porém, esquecem a própria instrução e induzem o intérprete menos atento ao erro.

[59] Estas Passacales estão transcritas, neste trabalho, no capítulo 5, Figs. 41 e 42.

[60] No original usa-se sempre, neste caso, a abreviatura “v.g.”, do latim “verbi gratia” (por exemplo).

6.2.10 Quinta, declaração do labirinto

Encontrarás [no labirinto][61] doze colunas, que sobre si têm doze números, e se distinguem também com linhas mais grossas; cada coluna tem duas partes, que são a terça maior e menor, ou, como se diz vulgarmente, o natural e bemolado; toques a Passacale que aprendestes, e vejas onde encontrarás a letra C [ré maior] nas casinhas mais altas do Labirinto, e a encontrarás na terceira coluna do lado direito; depois da letra C [ré maior] buscarás a outra [próxima] letra da Passacalle, que é A [sol maior], e a encontrarás na quarta coluna; Depois da letra A [sol maior], busca a próxima letra que compõe a Passacalle, que é a letra I [lá maior], e a encontrarás na segunda coluna ao lado direito.

Feito este trabalho, com apenas uma Passacale obter-se-ão vinte e quatro, desta forma guardando a mesma proporção de colunas e caixinhas, ou seja, como foram [no exemplo acima] da terceira coluna à quarta, se começas a Passacale na segunda coluna, irás desde esta até a terceira, e depois à primeira, concluindo onde começastes, porque há a mesma distância de música entre a 2ª e a 4ª [colunas] que há entre a 3ª e a 4ª colunas, e assim todas as letras daquela tabela; e guardando-se a mesma proporção de uma Passacale, comporás 24 diferentes e assim com as demais músicas.

6.2.11 Regra sexta, para se compor com o labirinto variações em qualquer tonalidade

Mas porque desejo que saibas muito mais, não quero deixar-te com o referido, que já ensinou muitas outras [Passacales]; mas quero ensinar-te a compor variações sobre cada uma daquelas que multiplicastes, e esta é a regra sobre a qual discorri, e até agora não vi praticada por nenhum dos Maestros que compõe; e é muito fácil, desta forma:

Quando tocas a [letra]C [ré maior], em seu lugar podes tocar qualquer uma das três letras que estão abaixo da letra C, em linha reta e perpendicular, e quando de lá passares à [letra] A [sol maior], podes escolher, ao seu arbítrio, em lugar da A qualquer letra que esteja também debaixo [desta] linha reta e perpendicular; e depois, como vais à [letra] I [lá maior], podes também escolher qualquer letra que

[61] Ver Capítulo 5.

esteja debaixo [desta] linha reta; e assim podes fazer em uma música tantas variações quantos os saltos pelas casinhas de doze letras, que são tantas, que não poderás contá-las sem muita Aritmética.

6.2.12 SÉTIMA, PARA LEVAR A MÃO POR TODO O BRAÇO DA GUITARRA COM GRANDE FACILIDADE

Os números que encontrarás sobre muitas letras do Labirinto, e acordes de algumas músicas, são para cobrir a Guitarra com o indicador, fazendo pestana com ele; quando se encontra a [letra] G [fá maior] com um 3 em cima, há que se estender o indicador no terceiro traste. E depois, com os demais dedos, formar a [letra] G, como se não tivesse número, pois o número não [indicaria] a fôrma, mas apenas se deves fazê-la mais acima ou mais abaixo, conforme o número que tenha sobre si; e farás o mesmo com as demais letras que tenham números sobre si, pois, por isso, ainda que sejam mais de cem as letras de que se compõe a tabela, não há mais que vinte fôrmas diferentes, que são as vinte letras do Abecedário, porque as demais que alguns acrescentam ao Alfabeto, como as [letras] R [si maior] e X [si menor][62], considero-as supérfluas, pois estão compreendidas e podem ser explicadas pelas outras vinte que te ensino. Esta é a melhor explicação que posso dar-te desta Obra; com ela, e um pouco de estudo que apliques, já não será Labirinto, mas trabalho e obra tua; e o que sobre o amor disse um Latino, se aplica ao propósito.

Amor qui est Laberintus opus quod,
Si tu laberisintus,
Non Laberintuserit, sed labor intuserit.

[62] Os acordes citados, R (si maior) e X (si menor), são as transposições dos acordes de lá maior e lá menor, respectivamente, com o uso da pestana, presentes em outros livros de alfabeto, como os de Montesardo ou de Foscarini. Se Sanz tivesse levado esta regra à risca, seu próprio alfabeto deveria prescindir de diversas outras letras, também transposições com pestana de acordes anteriormente formados. No alfabeto de Sanz são elas: letra G (fá maior), transposição da letra F, (mi maior), com pestana na primeira casa; letra H (si bemol maior), transposição da letra I (lá maior), com pestana na primeira casa; letra K (si bemol menor), transposição da letra D (lá menor), com pestana na primeira casa; letra M [mi bemol maior], transposição da letra C (ré maior), com pestana na primeira casa; letra M, com a cruz sobre ela (mi bemol menor), transposição da letra E (ré menor); letra P (fá menor), transposição da cruz (mi menor), com pestana na primeira casa. Talvez a lógica seja a de criar novas letras para as transposições que utilizem pestana na primeira casa, e utilizar letras já citadas, com a indicação numérica da sua transposição com uso de pestana, para casas acima da primeira. Para mais informações sobre isso, veja Capítulo 5, Acompanhamento.

6.2.13 Regra oitava, para formar as falsas [dissonâncias], e acordes mais difíceis e raros da Guitarra, que estão contidos no segundo Labirinto

Encontrarás no segundo Labirinto[63] algumas dissonâncias, ou falsas consonâncias, e não te pareçam por isso o mesmo que grãos brancos.

Estude-as, e responde-me depois, que, creio, ajudar-te-ão; e são aqueles acordes que se assinalam com números entre as letras, porque, pela extravagância de posturas, não bastam as letras. Os pontinhos que encontrarás sobre os números, ou ao lado, significam os dedos da mão esquerda com que pisarás os trastes; e se isto não basta, e não os apreciares, digo que também há Músicas cultas que, ainda que sejam escutadas por muitos, não as podem compreender a não ser ouvidos refinados, pois também se prescindem de formalidades na Música, e há equívocos sonoros.

Nesta tabela encontrarás todas as falsas [dissonâncias] e ligaduras de que se compõem as cláusulas e cadências de Música, colocadas com sua preparação e resolução, como ensina a boa composição: encontrarás as quatro vozes e tudo o que de mais completo se pode tocar na Guitarra; e, finalmente, todos os acordes cromáticos, com suas consonâncias e dissonâncias, que é o mais difícil, e são de grande utilidade para aquele que deseja saber com fundamento, e acompanhar-se com a voz. O tempo desses acordes deixo a tua escolha, porque como não é mais que um agregado de ligaduras, podes deter-te em cada acorde, rasqueando ou arpejando todas aquelas falsas, pelo tempo que gostares; e assim caminharás por todas elas com doçura e gravidade; alguns acordes fortes, e outros suaves, conforme tua boa eleição, porque todos os compassos se imitam uns aos outros.

Prestarás atenção, e encontrarás muita novidade de acordes.

Seguindo depois duas páginas, a primeira contém as músicas Espanholas comuns de Rasqueado, para que com elas facilite ao principiante fazer-se senhor do instrumento, pois com estas músicas e a tabela pode-se compor mais daquelas que te posso ensinar.

Segue-se outra página, que contém músicas francesas e italianas, que terão alguma distinção por serem o Grão-Duque de Florença, e o de Mântua.

---

[63] Ver Capítulo 5, 5.3.

Quando encontrares em qualquer música duas linhazinhas, significa que desde ali deve-se repetir pela segunda vez aquela música.

Até aqui são documentos para tocar Rasqueado; e se alguém deseja adiantar-se, e saber tocar bem a Guitarra, dar-lhe-ei as regras principais, que usam os melhores Maestros de Roma, que, por haver praticado e colaborado com eles em muitas Academias, as aprendi de todos, e em particular de Lelio Colista[64], Orfeu destes tempos, de cujos imensos caudais de Música procurei, como quem vai à fonte, colher o mais sonoro cristal que permite minha pequena capacidade.

6.2.14 Regra primeira, documentos e considerações gerais para tocar de Ponteado

Supondo-se que no Ponteado os números são os trastes, guardam a seguinte realização: Zero significa que a corda em que se encontra toca-se sem pisar, e quando se encontram dois, três ou quatro números, por exemplo,

Figura 50 - Exemplo da Regra Primeira

uns acima dos outros, aqueles [números] se tocarão todos juntos, sem arranhar as cordas, como fazem muitos, mas com muita polidez, o quanto baste para que se perceba o som e não o impulso da mão, aplicando, se for necessário, o quarto dedo da mão direita para a quarta voz, em alguns acordes. E os demais números que se seguem, um depois do outro, em uma mesma corda, ou em diversas, tocam-se sucessivamente, procurando que os dedos da mão direita se repartam bem pelas cordas, alternando os movimentos, e que um dedo não toque dois golpes seguidos[65].

---

[64] Lelio Colista (1629 – 1680) – Alaudista, guitarrista e compositor italiano, nasceu e morreu em Roma. Galgou postos importantes e lucrativos junto à monarquia e à igreja, e era frequentemente requisitado como compositor e instrumentista para encontros da aristocracia. Sua influência sobre o jovem Corelli é inegável. Um dos mais importantes compositores de seu tempo e negociante perspicaz, acumulou razoável fortuna em vida.

[65] Fundamental observar estas regras colocadas por Sanz para compreender a diferença entre os estilos rasqueado e ponteado. Ao explicar, aqui, o estilo ponteado, deixa claro que se devem tocar apenas as notas indicadas pelos números, e que isto se deve fazer de maneira a conduzir bem as vozes por elas representadas. Além disto, indica que a execução de arpejos deve ser feita sempre com dedos consecutivos e nunca com repetição de dedos. Isto representa uma alteração significativa na forma de conduzir os arpejos nas indicações de autores anteriores a Sanz, mesmo de outros instrumentos, como Kapsberger e de Visée.

6.2.15 Regra segunda, da mão direita

É necessário ter grande cuidado com o polegar da mão esquerda, porque como sempre toca a voz baixa, se encontrares dois números, ainda que estejam nas duas linhas mais baixas, procures fazer com que o polegar toque o baixo[66], porque é sua função explicar aquela voz, para que tenha mais corpo, e também porque não soa o segundo toque para cima com o indicador, como soa com o polegar para baixo, e podes provar esta regra na terceira variação da Jacara, no quarto compasso, e experimentarás que ali é melhor tocar a segunda [corda] com o polegar, e da mesma forma em outros casos[67].

6.2.16 Regra terceira, da mão esquerda

A mão esquerda deve-se aplicar com garbo e bravura ao braço da Guitarra, sem fazê-lo com o polegar, pois este é o timão desta sonora barquinha, e não deve estar fixo, mas disposto a todos os estilos das diferentes músicas, e deve-se encostar e fazer força no meio das costas do braço [da guitarra], e o punho deve-se inclinar em direção às Cravelhas, para que a mão fique estável, e se arqueiem melhor os dedos. Supondo-se que já saibas levar bem a mão esquerda pela Guitarra, é necessário executar diversos primores e habilidades, que são os seguintes. Assinalam-se e se chamam assim. [:]

Figura 51 - Ornamentos

6.2.17 Regra quarta, do trino

O Trino e o Mordente são muito semelhantes, mas também se distinguem, pois a voz do Trino não se firma onde se trina, mas meio tom abaixo[68]; mas quero

---

[66] O termo usado é “bagete”, que pode significar tanto a voz de barítono quanto um tema escrito em clave de fá, que se dá ao discípulo de harmonia para que se exercite escrevendo seus acordes e modulações (Diccionario de la lengua espanõla (DRAE). Real Academia Espanõla).

[67] Refere-se à sucessão si, dó#, ré que, embora executados da segunda corda, assumem nesta passagem a função de baixo, ainda que sejam notas agudas.

[68] Indicando o trino com a nota superior.

dar uma famosa regra, para que saibas onde sai bem o trinado, e o poderás fazer sempre, ainda que não esteja assinalado.

Em primeiro lugar, a primeira e a segunda cordas soltas, se tiveres dedo desocupado, trine-as ainda que não esteja indicado o Trino. Também as quartas e quintas no segundo traste, e todos os quartos trastes. A razão é porque são mies ou sustenidos, que na Música corresponde este nome aos Trinos.

6.2.18 Regra quinta, do mordente

O Mordente fica no mesmo traste que trina, e apaga ali a corda, pois, porque a morde, com razão chamam os italianos Mordente a esta maneira de tocar a corda.

6.2.19 Regra sexta, do temblor

O Temblor se faz normalmente com o dedo mínimo, e também algumas vezes com os outros, removendo a mão do braço da Guitarra e rebatendo-a com muita firmeza de um lado ao outro, com grande velocidade e prontidão, ao mesmo tempo em que se toca o número assinalado assim 5[69][70].

★

6.2.20 Regra sétima, do extrasino

O extrasino se faz tocando com a mão direita apenas o primeiro número que está dentro daquele traço, assim,

, e depois de ferido se corre a mão esquerda com alguma força pelos números ligados, dando-lhes o valor que pedir a música[71].

---

[69] Esta estrela, que indicaria o temblor, não aparece em qualquer das tablaturas do *Instruccion*. O símbolo usado é equivalente a um sustenido, colocado próximo ao número na tablatura onde se deve executar o ornamento.

[70] É impossível compreender plenamente esta instrução. Parece-nos que este efeito, que parte de um golpe do dedo em direção à escala do instrumento, seguido de um movimento vigoroso da mão esquerda, deve assemelhar-se mais aos efeitos que ouvimos hoje nas guitarras portuguesas do que propriamente ao que ora designamos vibrato.
Há muitos anos, em conversa com o Professor Manoel Moraes, eminente musicólogo e diretor do "Segréis de Lisboa", este chamou-me a atenção para alguns dos locais onde o temblor é assinalado nas peças de Sanz, e considerou que para uma execução correta do ornamento seria necessária uma performance das peças em andamento bem mais lento do que o adotado, em geral, por guitarristas barrocos contemporâneos que tocam a obra de Sanz.

[71] Refere-se ao ligado descendente de mão esquerda, normalmente envolvendo quatro ou mais notas em uma mesma corda.

Estas quatro habilidades são as mais comuns na cifra Italiana, mas há ainda duas mais, que poucas vezes se indicam; mas, para não deixar tudo aquilo que seja primoroso, e o mais delicado que tem a Guitarra, e não têm os demais instrumentos, as enunciarei também; e atentes com cuidado ao seguinte.

6.2.21 Regra oitava, do apoiamento e da esmorsata

Um número pode ser ferido [tocado] de dois modos. Um se chama com Apoiamento e outro com Esmorsata. Destes mesmos nomes usa Lelio[72]; e ainda que sejam nomes Italianos, ele os mistura com os Espanhóis, pois o nome Extrasino também é Italiano. O número com Apoiamento se fere desta forma: Se encontrares [o número] um na primeira corda, para tocar este número ferirás a primeira corda solta, e imediatamente a pisarás no primeiro traste, de maneira que, na realidade, pisas a que não tocas, e tocas a que não pisas; porque, ainda que tenhas ferido a primeira corda solta, roubastes sua voz, e a aplicaste ao primeiro traste que soa, e não o tocaste[73].

A Esmorsata é o contrário, que rouba a consonância por debaixo. Uso o mesmo exemplo: Tens de tocar a primeira corda no primeiro traste, a ferirás primeiro no terceiro, e imediatamente, pisando o primeiro, farás com que se sinta este número que não se feriu[74]. Isto, se o executas, é o melhor que te ensinei para ferir a corda, com tanta graça, que não pareça Guitarra, mas vozes, que nos chegam às mãos; e a estas duas maneiras de tocar, na nossa língua Espanhola, as chamarás de Ligaduras, e as farás nos números que têm sobre si, ou debaixo, um sinalzinho como um parêntese, desta maneira

. O exemplo, e uso desta Esmorsata, ou Ligadura, o encontrarás na Jacara, na segunda variação, no quarto compasso[75], ligando o zero à primeira, com o cinco, da maneira referida.

---

[72] Lelio Colista, ver 6.2.13.
[73] Descreve uma apojatura com a nota inferior, provavelmente no tempo.
[74] Descreve uma apojatura com a nota superior, provavelmente no tempo.
[75] O exemplo citado nas Jacaras, Tomo 1 p. 7, refere-se a um ligado de três notas sobre a corda mi. Não conseguimos associar a instrução verbal com o trecho de música indicado como exemplo.

6.2.22 Regra nona, para tocar arpejado

Pode-se fazer o Arpejado de duas maneiras, ou com três dedos, ou com quatro; tocando-se as cordas sucessivamente, começando com o polegar no baixo, e logo nas cordas cifradas mais próximas, subindo e descendo os dedos por todas elas sobre aquele acorde, dando-lhe o tempo, ou compasso, que pede a melodia [sonada][76]. Este modo de tocar se assinala com uma linhazinha, entre dois pontos[77]; por exemplo[;]e também com uma linha à moda de parênteses, que pega de cima a baixo os pontos que se devem arpejar, como verás cifrado na página décima-primeira, no prelúdio sobre [cruzado, símbolo do acorde de mi menor], advertindo que não toques nenhum daqueles números que estão dentro da linha até

que a mão esquerda esteja disposta como se devesses tocá-los ao mesmo tempo, e depois os tocarás um depois do outro, como estão assinalados, executando tudo com igualdade, e desta maneira apreciarás este novo estilo de música[78].

6.2.23 Regra décima, e geral, para todas as passagens

Explicados já todos os primores de uma mão e da outra, é necessário saber o uso, e a prática, porque a cada dia vemos que duas pessoas tocarão uma mesma melodia, mesmo compasso e, no entanto, uma contenta, e a outra causa desgosto. A razão é que a mão direita deve ir junto com a esquerda, tocando ao mesmo tempo em que pisa a outra, e nem todos fazem assim, e às vezes não basta isto, mas também que se pisem as cordas com arte e destreza, que é desta maneira; e prestes atenção, porque o seguinte é de grande importância.

Quando baixas de um traste a outro, não tires o dedo com que pisas até que o dedo seguinte esteja pisando no outro traste, e imediatamente levantes o primeiro dedo, com que pisastes; porque levantar o dedo com que pisas o 3 antes de pisar o

---

[76] O termo “Sonada”, no original, pode ser traduzido simplesmente por “canção” ou “melodia”. Será traduzido aqui normalmente por “melodia” (BARETTI, 1800).

[77] Este mesmo sinal, amplamente utilizado com o mesmo significado em vários livros de cordas dedilhadas do mesmo período não é, curiosamente, utilizado nenhuma vez por Sanz em todo o *Instruccion.* Diferentemente do símbolo descrito anteriormente, que pressupõe um arpejo improvisado pelo instrumentista, o símbolo descrito aqui denota um arpejo escrito, que deve ser executado literalmente pelo instrumentista.

[78] Uma descrição preciosa dos efeitos desejados com o uso dos arpejos em um instrumento de afinação reentrante.

um é tocar de martelete, e fazer da Guitarra um teclado, o que ofende o ouvido e põe a perder o que tocas.

6.2.24 Regra décima-prmeira, e última, para tocar a compasso

O padrão rítmico das músicas está indicado igualmente para Cifristas e Solfistas; estes não necessitam de explicação, pois encontram sobre a cifra as mesmas figuras da Música: mas para os que não estudaram, e aprendem apenas pela cifra, governando-se pelo ouvido, direi também o essencial para que entendam bem a melodia e o compasso de tudo o que lhes for cifrado[79].

Todas as músicas se reduzem a dois ritmos, e tempos, que são *Compasillo* e Proporção, ou, como dizem os italianos, Binário e Ternário; o *Compassillo* se assinala com um C, a Proporção com um 3.

O ritmo do *Compassillo* se compõe de dois movimentos iguais, como o compasso e tempo da Galharda[80]. O ritmo da Proporção se compõe de três [dois][81], movimentos desiguais, como o compasso e tempo da Españoleta. Por isso, quando chegar às suas mãos um papel de cifra (digo, se for de um bom Maestro e estiver com arte e regra), vê primeiro se antes dos números ou letras da melodia há no princípio um C grande, ou um 3, pois se a cifra tem um C ao princípio, dá a ela o compasso e tempo da Galharda; E se acaso tem ao princípio um 3 grande, dá a esta cifra o compasso e tempo da Españoleta; E então todos os ritmos se reduzem a estes dois; deixando a distinção da proporção, ou compasso maior, ou menor, bastam os dois exemplos[82].

---

[79] Uma curiosidade levantada pelo texto de Sanz: provavelmente havia instrumentistas capazes de ler a tablatura, mas não os símbolos rítmicos escritos sobre elas, associados aos “solfistas”, os que sabiam ler música. Aos demais, Sanz aconselha que “usem os ouvidos”.

[80] A tradicional galharda europeia, largamente em uso nos séculos XVI e XVII, em compasso ternário, encontra na Espanha uma diferente versão, desde o final do século XVI, em compasso binário (ESSES, 1992). É curioso perceber como esta dança ternária, tão arraigada na cultura europeia em geral, é usada como exemplo do compasso binário por Sanz.

[81] ESSES aponta aqui um possível erro no texto, considerando que a “proporção” refere-se ao compasso ternário e que de acordo com diversos teoristas do período este era marcado com dois movimentos desiguais (um ocupando dois tempos e o outro, apenas um). Isto explicaria a falta de sentido na frase original.

[82] Sanz refere-se nesta frase, um tanto truncada, à diversidade de símbolos que existiam para designar as diferentes acentuações dentro de um compasso (ver ESSES, 1998, p. 293, para uma tabela completa dos sinais mensurais de acordo com Lorente,1672), mas declara que todos podem ser explicadas pelas duas regras que apresenta.

Quando encontrares no *Compassillo* uma figura redonda[83]; por exemplo[:] [,] vale um compasso a cifra que está embaixo; mas se a figura for como uma branca, por [,] vale meio compasso a cifra que está embaixo. Se for negra, assim , vale a quarta parte do compasso; se tem um ganchinho, desta maneira , chama-se colcheia, e vale a oitava parte de um compasso a cifra que estiver embaixo, e abrevia-se muito até encontrar outro sinal; se acaso tiver o ganchinho serpenteado, deste modo, chama-se semicolcheia, e os números que tem abaixo se correm muito mais que todos, até encontrar outro sinal.

Agora, na proporção, ou cifra que tem no princípio um três grande, por exemplo 3, [então] a figura redonda com um pontinho, por exemplo O., vale um compasso, e darás este valor à cifra que tiveres embaixo; e a figura branca que valia meio compasso no *Compasillo*, vale um terço na proporção, e assim podes governar-te com as demais figuras. Advertindo que sempre deverás dar às cifras o valor e compasso da figura que tenham sobre si; e se em algum trecho não se encontre sobre a cifra outra figura de música, a todos aqueles números darás o valor da figura que tem em princípio[84]. E por isto, se no *Compassillo*, ou Proporção, se encontre uma figura branca, tocarás aquela cifra muito devagar e, ao contrário, se encontrares figuras negras, e com ganchinho, tocarás depressa aquela cifra, sem deter-te, até que encontres outra figura, ainda que a grande distância, como sucede em algumas glosas, em que desde o princípio da música corre-se sem parar até o fim, e assim poderás [governar-te] em todas as cifras; e se tiveres o cuidado de observar estas regras, tocarás qualquer papel de cifra com ritmo e compasso que pede a Música; sem haver necessidade de maestro de capela que te explique.

Este Tratado te poderá servir de súmulas, e primeiros rudimentos; recebe apenas minha vontade e meu carinho; e, em crédito desta verdade, publico esta primeira Obra, e depois as demais, em benefício da juventude com boas inclinações,

---

[83] Os símbolos usados nesta seção do livro são tentativas de reproduzir os valores rítmicos musicais tradicionais, que são de fato usados no decorrer de toda a parte prática do *Instruccion*. Optamos por reproduzir os símbolos da maneira tradicional.

[84] Sanz salienta aqui uma prática corrente da notação em tablatura do período, em que uma figura rítmica fica valendo para todas as notas, até que apareça uma figura de diferente valor.

para que depois das tarefas principais do estudo, possa o virtuoso desterrar o ócio com exercício tão decente quanto este, aconselhando-se com um Poeta:

Interpone tuis interdum gaudia curis,
Ut possis animo quemquam suffere laborem.

Para que, recriado o ânimo, voltes depois com maior princípio a tua principal ocupação, lembrando-te com prudência dos altos e baixos do tempo; e não será para mim pouca glória se esta Música o distanciar de outras menos decentes, pois poderias então dar-me as graças com Horácio em sua Arte Poética:

Omne tulit punctum, qui miscuit utile dulci,
Lectorem delectando, pariterque monendo.

7 COMENTADA DO *INSTRUCCION DE MUSICA* –TOMO II

7.1 FOLHA DE ROSTO E SUMÁRIO

Livro Segundo

De cifras para a Guitarra Espanhola, com nova arte para tocá-la sem professor, com grande facilidade.

Composto pelo licenciado Gaspar Sanz, natural da Vila de Calanda, bacharel em Teologia pela insigne Universidade de Salamanca.

Ensina todos as mais importantes músicas de ponteado que se tocam na Espanha, com a seguinte disposição.

Primeira lâmina, contém mãos estampadas para formar os acordes da Guitarra com tanta clareza, que não é necessário professor.

Segunda, prossegue com o mesmo intento, e declara as dúvidas que podem aparecer na formação dos acordes.

Terceira, contém diversas partidas, de Galhardas, Dance de las Hachas e Folias.

Quarta, o Rugero, Matachin, Zarabanda, Jácaras e Marionas por *patilla*[85], com variações muito especiais.

Quinta, Españoletas em dois tons, e Passacales por E.

Sexta, Canários em dois tons, e Vilões.

Sétima, vinte e oito variações de Marionas.

Oitava, sete variações de Marizapalos.

Nona, Granduque por I [lá maior] duas variações, e Passacales.

Décima, cinco variações sobre Pavanas, com muita novidade

Décima-primeira, vinte e oito variações de muita arte sobre as Passacales por O [sol menor].

Décima segunda, de Clarins, e trompetas, e concertos de dois clarins com canções muito curiosas de nações estrangeiras

---

[85]Patilla é o nome dado ao acorde de lá maior (I, no alfabeto de Sanz) no sistema castelhano de Minguet e Yrol (1754). (ESSES, 1992)
Curiosamente, a peça não existe no livro de Sanz, onde a única Mariona está em dó maior, quatro páginas adiante da indicada.

7.1.1 Documentos e considerações gerais para acompanhar com a guitarra, harpa, órgão ou qualquer outro instrumento.

Resumidas a doze regras, e exemplos de contraponto e composição, os mais essenciais para este efeito.

Esta matéria é tão difícil que sua explicação, ainda que breve, pediria um Tratado maior; mas para que este tenha algo que convença os músicos, direi em curtos períodos o melhor do meu conhecimento; e se não pensares que o caminho que ensino seja o verdadeiro, admite-o ainda assim como um caminho, pois muitas vezes os atalhos são apreciados porque enxergam melhor o objetivo; e este é o meu intento, para que o conteúdo deste compêndio sirva igualmente a todos os músicos, porque as mesmas regras que direi nas cifras para Guitarra podem também os Organistas e Harpistas aplicarem em seus instrumentos, pois com o nome das consonâncias, e os números que se colocam sobre as notas, para as declarar, lhes será muito fácil executar estes preceitos.

A Guitarra deve-se ajustar ao órgão da seguinte maneira: as terceiras soltas com o *Gesolreut*[86], e assim vem o acompanhamento de todos os tons; mas quando as vozes agudas de uma composição sobem muito altas, usando a clave de Gesolreut na segunda linha, transpõe-se o acompanhamento na Guitarra uma quarta abaixo, mais por comodidade do cantor, e então, sem afinar novamente a Guitarra, o Gesolreut, que era a terceira solta, se entoará na quarta solta, que é o *cruzado*, ou letra C[87].

Supondo agora que a Guitarra está afinada como órgão, tocarás os oito tons pelas letras e acordes seguintes:

Primeiro tom, pela [letra] E [ré menor]

Segundo, pela [letra] O [sol menor]

Teceiro, pelo ✠ [mi menor]

Quarto, pela [letra] D [lá menor], e acaba em F [mi maior]

Quinto, pela [letra] B [dó maior]

Sexto, pela letra G [fá maior]

---

[86] Na música antiga, indicação do tom que começava no quinto grau da escala diatônica e se desenvolvia segundo os preceitos do cantochão e do canto figurado.

[87] Há uma discrepância sobre o uso do *cruzado,* que indica sempre para Sanz o acorde de mi menor, mas aqui indicaria a letra C (ré maior). É curioso notar que no sistema castelhano de Minguet Y Yrol (1754), o cruzado indica de fato o acorde de ré maior.

Sétimo, pela [letra] D [lá menor]

Oitavo, e último, pela [letra] A [sol maior]

Isto posto, colocarás as consonâncias, começando de nota em nota, nos sete símbolos da Música, com as seguintes regras[88]:

7.1.2 Regra primeira

Das consonâncias e acompanhamento perfeito, que corresponde a todas as notas do baixo.

Em primeiro lugar, deve-se saber acompanhar aquelas três escalas da Música: a primeira, chamada diatônica, e natural, porque o baixo sobe de tom em tom com naturalidade, e sem acidente de sustenido ou bemol, e todas as notas são acompanhadas conforme as consonâncias que na mesma escala natural fazem a correspondência de uns símbolos com outros; isto é, o *Gesolreut* se acompanha com terceira maior e quinta, porque na escala natural a terceira correspondente é *Bemi*, e *Delasolre* é a quinta. Para *Alamire*, se faz com terceira menor, e quinta, porque na mesma escala natural a terceira correspondente é *Cesolfaut*, com *Elami* como quinta, e assim nos demais símbolos, exceto o *Mies*, onde se coloca a sexta, seguindo a falsa quinta com sua terceira menor. A quarta voz pode fazer oitava com o baixo, e isto contém a primeira escala.

Seguem-se outras duas escalas, que servem para saber como se deve acompanhar na Guitarra, uma toda com terceiras menores, a outra com terceiras maiores [,] que correspondem a cada nota, como estão cifrados os exemplos, cada qual com sua nota ou símbolo, e terás todos os acordes dos acompanhamentos, para que escolhas o que quiseres: um usa o Rasqueado, com toda a Guitarra, e este se ensina com as letras [do Alfabeto]: o outro se faz de Ponteado, que se assinala com números, e neste o polegar toca o número correspondente ao baixo, e com os outros dedos tocam-se as vozes que lhes são mais convenientes; note que em todas estas escalas o mesmo que se diz dos sete símbolos graves se aplica aos agudos e sobreagudos, como se verá no primeiro exemplo desta regra.

---

[88] Para comentários detalhados sobre estas regras, ver Capítulo 4, 4.1 e 4.2 a 4.2.15

7.1.3 Regra segunda

Como se acompanham os sustenidos e bemóis.

Depois, aprender-se-á a acompanhar os acidentes que sobrevêm a estas notas, que são dois, uns se chamam sustenidos, os outros bemóis; os sustenidos são apenas escritos nas notas que não tenham *mies*, porque servem para aumentar os símbolos (que com razão alguns chamam menores), como *Gesolreut, Cesolfaut, Delasolre, Fefaut*; em todos estes se podem achar os sustenidos, e não nos outros, e geralmente quando se sobe o canto, sem fazer outro motivo, ou cláusula, acompanha-se a nota que tem sustenido com terceira e sexta. Os bemóis se juntam apenas às notas que tenham *mies*, porque servem para abrandar e diminuir a força do mi, e por isso os bemóis são marcados apenas em *Elami, Bemi, Alamire*, e se acompanham normalmente com a terceira maior e a quinta, como se verá nas cifras e no exemplo desta regra.

7.1.4 Regra terceira

Para acompanhar todas as cadências e cláusulas do baixo.

A terceira coisa será aprender de quantas formas pode-se clausular [cadenciar] o baixo, roubando das outras partes suas cláusulas e depois o acompanhamento e a ligadura correspondentes a cada uma. Sobre isto, digo com distinção que há três modos de cadências, ou cláusulas, sendo a principal, e própria do baixo, a que chamam de cláusula fechada, e é quando [o baixo] salta quarta acima ou quinta abaixo, cantando *resol, lare*, ou *solut*. Nesta cadência, à penúltima nota liga-se a quarta, para preparação, e se resolve na terceira maior subindo, coberta com a quinta e a sexta, e a quarta voz caminha a uma oitava do baixo.

O segundo gênero de cadências se chama *segunda*, ou *tenor*, que baixa por grau [conjunto], ou seja, *fá, mi, ré*. Neste modo de cadência liga-se, na penúltima nota, a sétima preparada antes, e resolve-se ao suspender com sexta maior, coberta com a terceira. A quarta voz poderá ser em décimas.

O terceiro modo de cadência se chama *tiple,* quando o baixo canta *fá, mi, fá*, dobrando com o *tiple* este motivo; então acompanha-se o meio compasso, ou pontinho da penúltima nota, com segunda e sexta, e depois o baixo descendendo resolve a segunda na terceira, e a sexta baixa à outra sexta; a quarta voz caminha

em oitava com a segunda, ou nona do baixo. Todas estas ligaduras se devem fazer quando a nota do baixo permite, sendo de um compasso inteiro ou de meio; mas, sendo semínimas, ou colcheias, basta a resolução final, por não haver tempo para mais, como se verá no exemplo desta regra.

Até aqui, o conteúdo das regras primeira, e também algo da terceira, foi ensinado já por alguns Maestros. Aquele que desejar saber mais de escalas, e acompanhamentos, veja Francisco Corbeta[89] e Juan Bautista Granada[90]. Estes autores trazem tamanha quantidade de escalas que eu, aqui, as rejeito, e eles as trazem demais, o que considero confusão e não doutrina, pois bastam as dos oito tons a que aqui me refiro; e, além disto, nenhum deles dá as regras do Contraponto, da Composição, ou dos caminhos do baixo em que se há de usar delas.

Nas seguintes regras que te ensino, darei preceitos de como, e a que tempo, se hão de usar os acompanhamentos das escalas e cadências, como as praticam os bons organistas da Espanha; encontrarás documentos de Horacio Venecia[91], Maestro de Capela de São Pedro de Roma, de Pedro Ciano[92], organista da República de Veneza; as ligaduras de que faz uso em seus acompanhamentos Lelio Colista[93], e o modo de ligar as síncopas nas proporções de Christoval Carisani[94] (meu Maestro), organista da Capela Real de Nápoles. Deles aprendi as advertências abaixo; estimem-nas, por serem de grandes Maestros, pois só têm de mal terem sido interpretadas pelo meu pequeno talento.

7.1.5 Regra quarta

Que notas se acompanham, e quais se deixam sem acompanhamento, tocando-as sós e de passagem

O baixo caminha de diversas maneiras, algumas vezes em graus conjuntos, ascendentemente ou descendentemente, outras vezes caminha por saltos, que podem ser de terça, quarta, quinta, sexta e oitava; e de toda esta variedade com que

---

[89] Ver tradução Tomo I.
[90] Ver tradução Tomo I.
[91] Foi impossível, até o presente momento, localizar qualquer informação sobre ele.
[92] Foi impossível, até o presente momento, localizar qualquer informação sobre ele.
[93] Ver tradução Tomo I.
[94] Cristoforo Caresana (c. 1640 – 1709) – Compositor, organista e cantor italiano, foi cantor na Capela Real a partir de 1659 onde, a partir de 1667, foi organista por muitos anos. Seus exercícios vocais eram amplamente usados e alguns deles foram reeditados no Conservatório de Paris em 1819. Os prefácios de suas obras demonstram grande erudição e conhecimento técnico. Pode ser considerado um precursor de Pergolesi.

caminha, seja por graus conjuntos, seja por saltos, deduzem-se os diversos tipos de acompanhamento, e o uso das regras. Em primeiro lugar, deve-se acompanhar [tocar um acorde] em toda cabeça e metade de compasso; e se o baixo sobe, ou baixa, passo a passo, por semínimas, dizendo, por exemplo, *ré, mi, fá, sol, lá*, a primeira nota se acompanha, a segunda é deixada sozinha sem nenhum acompanhamento, a terceira se volta a acompanhar, a quarta também é deixada sozinha e logo a quinta [a cabeça do compasso seguinte] se volta a acompanhar, de acordo com o que determina a escala, [;] e se o baixo caminha por colcheias, dizendo *ré, mi, fá, sol, lá,* acompanha-se também apenas a primeira, e logo todas as demais são tocadas sem acompanhar, [;] e o mesmo faz-se com as semicolcheias, permitindo-se acompanhar apenas alguma vez de terceira [o terceiro tempo, assim como o primeiro], e pode-se usar [estas regras] sem risco, como se verá no exemplo desta regra.

7.1.6 Regra quinta

Do acompanhamento do baixo, quando caminha por salto.

Todas as vezes que o baixo deixa de caminhar por graus conjuntos, porque salta de terça, quarta, ou por outros motivos, sempre se acompanha com consonâncias; porque todos os saltos e golpes de vozes no Contraponto devem ser conveniente harmoniosos; mas é preciso advertir que algumas vezes não se altera o acompanhamento, como quando o baixo salta terça acima, ou terça abaixo; neste caso, se lhe dá o acompanhamento da primeira escala, e da mesma forma com salto de sexta ou oitava; mas esta regra tem exceções, porque se o baixo salta terça acima ou terça abaixo, da nota de onde se move, coloca-se a terça onde se há de saltar, no que é preciso ter grande cuidado, porque se uma vez se dá a terça menor ao *Alamire*, porque sua corda na terceira é *Cesolfaut*, outra vez se dará a terça maior; e sucede quando antes de *Alamire* vier sustenido em *Cesolfaut*, da qual parte, porque então é este que forma a terça; e a percepção disto se dá com o ouvido, porque a proximidade de forte e fraco não é permitida em tal salto, a não ser em uma terça maior em *Alamire*, e o contrário se pode fazer, mas será música de mal gosto, e de ouvido doente, como verás no exemplo desta regra.

7.1.7 Regra sexta

Quando o baixo salta quinta acima ou quarta abaixo.

Sendo as notas as da cabeça ou da metade do compasso, dando-se à primeira sua consonância simples, antes de passar ao salto deve-se acompanhá-la com a sexta e a quarta aumentada[;] [a sexta], que vem ligada da quinta [do acorde anterior] é um afago, e famosa atração para o cantor, [;]e logo a voz que fez a quarta aumentada passará à oitava, e a sexta à terça maior da nota em que cai, e [,então,] o baixo salta. Este mesmo acompanhamento, ou ligadura, cabe [também] quando o baixo passa baixando de um sinal a outro imediato, cantando *fá mi*, e também quando se diz *lá sol*, ou *sol fá sustenido*, como se verá no exemplo desta regra.

7.1.8 Regra sétima

Quando o baixo salta quarta acima, ou quinta abaixo, como se liga à quarta.

Este desenho de baixo se chama cadência, ligando-o à quarta resulta depois em terceira maior; mas esta regra tem também sua exceção, porque nem sempre é bom dar-lhe a quarta, já que muitas vezes a composição, ou vilancico, quer que se ligue a sétima, e com esta não cabe a quarta, e se não fizer assim, o Instrumentista perderá a Capela. Desta forma, se há de notar que a quarta sempre se deve preparar com alguma consonância, seja de terça, quinta ou sexta, para que depois na cadência se ligue, e deste modo bem se pode acompanhar com a quarta, e também no outro caso, como se verá no exemplo desta regra.

7.1.9 Regra oitava

Para conhecer, na cadência do baixo, quando se deixa a quarta e se liga a sétima.

[Esta é] A regra que se deve considerar quando não usar a quarta, ainda que o baixo cadencie. Sempre que o baixo descenda de quinta, e terça, à penúltima nota em que se há de ligar [,] não cabe a quarta, por não a haver preparado com consonância, razão pela qual, então, se a nota for [de] maior [duração,] move-se à terça e, na metade do compasso, se liga e se resolve a quarta, e se não há lugar, se

ligará a sétima, pois esta está preparada, e a resolverá em terça maior se a nota na qual se cai for final, como verás no exemplo desta regra.

7.1.10 Regra nona

Quando se evita a cadência, ou cláusula, ainda que o baixo salte quarta acima ou quinta abaixo.

O baixo tem algumas maneiras de caminhar em que não faz cadência, ainda que assim pareça, e a estas formas de caminhar os Maestros de Capela de Roma chamam *Cadência Sfagita*[95], porque tem apenas a aparência de cláusula, saltando quinta abaixo, por não acompanhá-la para cadenciar as outras vozes do meio, e isto acontece quando o baixo provém da corda ou sinal, que forma terceira menor, caminhando daqui à penúltima nota; porque é Música ruim partir de *Fefaut,* sem sustenido, para *solre*, a este dar-se terceira maior de golpe, ainda que faça salto cadencial; a razão a deixo ao ouvido, que o pede assim e se aborrece ao contrário, a não ser que seja cláusula final, e a nota seja mais longa, pois, então, quando tocar o compasso, acompanhar-se-á com terceira menor e, ao levantar, se liga à quarta, resolvendo-a em terceira maior, como se verá no exemplo desta regra.

7.1.11 Regra décima

Para acompanhar o baixo, quando caminha sincopado ou ligado.

O baixo pode caminhar sincopado ou ligado, e também das duas formas, uma de salto, a outra em graus conjuntos; quando a síncopa é por salto, acompanha-se usando as regras que dei até aqui; mas quando a síncopa é em graus conjuntos, e liga-se o baixo de um compasso a outro, como ocorre em algumas proporções e composições Espanholas, as seguintes ligaduras são apropriadas: quando a consonância está próxima ao ponto, ou síncopa no compasso, acompanha-se com segunda e quarta e depois, descendo o baixo, resolve a segunda em terça, e a quarta em quinta, e desta forma vai-se ligando até que haja síncopas, e ligados, e traz muita harmonia ao ouvido este gênero de acompanhamento, como se verá no exemplo desta regra.

---

[95]Cadénza sfuggita – uma cadência interrompida, evitada, ou quebrada (Hiles, 1873).

7.1.12 Regra décima-primeira

Para saber em que tom se deve tocar a Passacale, quando se há de acompanhar algum baixo.

A regra não é onde se inicia, mas onde acaba, porque muitas vezes as partes entram cantando, e o baixo espera e entra imitando à quinta do tom, razão pela qual, para não errar, sempre há que olhar em que ponto se conclui aquele trecho musical, e, feito este trabalho, tocarás a Passacale naquele tom, tocando a terça maior ou menor, que corresponda à primeira escala; e se o baixo for cromático, para saber se deve-se tocar a terça maior ou menor, segue-se a regra seguinte [regra décima-segunda]:

7.1.13 Regra décima-segunda

Para saber o tom dos baixos cromáticos das músicas e canções Italianas.

Em algumas músicas e concertos de violinos que vêm da Itália, notam-se dois gêneros de Música cromática, uma com sustenidos em duas ou três linhas no princípio, com a tonalidade abaixo, a outra com bemóis: de onde se inferirá que, se o baixo no início tem dois sustenidos, um em *Cesolfaut* e outro em *Fefaut*, dar-se-á ao *Alamire* e *Delasolre* sempre terças maiores em toda aquela sonata, porque *Cesolfaut* e *Fefaut*, todos devem ser sustenidos; e se quiseres solfamizá-la, imagines *Cesolreut* um tom mais alto e, guardando a mesma proporção, o tom cromático terá a mesma entonação que o natural.

Finalmente, se o baixo tem no princípio dois bemóis, um em *Befami* e o outro em *Elami*, dês a *Gesolreut* e *Cesolfaut* terças menores; e se quiseres também solfamizar, imagines o primeiro tom, ponto mais baixo, em *Cesolfaut*, e desta maneira, por cromático que seja um baixo, poder-se-á entoar e acompanhar com grande facilidade, como se verá no exemplo desta regra.

Estas são as doze melhores regras que pude escolher, entre infinitas, que existem no Contraponto e na Composição; o que faltar será suprido pela prática, pois para não ser prolixo e não sair dos limites deste Compêndio, será suficiente [usar como exemplo]as últimas Variações que componho sobre o baixo, no primeiro tom, com os números das consonâncias, para os Organistas, e as cifras correspondentes para a Guitarra: e prometo prosseguir depois este mesmo assunto

em outro Livro maior, estendendo-me em mais exemplos e regras; pois pelo desejo de que todos aproveitem, e estejam já supridos do mais necessário e essencial, antecipei esta Obra, resumindo apenas estas doze regras, com os doze exemplos contidos nas primeiras páginas, em notação ordinária e em cifras.

Depois das duas páginas onde estão os doze exemplos, segue-se outra, que contém uma diversidade de Passagens, na clave do baixo [clave de fá], no primeiro tom [ré menor] para que com elas o desejoso de aprender saiba a maneira de aprender a acompanhar outros baixos semelhantes.

Depois desta página, mostro em notação ordinária duas fugas e as desenvolvo com tablatura para Guitarra; a primeira ao estilo Espanhol e a segunda ao modo das gigas Inglesas, nas quais o aficionado encontrará muito prazer.

A quinta página contém dezoito variações de Passacales no mesmo tom, com variedade de passos, extrasinos, campanelas, e alguma novidade para os mais avançados.

E, finalmente, na última página, porque um Maestro de Capela deste Reino (em que a Guitarra é particularmente censurada), não sei se por curiosidade, ou prova da minha Arte, me pediu que eu compusesse algo a três vozes, sobre algum baixo que caminhasse por meios tons, subindo e baixando sempre cromaticamente; e para satisfazer em parte este aficionado, compus as nove últimas variações sobre as Passacales pelo ✠ [mi menor], que estão na última página. O musicista saberá que esta é a empreitada mais árdua que tem a Música; e notes que naquelas nove últimas peças existe muito ensinamento.

Com o seguinte abecedário se sabem todos os acordes perfeitos da Guitarra[96]

[96]Ver Capítulo 4, 4.1.3 e 4.1.4

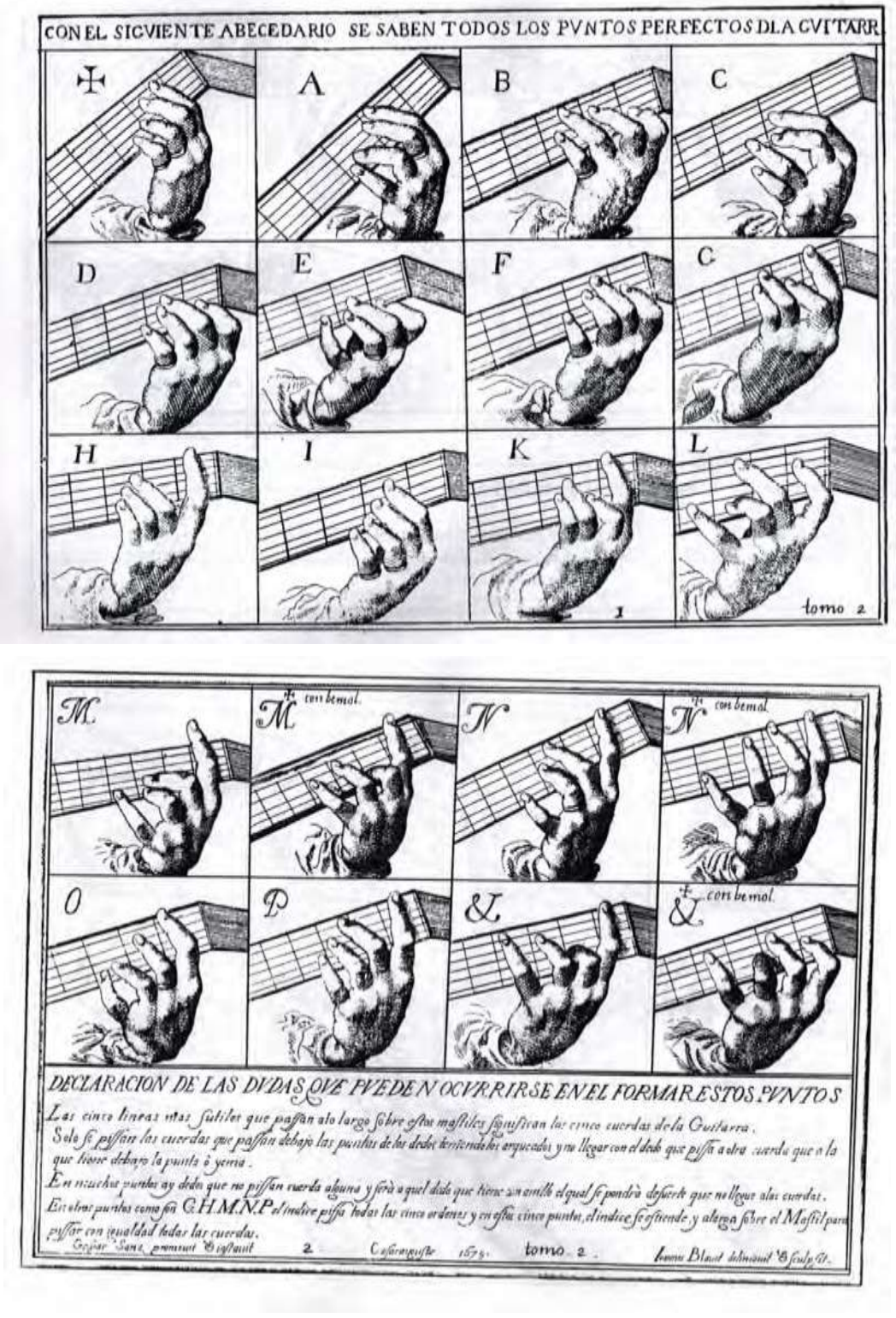


Figura 52 - Explicação das dúvidas que podem ocorrer na formação destes acordes.

7.1.14 Explicação das dúvidas que podem acontecer na formação destes acordes

As cinco linhas mais finas que passam horizontalmente sobre estes braços [da guitarra] representam as cinco cordas da Guitarra.

Só se pisam as cordas que passam sob as pontas dos dedos, tendo-os arqueados, de maneira a fazer com que não se pisem outras cordas a não ser a que se tem sob a ponta dos dedos, ou gema.

Em muitos acordes há dedos que não devem pisar nenhuma corda, que serão aqueles que têm um anel, que assim indicará que não se deve pisar a corda.

Em outros acordes, como G [fá maior], H [Sib maior], M [Mib maior], N [lab maior] e P [fá menor], o indicador pisa todas as cindo ordens e, nestes cinco acordes, o indicador se estende e alarga-se sobre o braço [da guitarra] para pisar com igualdade todas as cordas[97].

[97] Descreve o uso da pestana.

8 TRANSCRIÇÃO E COMENTÁRIOS DE OBRAS ESCOLHIDAS

A transcrição de uma obra escrita em tablatura para um instrumento com afinação e técnica de execução muito diferentes daquelas utilizadas para a guitarra clássica pressupõe, talvez, uma reinvenção da obra, para que possa ser tocada em tal instrumento, aproximando então o processo mais de um arranjo do que propriamente de uma transcrição. Estas duas terminologias são muitas vezes usadas indistintamente, uma vez que de fato apresentam elementos comuns, embora haja, como compreendemos, mais diferenças do que concordâncias.

Transcrevemos, abaixo, o início do verbete "transcrição", no *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, v. 25, p. 624:

> "Transcrição é uma subcategoria da notação. Em estudos clássicos euro-americanos, refere-se à cópia de uma obra musical, usualmente com alguma mudança de notação (por exemplo, da tablatura para notação ordinária) ou em layout (por exemplo, de partes separadas para grade), sem ouvir os sons reais durante o processo de escrita. Transcrições são geralmente feitas a partir de manuscritos de música antiga (antes de 1800) e, portanto, envolvem algum grau de trabalho editorial. Também pode significar um arranjo, especialmente envolvendo uma mudança no meio (por exemplo, da orquestra para o piano).
> ELLINGSON, The New Grove Dictionary of Music and Musicians, (2001), verbete "Transcription" (Tradução do Autor)[98]

Para nosso trabalho, compreendemos o termo de acordo com a primeira acepção do verbete, ou seja, como o trabalho de mudança de notação, da tablatura para a notação ordinária. Não pretendemos, portanto, oferecer aqui um arranjo das peças para guitarra clássica, mas possibilitar ao instrumentista interessado, que ainda não tenha desenvolvido a habilidade de ler a tablatura original antiga, uma compreensão a mais aproximada possível de como soa a música quando executada no instrumento do século XVIII. Assim, cada instrumentista, a partir desta transcrição, poderá fazer, de própria lavra, o arranjo que mais lhe agradar, seja para a guitarra clássica ou para quaisquer outros instrumentos que lhe parecerem adequados.

---

[98] No original: *"Transcription is a subcategory of notation. In Euro-American classical studies, transcription refers to copying of a musical work, usually with some change in notation (e.g. from tablature to staff notation) or in layout (e.g. from separate parts to full score) without listening to actual sounds during the writing process. Transcriptions are usually made from manuscript sources of early (pre-1800) music and therefore involve some degree of editorial work. It may also mean an ARRANGEMENT, especially one involving a change of medium (e.g. from orchestra to piano)"* ELLINGSON (2001).

8.1 O RITMO E A TABLATURA

Antes de procedermos a tais transcrições, no entanto, devemos fazer algumas considerações sobra a notação em tablatura, utilizada para todos os instrumentos de cordas dedilhadas até pelo menos o final do século XVIII.

Neste tipo de notação, o ritmo estipulado pelas figuras colocadas acima da tablatura indica a métrica geral da passagem, mas não é capaz de especificar diferentes durações entre duas ou mais vozes. É comum o erro, em diversas transcrições contemporâneas de obras escritas originalmente em tablaturas, de usar uma mesma figura rítmica para toda uma passagem polifônica, ignorando o fato de que a notação provida pela tablatura oferece, de fato, apenas um "rascunho" daquela que será a realização musical integral da passagem.

Marc Southard compilou, em sua excelente dissertação de mestrado, "Sixteenth-Century Lute Techniques", apresentada em 1976 na Universidade de Iowa, diversas passagens de textos originais de autores do século XVI sobre a técnica do alaúde naquele período. Muito embora nosso motivo de estudo aqui se refira à guitarra barroca e não ao alaúde, podemos nos servir com real proveito das passagens dos autores alaudistas no que concerne à utilização da mão esquerda no instrumento, particularmente no tocante à duração das notas e, consequentemente, à interpretação real do texto musical oferecido pela tablatura. Vejamos algumas destas passagens:

> "[...] tenhas cuidado, ao tocar, que sempre mantenhas as notas com teu dedo ou dedos na escala do instrumento até que encontres outra nota que te obrigue a abandonar a anterior, e assim por diante, porque isso é muito importante e nem todos compreendem.
> Capirola, Gombosi, p. XCI (tradução do Autor) (SOUTHARD, 1976)[99]
> "[…] quando tiverdes pisado uma formação, não deves levantar os dedos das letras [da tablatura, referindo-se à tablatura francesa], mas, ao invés disso, mantenha-os nas letras enquanto o som dure, a não ser que seja necessário levantar o dedo para uma coloratura. Isso acontece para que as vozes não sejam interrompidas, mas que a elas seja permitido soar completamente. Isto é especialmente importante no baixo [...]"
> Waissel/Smith, p. 58 (tradução do Autor)[100] (SOUTHARD, 1976)[101]

---

[99]No original:*[...] watch out in playing [that you] always hold the [notes] with the finger or fingers at the fingerboard until you find another [note] that compels you to abandon the former, and so on and on, because it is very important and not everybody understands it.*

[100]No original: *"[...] when you have stopped a formation, you must not lift a finger from the letters, but rather remain on the letters while the sound lasts, unless it is necessary to lift a finger for a coloratura. This is so that the voices are not interrupted but are allowed to sound completely. It is especially important at the bass […]"*

> "Em geral tome isto como regra: os dedos não devem deixar as cordas sem que haja necessidade."
> Besard/Dowland, fol. C' (tradução do Autor)[102] (SOUTHARD, 1976)[103]

Todas estas instruções têm por objetivo possibilitar ao instrumentista que lê diretamente da tablatura não se deixar enganar pela notação, mas dar importância à condução das vozes, mantendo os dedos nas cordas que pisou, mesmo que a notação rítmica indique o contrário.

Vejamos, em um pequeno trecho das jácaras, do Tomo I do *Instruccion*, como estas afirmações podem ser refletidas nas transcrições da tablatura para notação ordinária:

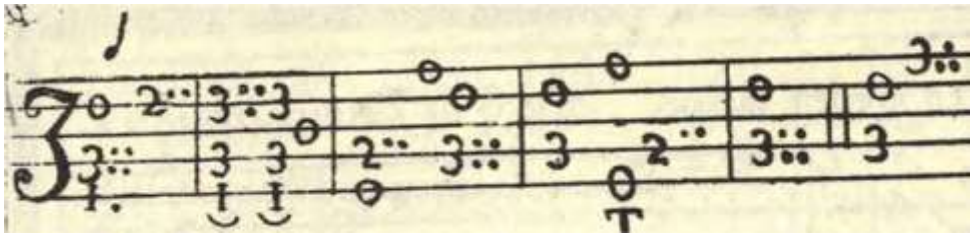


Figura 53 - Tablatura original dos compassos iniciais das jácaras, Tomo 1, p. 7.

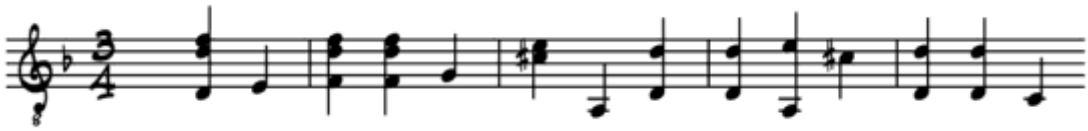


Figura 54 - Transcrição dos compassos iniciais das jácaras, tomo 1, p. 7, considerando um único valor rítmico

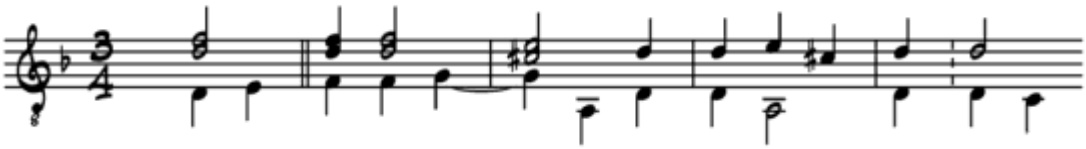


Figura 55 - Transcrição dos compassos iniciais das jácaras, tomo 1, p. 7, considerando a polifonia implícita.

Devemos notar, em primeiro lugar, na notação original do trecho destacado[104] (fig. 53) que, como usualmente na notação em tablatura, há apenas

---

[101] No original: *[...] watch out in playing [that you] always hold the [notes] with the finger or fingers at the fingerboard until you find another [note] that compels you to abandon the former, and so on and on, because it is very important and not everybody understands it.*

[102] No original: *"Generally take this as a rule: the fingers must not be taken from the strings, without it be necessary."*

[103] No original: *[...] watch out in playing [that you] always hold the [notes] with the finger or fingers at the fingerboard until you find another [note] that compels you to abandon the former, and so on and on, because it is very important and not everybody understands it.*

uma figura rítmica inserida sobre o primeiro acorde. Esta figura, de acordo com a leitura usual da tablatura, deve ser aplicada às demais notas de uma passagem, até que venha a ser substituída por outra figura. Como, em toda a passagem em questão não há outra figura que a substitua, a semínima deve ser aplicada a todo o trecho.

A compreensão literal desta informação nos levaria à transcrição mostrada na figura 54, onde todas as notas da passagem assumem o valor da semínima. Ao compararmos a transcrição da figura 54 com a da figura 55, realizada de acordo com os preceitos estabelecidos nas citações transcritas acima, podemos facilmente perceber o sério equívoco que acontece em 54. Nesta transcrição, perde-se a compreensão das duas vozes, visualizada facilmente na transcrição da figura 55, além de não se evidenciarem situações rítmicas essenciais para a boa interpretação da obra, como, a síncopa da voz superior (primeiro compasso completo) ou a síncopa na voz inferior (terceiro compasso).

Assim, adotaremos, para todas as demais transcrições, os preceitos ressaltados pelos autores citados anteriormente, possibilitando ao leitor melhor compreensão rítmica e polifônica das peças em questão.

Esta prática evidencia um contraponto raramente visto na transcrição da obra de Sanz, em que duas ou três vozes, restritas a um âmbito muito pequeno, caminham com liberdade e independência, resgatando, de certa forma, a linguagem contrapontística dos alaudistas do Renascimento.

Muitas vezes vê-se também, nestas transcrições, um fato corriqueiro na notação de música de contraponto executada em cordas dedilhadas: o aparecimento e desaparecimento de uma terceira, ou mesmo quarta voz, que por vezes não chegam a executar uma linha com sentido melódico, mas servem para ajudar no entrelaçamento entre as vozes. Tal entrelaçamento, típico da música solística para guitarra barroca, promove no ouvinte uma sensação de maior tessitura do instrumento, criando efeitos só reproduzíveis na guitarra barroca encordoada como comentaremos.

---

[104] Para as transcrições, tanto na fig. 54 quanto na fig. 55, consideramos a afinação com bordões nas quartas e quintas ordens, apenas para melhor visualização do tema aqui abordado.

8.2 A ESCOLHA DA AFINAÇÃO DA GUITARRA DE SANZ

Daremos agora continuidade à discussão relacionada à afinação da guitarra de Sanz e veremos como as diversas maneiras de encordoar são cruciais para a compreensão de sua música.

Por muitos anos aceitou-se que a afinação com bordões nas quartas e quintas ordens fosse um padrão para a guitarra do século XVII, mas esta proposição há muito foi deixada de lado. É o próprio compositor quem nos ensina as diferentes maneiras de afinar, e demonstra sua predileção por aquela usada em Roma, privilegiando as cordas finas, portanto na oitava superior, nas quartas e quintas ordens. Muito embora não haja qualquer passagem no *Instruccion* em que Sanz faça referência ao uso de uma oitava aguda na terceira ordem, esta assunção pode ser depreendida da própria música escrita pelo Maestro aragonês.

Comentaremos, em seguida, as diferentes opções de arranjo de cordas da guitarra barroca e seus efeitos na transcrição para notação ordinária da música escrita em tablatura em geral.

Robert Strizich escreve, no encarte do CD “Gaspar Sanz – *Instruccion de Música sobre la Guitarra Española*, do instrumentista americano, radicado na Suíça, Hopkinson Smith, sobre sua opção de encordoamento da guitarra para o registro da obra de Sanz:

> As últimas duas ordens podiam ser afinadas de uma entre diversas maneiras, dependendo do compositor, do país, e do tipo de música. [...] Obviamente, a afinação romana preferida por Sanz restringe severamente a tessitura da guitarra, eliminando a possibilidade de qualquer registro grave real, mas facilita o efeito especial [...] – muito explorado por Sanz – chamado campanelas (uma palavra provavelmente derivada da palavra espanhola campana, ou “sino”). Nesta técnica, as notas tocadas em uma passagem de graus conjuntos, ou escalar, são tocadas alternadamente entre as ordens superiores (primeira, segunda e terceira) e as inferiores (quartas e quintas), possibilitando assim que as notas se sobreponham continuamente umas às outras, criando um verdadeiro efeito de sinos.
> Nos últimos anos tem havido cada vez maior evidência de que alguns guitarristas italianos do período empregavam a afinação prescrita por Sanz com uma modificação adicional: uma oitava aguda na terceira ordem (ou seja: e’, bb, gg’, d’d’, aa). De fato, existe evidência histórica para o uso desta afinação romana modificada em obras de certos compositores italianos e espanhóis. Tal afinação tem também a vantagem de oferecer um sentido linear mais claro, a partir de diversas passagens em campanelas em obras de Sanz e outros (como Santiago de Murcia e Ludovico Roncalli). Por essas razões, Hopkinson Smith escolheu a afinação romana modificada para esta gravação.

Robert STRIZICH (tradução do Autor)[105]

Poderemos verificar, nas transcrições que se seguem, o significado musical efetivo das palavras de Strizich.

8.3 TRANSCRIÇÕES

8.3.1 Galharda

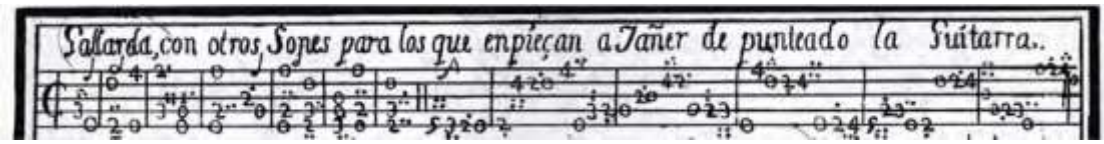


Figura 56 - Galharda Tomo 1, p. 5.

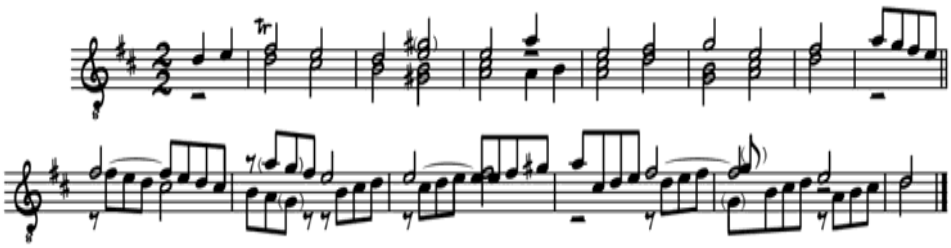


Figura 57 - Transcrição da Galharda, Tomo 1, p. 5.

[105]No original: *[...] The last two courses could be tuned one of several ways depending on the composer, the country, and the type of the music. [...] Obviously, the Roman tuning preferred by Sanz severely restricts the range of the guitar therefore eliminates the possibility of any real "bass" register, but it facilitate the special effect [...] – much exploited by Sanz – called campanelas (a word probably derived from the Spanish word campana, or "bell"). In this technique, the notes in a step-wise or scalar passage are played alternately between the upper (first, second and third) and lower (fourth and fifth) courses, thus enabling the notes to overlap continuously with one another and to produce a truly bell-like result.*

In recent years, there has been growing evidence that some Italian guitarists of the period employed the tuning prescribed by Sanz with one additional modification: an upper octave on the third course (that is: e', bb, gg', d'd', aa). Indeed, there is historical justification for the use of this modified Roman tuning in works by certain Italian and Spanish composers. This tuning also has the advantage of making better linear sense out of many campanelas passages in works by Sanz and others (such as Santiago de Murcia and Ludovico Roncalli). For this reasons, Hopkinson Smith has chosen to employ this modified Roman tuning on the present recording.

8.3.2 Mariona

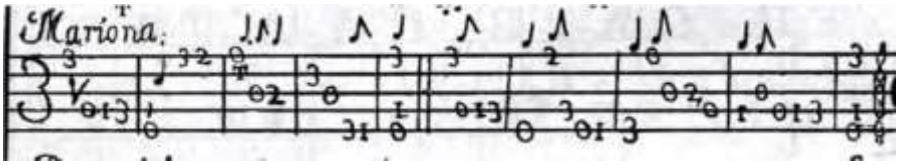


Figura 58 - Mariona, Tomo I, 1, p. 5.

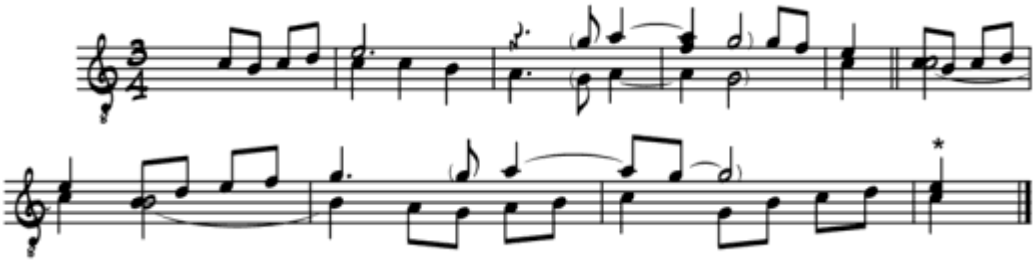


Figura 59 - Transcrição da Mariona, Tomo I, 1, p. 5.

*Note-se que no original o valor rítmico desta última nota seria, pela notação na tablatura, uma colcheia. Corrigimos para uma semínima, na transcrição, por se tratar de óbvio esquecimento do compositor.

8.3.3 Vilão

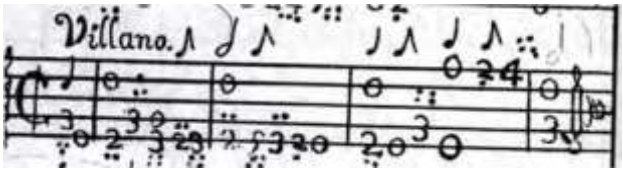


Figura 60 - Vilão, Tomo I, p. 5.

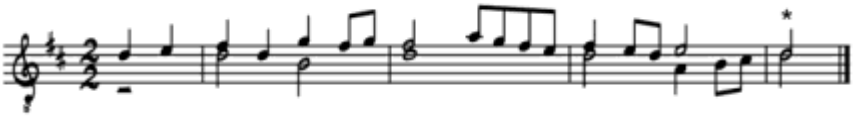


Figura 61 - Transcrição do Vilão, Tomo I, p. 5.

*No original falta a figura da mínima.

8.3.4 Dance de las Hachas

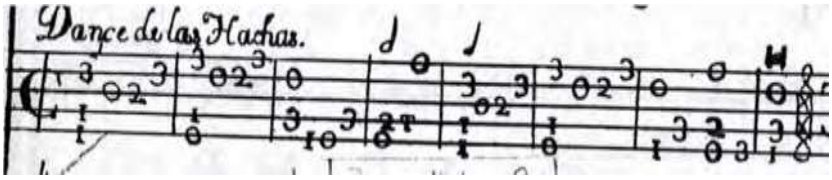


Figura 62 - Dance de las Hachas, Tomo I, p. 5.

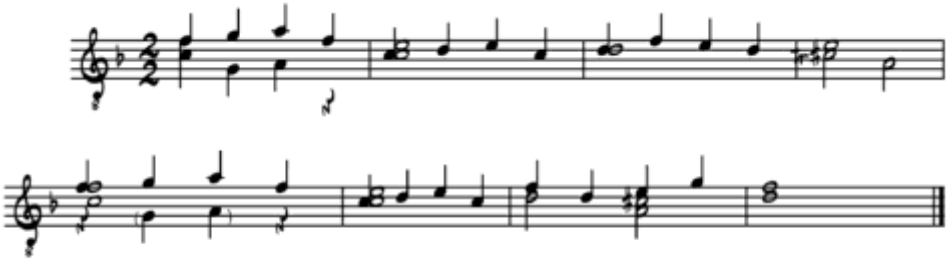


Figura 63 - Transcrição da Dance de las Hachas, Tomo I, p. 5.

8.3.5 Española

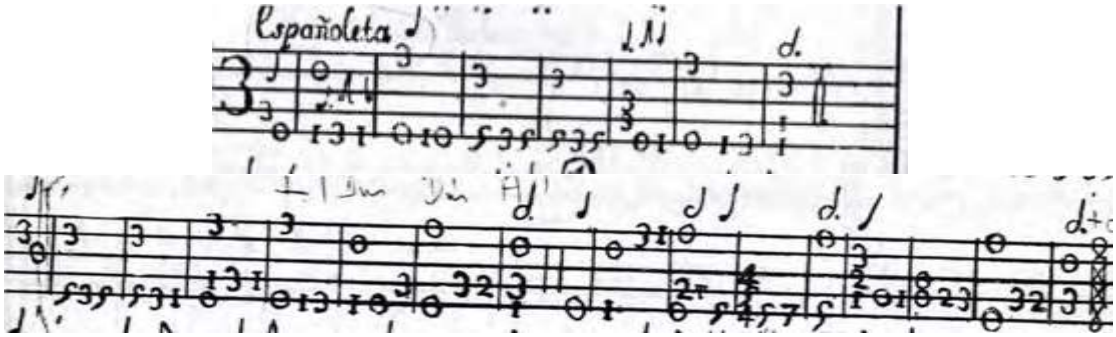


Figura 64 - Española, Tomo I p. 5.

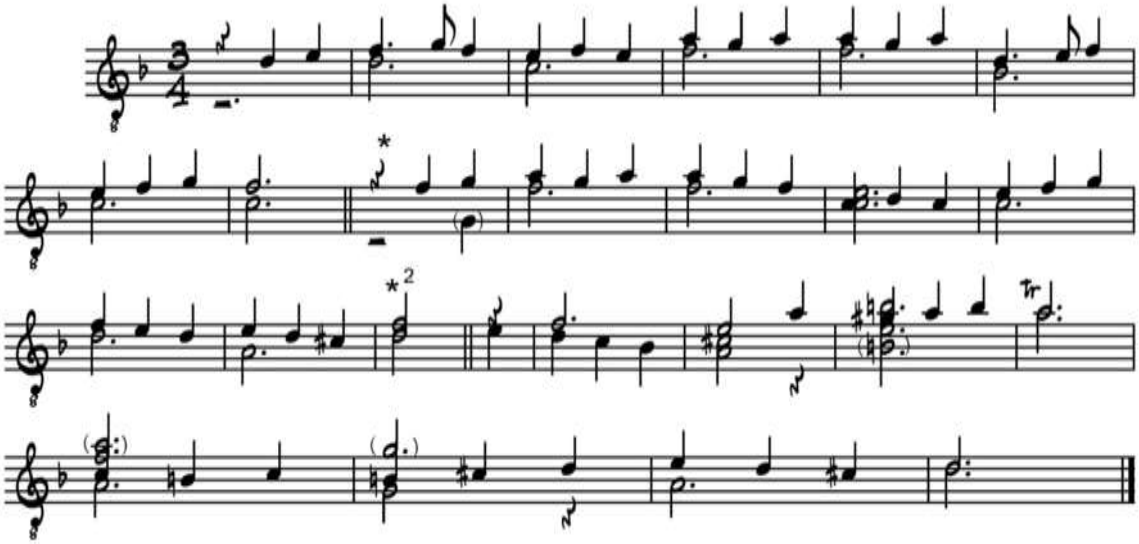


Figura 65 - Transcrição da Españoleta, Tomo I p. 5.

*A pausa de semínima não consta do original, mas deve ser acrescentada para preservação da métrica.
*2 No original esta mínima é pontuada, o que ocasionaria a necessidade do acréscimo de uma pausa de mínima no compasso seguinte. Optamos pela retirada do ponto de aumento e manutenção do compasso seguinte de acordo com o original.

8.3.6 Canários

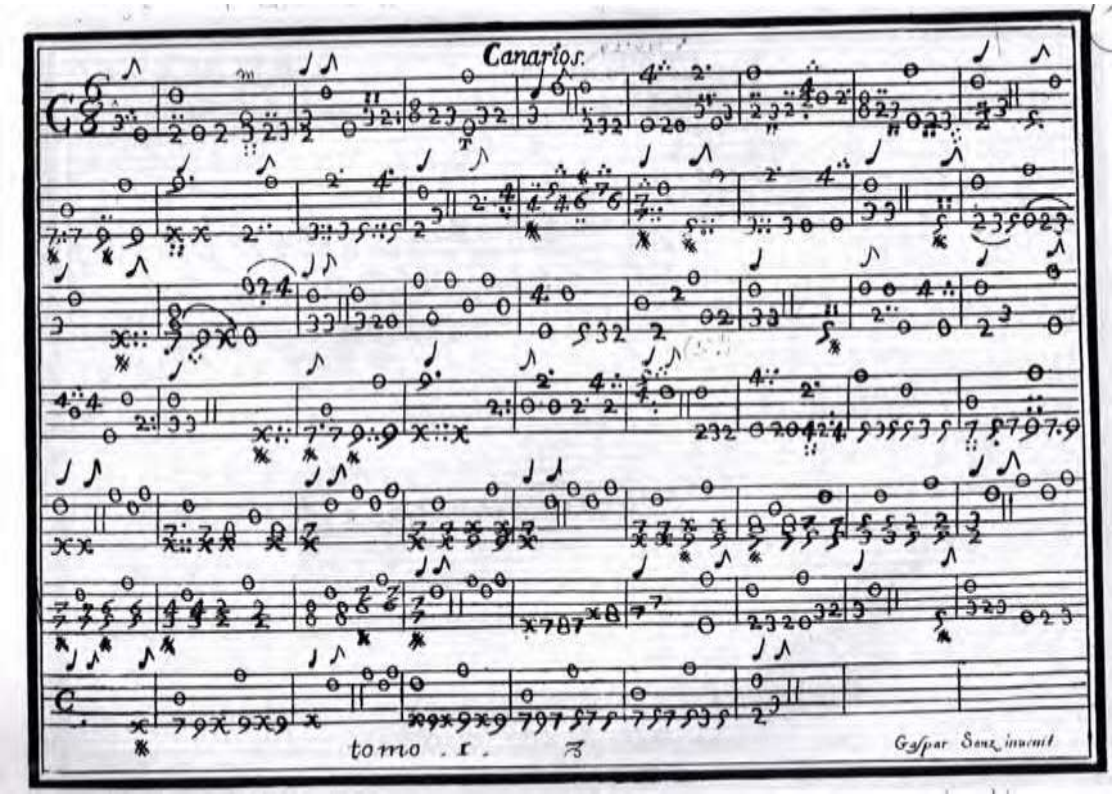
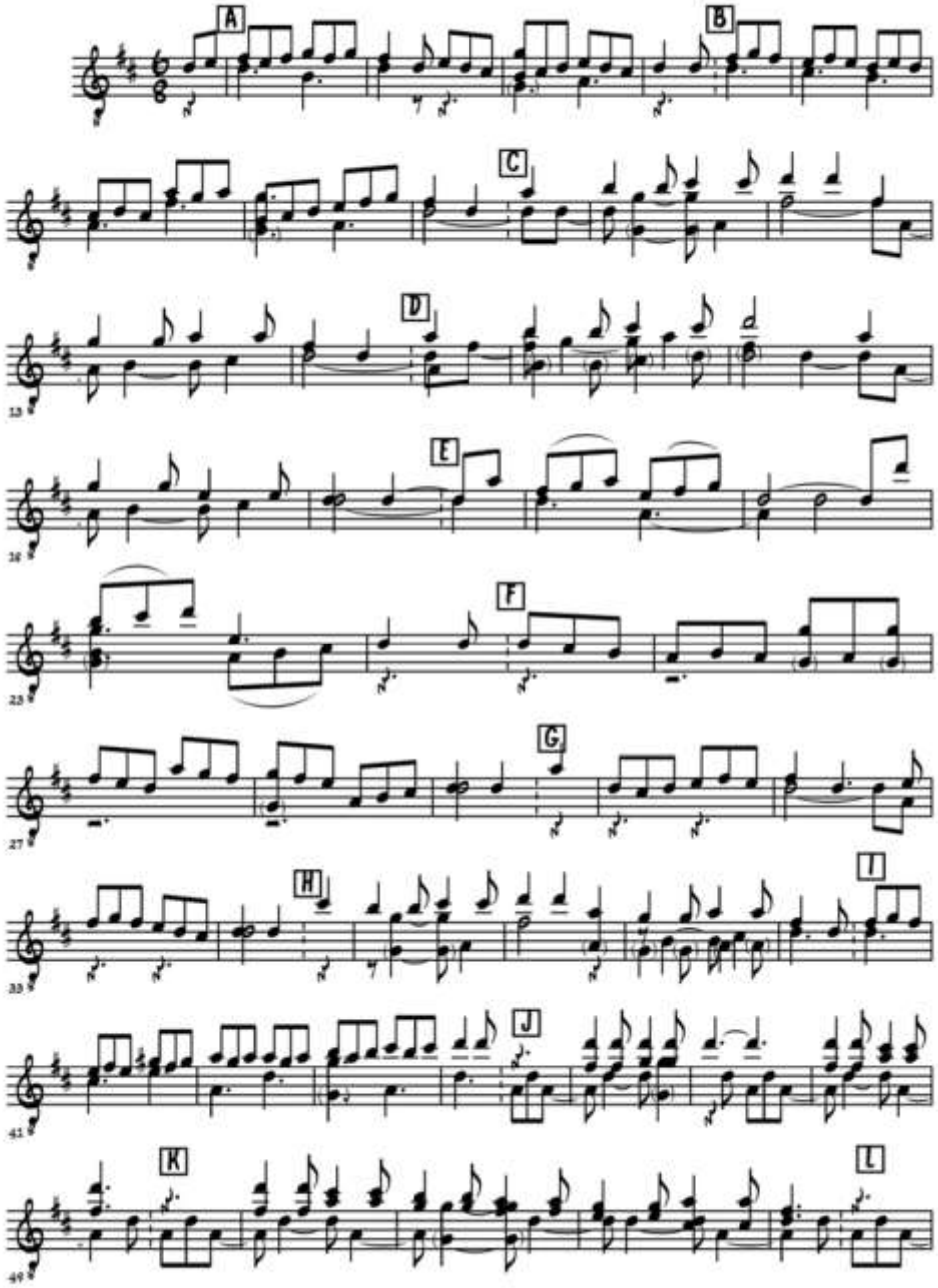


Figura 66 - Canários, Tomo I, p. 8.


A
B
C
D
E
F
G
H
I
J
K
L

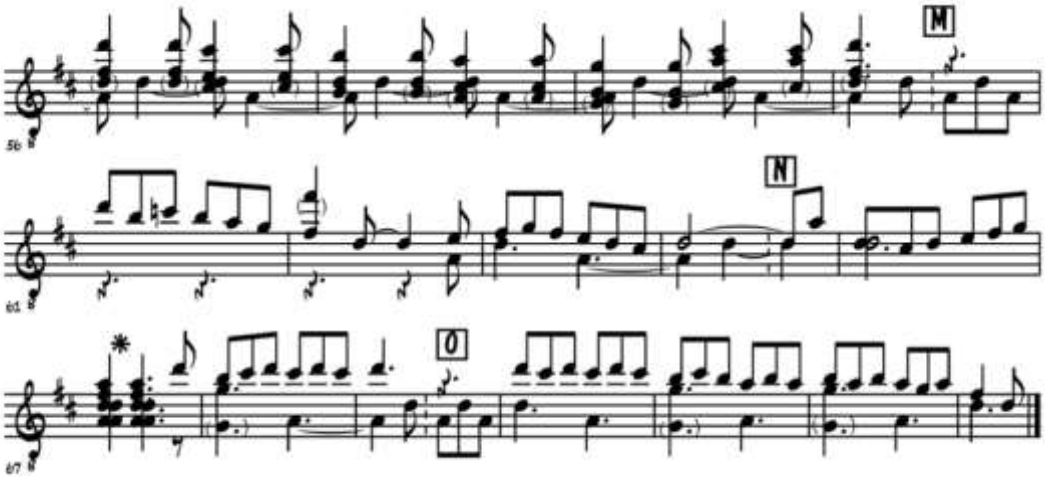


Figura 67 - Transcrição do Canários, Tomo I, p. 8.

* Na tablatura original o acorde está escrito no sistema do alfabeto, letra C (ré maior)

Obs. O início de cada variação está marcado com uma letra. É muito comum na execução deste tipo de variação instrumental que cada uma possa ser repetida uma ou mais vezes, ou mesmo em grupos de duas variações. Estas variações ficam à cargo do intérprete, e cada opção gera, obviamente, uma necessidade particular na escrita. Transcrevemos aqui a peça tal e qual está no original.

8.3.7 Folias

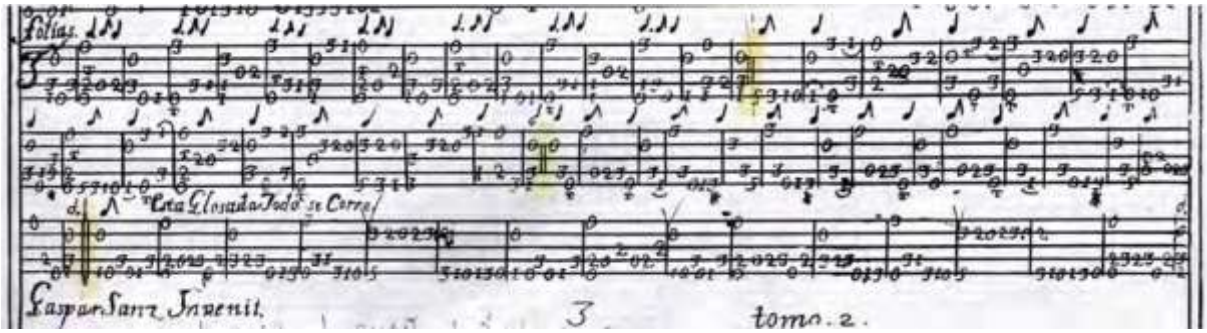
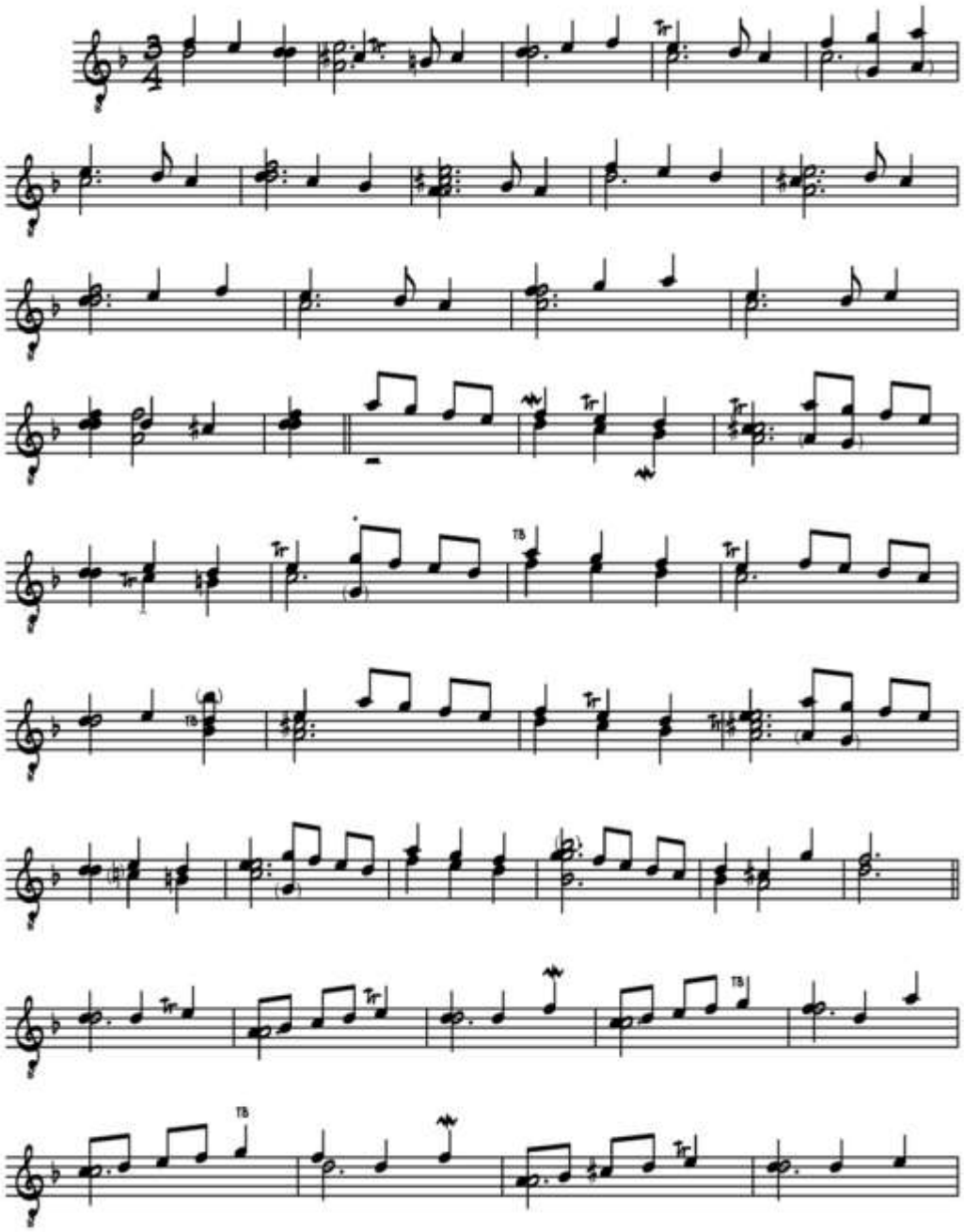


Figura 68 - Folias, Tomo 2, p. 3.



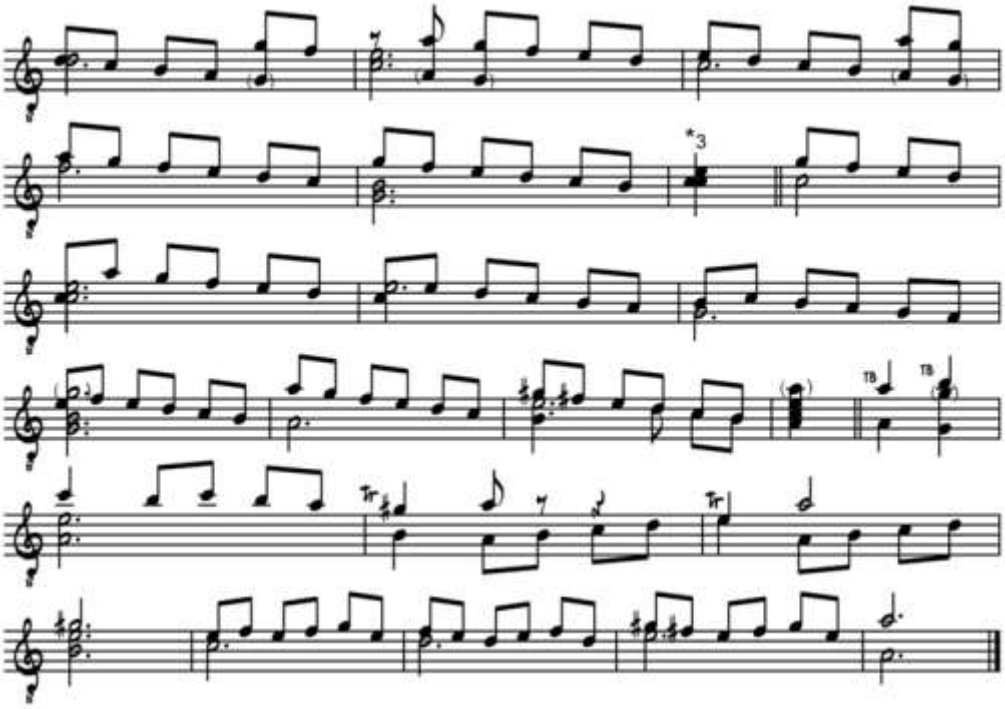


Figura 69 - Transcrição das Folias, Tomo 2, p. 3.

8.3.8 Españoleta

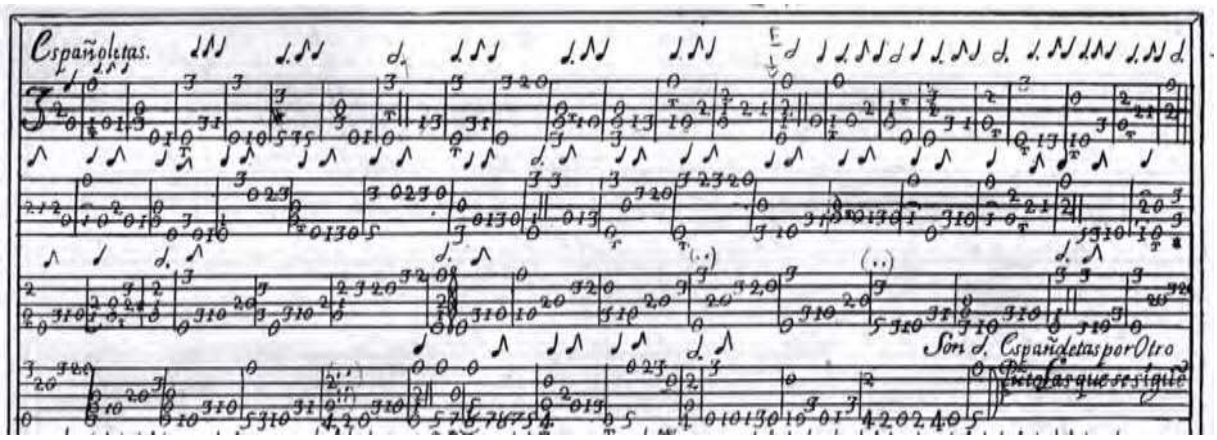
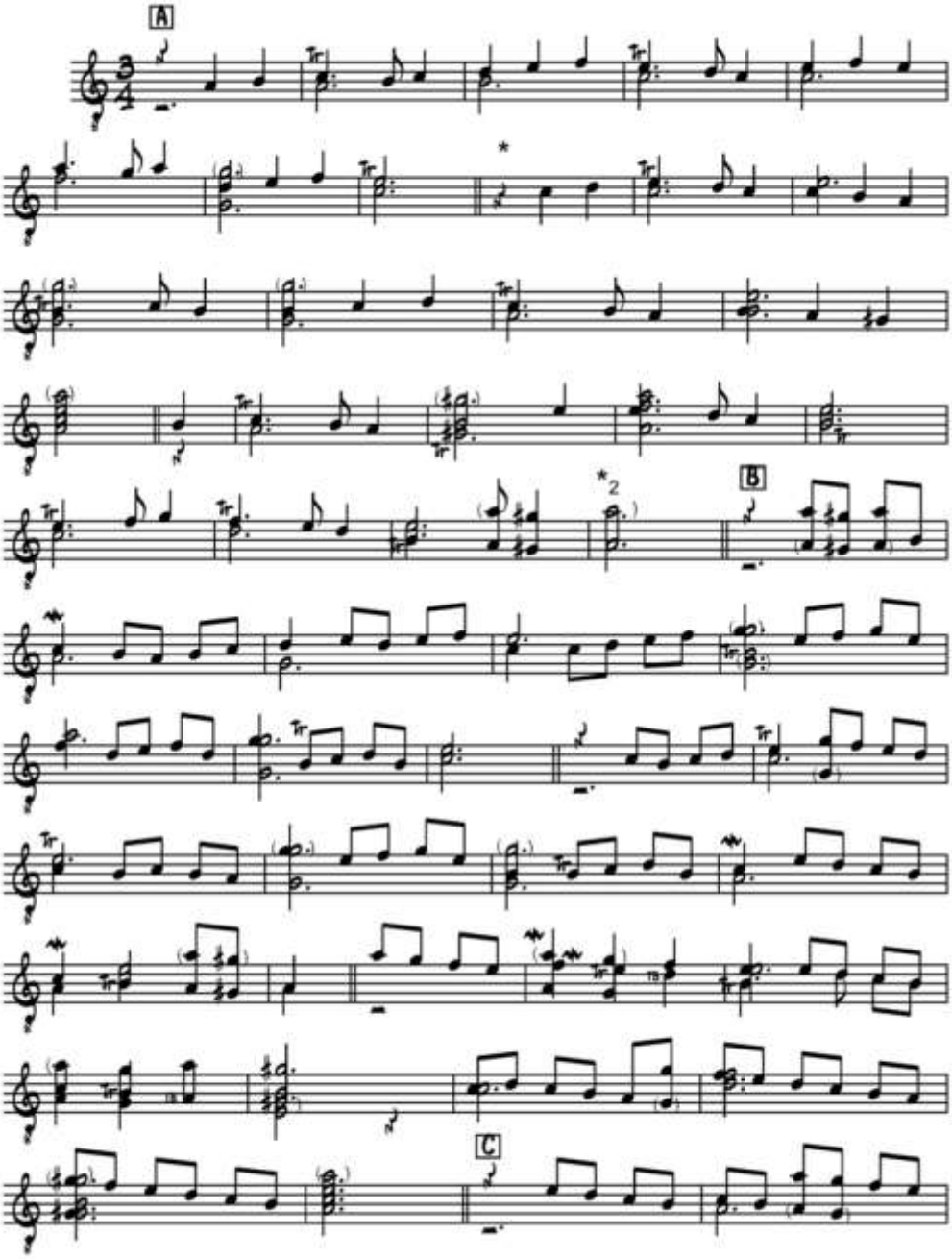


Figura 70 - Españoletas, Tomo 2, p. 5.


A
B
C

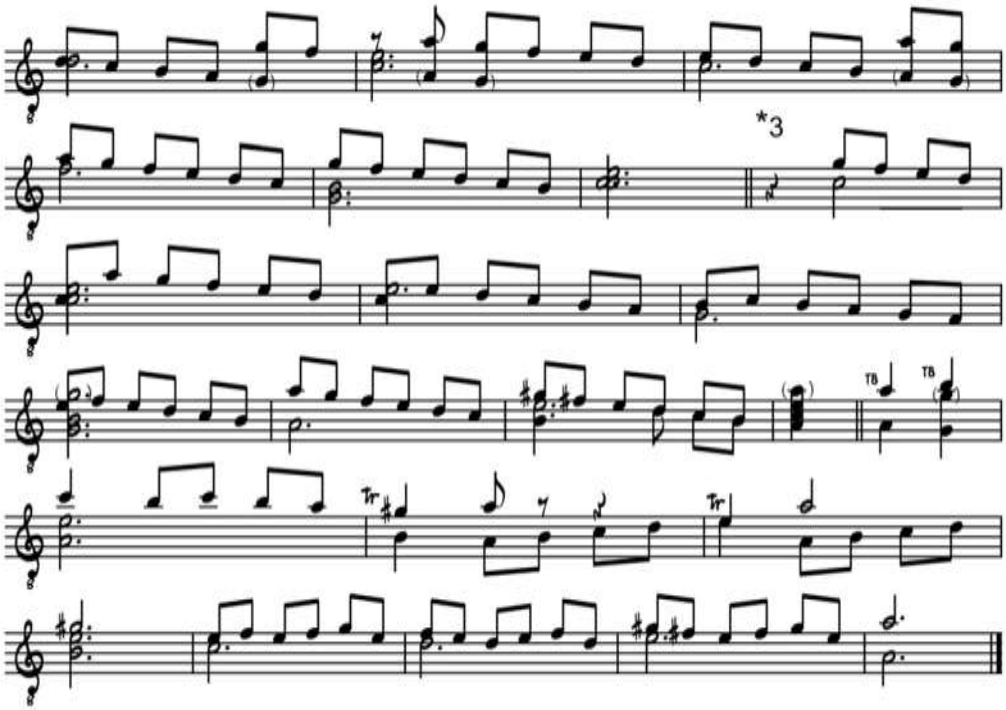


Figura 71 - Transcrição das Españoletas, Tomo 2, p. 5.

* , *2 e *3: Nas três situações falta, no original, uma pausa de semínima.

8.4 UMA NOTA SOBRE AS DANÇAS TRANSCRITAS

Já enfatizamos anteriormente a íntima relação da música de Sanz com as danças populares da época. Ainda que sem o objetivo de esmiuçar o assunto, daremos abaixo uma breve descrição das danças que transcrevemos acima.

Dance de las Hachas – Nome de uma dança aristocrática e de um esquema harmônico e métrico. Em 1643 Esquivel Navarro sustenta que era uma das danças mais antigas e que, embora não fosse mais dançada com tanta frequência, ainda fazia parte dos saraus da realeza.

Era dançada da seguinte forma: uma pessoa toma a tocha nas mãos, e seleciona um ou mais parceiros. O último que ficar com a tocha nas mãos repete o processo iniciado anteriormente. No sarau real, a última pessoa a pegar a tocha é o rei.

Galharda – Dança aristocrática que foi usada por toda a europa ocidental durante os séculos XVI e XVII. Uma forma distinta desta dança aparece na Espanha no final do século XVI. Curiosamente, a Gallarda tradicional europeia é ternária, e a

espanhola, binária. Sanz chega inclusive a utilizá-la como exemplo de compasso binário.

Vilão – Forma de poema, melodia vocal, dança aristocrática, dança das classes baixas e peça instrumental largamente usada a partir do início do século XVII.

Canários – Covarrubias (1611) sustenta que o Canário é um tipo gracioso de saltarelo, levado à Espanha desde as Ilhas Canárias. Uma explicação detalhada sobre a performance do Canário não existe nas fontes espanholas. No século XVIII a Academia Espanhola afirma apenas que é “uma peça instrumental de quatro compassos que se dança produzindo barulhos com o pé, através de movimentos rápidos e violentos.

Españoleta – Nome de uma dança aristocrática e de uma peça instrumental. Aparentemente o gênero instrumental teve maior longevidade do que a dança, já que Esquivel Navarro (1642), afirma que a dança ainda era executada nos salões da aristocracia, mas não regularmente.

Folias – O termo designa um espetáculo cômico, um tipo de poesia, uma canção popular, uma dança das classes baixas, uma dança aristocrática e um esquema rítmico instrumental. O termo aparece pela primeira vez em Portugal, mas seu significado preciso é desconhecido. Como forma de variação instrumental ganhou significado expressivo nas mãos de inúmeros compositores. Até hoje é comum que se componham variações sobre o baixo da Folia.

Mariona – Forma de dança popular do século XVII. Posteriormente, a aristocracia adotou este tipo de dança, mas de maneira cômica.

REFERÊNCIAS

AMAT, Joan Carles. *Guitarra española, y vandola....*
Barcelona, Joseph Bró, 1596.
Reedição do fac-símile: Monaco: Editions Chanterelle S.A., 1980.

ARAÚJO, Mozart de. *Rapsódia Brasileira.*
Fortaleza, Universidade Estadual do Paraná, 1994.

BARETTI, Joseph. *A Dictionary Spanish and English and English Spanish*.
Londres: Luke Hansard, 1800.

BARTOLOTTI, Angelo Michele. *Libro P.º –Libro S.º di Chitarra Spagnola.*
Firenze, 1640. Edição do autor.
Reedição do fac-símile: Genève: Minkoff Reprint, 1984.

BERMUDO, Juan. *Declaración de Instrumentos Musicales*
1555. Disponível para dowload em:
http://conquest.imslp.info/files/imglnks/usimg/9/92/IMSLP122404-PMLP244417-bermudo_declaracion_1555.PDF

BOYE, Gary R. Verbete *Granata, Giovanni Battista*
In: The New Grove Dictionary of Music and Musicians, 2a. Edição
Oxford University Press, Nova Iorque, 2001

BREMUNDAN, Don Francisco Fabro. *Historia de los Hechos del serenissimo señor don Juan de Austria en el principado de Cataluña*.
Diego Dormer: Saragoça, 1673 (consultado em www.books.google.com.br em 12 de março de 2014)

BUDASZ. Rogério. *The Five-course guitar (viola) in Portugal and Brazil in the late seventeenth and early eighteenth centuries.* Dissertação (doutorado) – Universidade da California do Sul, Los Angeles, 2001.

CAMARGO, Guilherme. *"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.* 2005. Dissertação (Mestrado) - Departamento de Música da ECA USP, São Paulo, 2005.

CHAUVEL, Claude. Introdução. In: BARTOLOTTI, Angelo Michele. *Libro P.º –Libro S.º di Chitarra Spagnola.*
Genève: Minkoff Reprint, 1984.

CHRISTENSEN, Jesper Boje. *Les Foundements de la Basse Continue au XVIIIe siècle*
Alemanha, Bärenreiter, 2010

COUTO, M. ; VALDEZ, C. M. *Dicionário Espanõl-Portugues*
Lisboa: La Imprenta Nacional, 1864
Consultado em www.cervantesvirtual.com, em 18 de abril de 2014

DANDRIEU, Jean François. *Principes de l'Acompagnement du Clavecin*
Paris: M. Bayard, 1718. Consultado em:
http://imslp.org/wiki/Principes_de_l'Acompagnement_du_Clavecin_(Dandrieu,_Jean-François)

DICCIONARIO DE LA LENGUA ESPANÕLA (DRAE). Real Academia Espanõla, consultado em www.rae.es/drae, em 16 de janeiro de 2015

DOLMETSCH on line music dictionary.
Consultado em www.dolmetsch.com, em 12 agosto de 2014

DOWLAND, John. *Other Necessary Observations belonging to the Lute.*
In: DOWLAND, Robert. *Varietie of Lute Lessons.*
Londres: Thomas Adams, 1610.

ESSES, Maurice. *Dance and Instrumental Diferencias in Spain during the 17th and 18th centuries.*

Nova Iorque: Pendragon Press, 1992.

FOSCARINI, Gio. Paolo. *Li Cinque Libri della Chitarra alla Spagnola.*
Roma, 1640.
Reedição do fac-símile: Firenze: SPES, 1979.

GONZÁLEZ, Julián Navarro*. La Enseñanza de la Guitarra Barroca solista: Diseño de un Instrumento para el Análisis de su Repertorio*
Barcelona: Universidade de Barcelona, 2007. Disponível para dowload em: http://www.tdx.cat/handle/10803/1277

HALL, Monica. Introdução. In: AMAT, Joan Carles. *Guitarra española, y vandola.... .*
Monaco: Editions Chanterelle S.A., 1980.

HAYNES, Bruce. *The End of Early Music.*
Oxford: Oxford University Press, 2007.

HERRERA, Francisco. *Enciclopédia de la Guitarra.*
s.l.:Weber y Pocci, 2001. [1 CD-ROM]

HILES, John. Dictionary of 12.500 *Italian, French, German, English ad other Musical Terms, Phrases and Abbreviations.*
Londres: Brewer & Co., 1873
Consultado em https://books.google.com.br/books?id=XTIDAAAAQAAJ&printsec=frontcover#v=onepage&q&f=false

LAMBERT, Saint. *Les principes du Clavecin*
Paris: Christophe Ballard, 1702. Consultado em: http://imslp.org/wiki/Les_principes_du_clavecin_(Saint-Lambert,_Michel_de)

MATTEIS, Nicola. *The False Consonances of Musick.*
London: J. Carr, 1682.
Reedição do fac-símile: Monaco: Editions Chanterelle S.A., 1980.

MILES, Natasha Francis. *The Baroque Guitar as an Accompaniment Instrument for Song, Dance and Theatre.*
Dissertação (doutorado) – Universidade de Birgmingham, março de 2011. Disponível para download em http://etheses.bham.ac.uk/1600/1/Miles11MPhil.pdf

MINGUET Y YROL, Pablo. *Reglas y Advertencias Generales... .*
Madrid: s.d., 1754.
Reedição do fac-símile: Genève: Minkoff Reprint, 1981.

MORAES, Manuel. Estudo Introdutório do "*Muzica escolhida da Viola de Lereno (1799)"*
Portugal: Estar Editora, 2003.

MORAES, Manuel. *A madeira e a música*.
Funchal: Funchal 500 Anos, 2008.

NORTH, Nigel*. Continuo Playing on the Lute, Archlute and Theorbo.*
Indiana: Indiana University Press, 1987

PINNEL, Richard. Verbete *Espinel, Vicente*
In: The New Grove Dictionary of Music and Musicians, 2a. Edição
Oxford University Press, Nova Iorque, 2001

PRAT, Domingos. *Diccionario de Guitarristas*
Buenos Aires: Romero y Fernández, 1934.
Reedicão do fac-símile: Columbia, Editions Orphée, 1986.

SÁNCHEZ, Jesus. *Gaspar Sanz –Instrucción de música....*
Texto escrito para o encarte do CD "Gaspar Sanz – Instrucción de música sobre la guitarra española"- Orphénica Lyra – José Miguel Moreno
Espanha, San Lorenzo del Escorial: Glossa, 2008.

SANZ, GASPAR. *Instruccion de Musica sobre la Guitarra Española*

Saragoça, Herdeiros de Diego Dormer, 1697.
Reedição do fac-símile: Genebra: Minkoff, 1976
Disponível também para dowload em
http://petrucci.mus.auth.gr/imglnks/usimg/9/9b/IMSLP300615-PMLP393222-Gaspar_Sanz-IDMSLGE.pdf

SCHULTER, Margo. Hexachords, solmization, and musica ficta
Consultado em http://www.medieval.org/emfaq/harmony/hex1.html#2,
em 10/10 2014

SOUTHARD, Marc. *Sixteenth-Century Lute Technique*
Dissertação de mestrado apresentada na Universidade de Iowa
Iowa: 1976

STRIZICH, Robert. Prefácio. In: de VISÉE, Robert. *Ouvres complètes pour guitarre.*
Paris: Heugel e Cie, 1996.

STRIZICH, Robert. Verbete *Corbetta, Francesco*
In: The New Grove Dictionary of Music and Musicians, 2a. Edição
Oxford University Press, Nova Iorque, 2001

STRIZICH, Robert. Texto para o encarte do CD Gaspar Sanz – *Instrucción de Música sobre la Guitarra Española* – Hopkinson Smith
França: Astrée Auvidis, 1996

TABOADA, M.Nuñez*. Diccionario de la lengua Castellana*
Madri: Real Academia Espanhola, 1822

TYLER, James. *A Guide to Playing the Baroque Guitar*
Indiana: Indiana University Press, 2011

PAOLINI, Paolo. Introdução. In: FOSCARINI, Gio. Paolo. *Li Cinque Libri della Chitarra alla Spagnola.*
Firenze: SPES, 1979.

RIBEIRO, Manoel da Paixão. *Nova Arte da Viola.*
Coimbra: Real Officina da Universidade, 1789.

PELLEGRINI, Domenico. *Armoniosi Concerti sopra la Chitarra Spagnola.*
Bologna, 1650.
Reedição do fac-símile: Firenze: SPES, 1978.

PRAT, Domingo. *Diccionario de Guitarristas,* 1.ª ed.
Buenos Aires: Romero Y Fernández, 1934.
Reedição do fac-símile: Ohio: Editions Orphée, Inc., 1986.

PINNEL, Richard. Verbete “Espinel, Vicente”.
In: The New Grove Dictionary of Music and Musicians, v. 8, p. 322.

RAGOSSNIG, Konrad. *Handbuch der Gitarre und Laute.*
Mainz: Schott, 1978.

RUSSEL, Craig H. Verbete *Amat, Joan Carles*
In: The New Grove Dictionary of Music and Musicians, 2a. Edição
Oxford University Press, Nova Iorque, 2001

SANZ, Gaspar. *Instrucción de Musica sobre la Guitarra Española.*
Zaragoça : Herederos de Diego Dormer, 1697.
Reedição do fac-símile: Genève, Minkoff, 1976.

STEVENSON, Robert e HALL, Monica. Verbete *Doizi de Velasco, Nicolás*
In: The New Grove Dictionary of Music and Musicians, 2a. Edição
Oxford University Press, Nova Iorque, 2001

TYLER, James. *The Early Guitar.*
Londres: Oxford University Press, 1980.

TYLER, James. Prefácio. In: MATTEIS, Nicola. *The False Consonances of Musick.*

Monaco: Editions Chanterelle S.A., 1980.

de VISÉE, Robert. *Livre de Guitarre - Livre de Pieces pour la Guitare*
Paris: Edição do Autor, 1682, 1686.
Reedição do fac-símile: Genève: Minkoff, 1992.

de VISÉE, Robert. *Ouvres complètes pour guitarre.*
Paris: Heugel e Cie, 1996.

GLOSSÁRIO DE TERMOS TÉCNICOS

(ordem alfabética)

Obs. Grande parte da terminologia usada num trabalho como este é de cunho técnico. Listamos aqui somente os termos mais específicos.

Afinação Reentrante – Afinação que subverte a ordem normal, do grave para o agudo, ou do agudo para o grave, em um instrumento de cordas dedilhadas. Pode acontecer na região das cordas agudas, como no caso da teorba, onde as duas primeiras cordas são afinadas uma oitava abaixo das demais, ou na região do grave, como no caso da guitarra barroca, onde, em alguns casos, a quinta ordem, a quarta e eventualmente a terceira em oitava são afinadas uma oitava acima das demais. O uso desta afinação privilegia o uso das cordas soltas, criando, em passagens melódicas, efeitos de arpejos. Sanz refere-se a este efeito como "Campanelas".

Alamire – Ver "Hexacorde".

Baixo Contínuo – Mais do que uma forma de acompanhamento da música do período barroco, o baixo contínuo constitui um elemento composicional fundamental para a música do período. Basicamente é uma linha melódica de baixo (em contraponto com a voz , ou vozes, solistas) sobre ou sob as quais são escritos números que indicam as harmonias a serem executadas sobre a linha de baixo. Assim, sua execução é em parte improvisatória, ao contrário do que sugeriram as inúmeras edições desde o século XX, que traziam a parte do contínuo realizada, ou seja, escrita em uma das inúmeras possibilidades para sua execução. Esta prática dos editores deu-se, em parte, pela perda quase total da capacidade dos executantes de instrumentos harmônicos da improvisação do baixo contínuo, apenas em vias de recuperação mais recentemente, pelo menos no Brasil, por aqueles que se vem dedicando ao estudo da música antiga e de seus elementos primordiais.

Bemi – Ver "Hexacorde".

Cesolfaut – Ver "Hexacorde".

Gesolreut – Ver "Hexacorde".

Campanelas – Termo usado pela primeira vez por Gaspar Sanz para descrever o efeito causado por passagens escalares tocadas em formas de arpejos, fazendo uso de cordas soltas e de posições fixas, permitindo que todo o conjunto de notas soe simultaneamente. Este efeito busca imitar, como define seu nome, a sonoridade de pequenos sinos e só consegue atingir sua perfeição nos instrumentos que, como a guitarra barroca, utilizam a afinação reentrante, sendo esta uma das causas que torna tão complexo o trabalho de transcrição da obra de guitarra barroca para a guitarra contemporânea.

Delasolre – Ver “Hexacorde”.

Elami - Ver “Hexacorde”.

Fefaut – Ver “Hexacorde”.

Guitarra - Assumimos aqui o termo “guitarra” para todos os cordofones com caixa de ressonância em forma de oito, organologicamente separados daqueles com caixa em formato meio periforme, definidor da família dos alaúdes. Dessa forma, tanto os instrumentos mais antigos, como a guitarra renascentista ou a guitarra barroca, quanto a guitarra clássica contemporânea, comumente chamada no Brasil de “violão”, recebem aqui a denominação genérica de “guitarras”.

Guitarra Clássica - Nomenclatura que utilizaremos neste trabalho para nos referirmos ao cordofone de seis cordas simples, cuja forma foi estabelecida definitivamente pelo *luthier* espanhol Antonio Torres Jurado, na segunda metade do século XIX. Comumente conhecida no Brasil como “Violão Clássico”

Guitarrista clássico - Executante da guitarra clássica. Comumente, no Brasil, “violonista clássico”.

Guitarra Barroca - Instrumento objeto deste estudo, um cordofone com caixa de ressonância em forma de oito e cinco pares de cordas, ou ordens, normalmente com a primeira simples, chamado na Itália de *chitarra spagnuola*, e na Espanha de *guitarra.* Embora fontes iconográficas confirmem a presença de um instrumento com estas características desde pelo menos o final do século XV, foi apenas no século XVII que ele floresceu, nas obras de compositores como Gaspar Sanz, Francesco Corbetta, Angelo Michele Bartolotti, Giovanni Battista Granata, Robert de Visée e Ludovico Roncalli, entre outros.

Hexacorde, ou Sistema Hexacordal - O sistema hexacordal, desenvolvido na idade média, propõe uma escala de seis notas com a seguinte distribuição

intervalar: T - T - ST - T - T. O sistema prevê três tipos básicos de hexacordes, o de sol (com si natural – hexacorde *durum*, o de dó, chamado de *natural,*

e o de fá, com sib, chamado de *molle*). O sistema e suas variações é bastante complexo, e não pretendemos aqui abordá-lo com profundidade. Reproduzimos abaixo uma tabela que relaciona as notas de cada hexacorde com sua altura real trazendo os nomes atuais e, dentro do sistema hexacordal, dos antigos, para que o leitor possa se situar nas citações destes nomes feitas por Sanz.

	G-E durum	C-A natural	F-D molle	nome da nota
E5	E la	--	--	Ela
D5	D sol	--	la	Dlasol
C5	C fa	--	sol	Csolfa
B4	B mi	--	--	Bmi
Bb4	B --	--	fa	Bfa
A4	A re	la	mi	Alamire
G4	G ut	sol	re	Gsolreut
F4	F --	fa	ut	Ffaut
E4	E la	mi	--	Elami
D4	D sol	re	la	Dlasolres
C4	C fa	ut	sol	Csolfaut
B3	B mi	--	--	Bmi
Bb3	B --	--	fa	Bfa
A3	A re	la	mi	Alamire
G3	G ut	sol	re	Gsolreut
F3	F --	fa	ut	Ffaut
E3	E la	mi		Elami
D3	D sol	re		Dsolre
C3	C fa	ut		Cfaut
B2	B mi			Bmi
A2	A re			Are
G2	Gammaut			Gammaut

Ex. 1 – Tabela de equivalência das notas no sistema hexacordal, segundo Margo Schulter

Mies – É, para Sanz, o equivalente à nota mi, no sistema hexacordal. Ou seja, o nome da nota que sempre precederá o meio tom.

Notação Ordinária - Refere-se à notação musical usual, fazendo uso de pentagramas, claves, figuras rítmicas, fórmulas de compasso, etc. Diferencia-se aqui, sobretudo, da notação em tablatura.

Ordens de Cordas - (Esp. *Órdenes*, Ing. *Courses*, Fr. *Choeurs*, Al. *Chöre*, It. *Cori*)

Refere-se ao termo com que os arranjos de cordas em instrumentos de cordas dedilhadas eram conhecidos, entre os séculos XVI e XVII. Pode causar certa confusão o fato de que uma "ordem de cordas" pode referir-se a uma corda simples (como no caso da primeira ordem da guitarra barroca, da primeira do alaúde renascentista, ou das primeiras e segundas ordens do alaúde barroco), duplas (como no caso das demais ordens dos instrumentos supra citados) e ainda triplas, como no caso das quartas e quintas ordens da viola de arame.

O termo, nesta acepção, inexiste na língua portuguesa, mas é de uso comum na linguagem técnica, razão pela qual o adotamos. Aceita-se também, embora igualmente sem registro no léxico, o termo "curso", com o mesmo sentido.

Pisar - Termo usado, também em português, para o ato de apertar, ou prender, uma corda contra uma casa específica no braço do instrumento, modificando consequentemente sua altura.

Ponteado – Estilo de execução, em instrumentos de cordas dedilhadas, em que a mão direita dedilha as notas que são presas nos pontos, ou casas. Contrapõe-se ao estilo *rasqueado,* definindo-se como forma de execução mais erudita e refinada. Pode-se depreender, no século XVII, que se refere à forma alaudística de tocar, considerando que nunca foi próprio do alaúde o rasqueado. Na nomenclatura dos compositores italianos do século XVII, usa-se o termo *Pizzicato*.

Rasqueado, ou rasgado - Forma de tocar os instrumentos de cordas dedilhadas de maneira a passar os dedos da mão direita sobre as cordas rapidamente, frequentemente como auxílio do pulso, desenvolvendo diferentes padrões rítmicos de acompanhamento. Associa-se ao que Sanz convencionou chamar de "música ruidosa". Contrapõe-se ao estilo *ponteado* , que utiliza o instrumento em suas capacidades contrapontísticas, descrito por Sanz como sendo a "maneira moderna de compor para a guitarra". O *rasqueado* pode, por um lado, ser usado de maneira bastante simples, pelo tangedor menos informado, mas pode também adquirir padrões bastante complexos, semelhantes àqueles desenvolvidos,

hoje em dia, pelos guitarristas flamencos. Na terminologia dos compositores italianos do século XVII, usa-se o termo *batutte*.

Tablatura – Forma de notação para diversos instrumentos, de teclado, sopro ou cordas dedilhadas, em que a informação é passada de forma direta, sem a necessidade de que o instrumentista que a utilize saiba as notas musicais. No caso das cordas dedilhadas, consiste de um determinado número de linhas, referentes ao número de cordas do instrumento. Assim, a tablatura para guitarra barroca é composta de 5 linhas.

No caso da tablatura italiana usada por Sanz, a linha superior representa a corda mi (primeira ordem), enquanto a inferior representa a corda lá (quinta ordem). São usados números que, colocados sobre as linhas, designam as cordas e casas que devem ser tocadas. Por exemplo, a linha inferior com o número 0 representa a corda mi solta, com o número 1, a nota fá presa na primeira casa, com o número 2, o fá# preso na segunda casa e assim por diante. Além disto são colocadas figuras rítmicas sobre a tablatura, indicando o valor das notas, que deve ser empregado até que outro valor rítmico o substitua[106].

Outra forma de tablatura também muito usual, particularmente na França e Inglaterra, era a tablatura francesa, que funcionava basicamente como a italiana, a não ser pela inversão das linhas (a linha superior indica a corda mi, primeira ordem) e por serem as casas marcadas com letras ao invés de números. Assim, a corda solta é marcada com a letra a, presa na primeira casa com a letra b e assim sucessivamente.

[106] Para mais detalhes, ver Cap. 8, 8.1.

ANEXO 1

Tradução das citações em latim de Gaspar Sanz

Por Leonardo Gimenes

I – Citação de Erasmo, página 77:

"quid si hanc pulsarem?"

"E daí se eu tocasse esta?
Ou "que importa se..."

"si istud tamquam Alexander nihil refert, si ut Artifex nihil plurimum interest"

"Se reclamas disso, tal como Alexandre nada ganhas, se enquanto Artista nada também faz diferença para ti."

II – Citação de Virgílio, página 79:

(extraída da Eneida, Canto Sexto, Versos 645-647)

"nec non Threicius longa cum veste sacerdos
obloquitur numeris septem discrimina uocum

iamque eadem digitis, iam pectine pulsat eburno.”

“O sacerdote Trácio em longas vestes faz as sete vozes distintas da lira falarem em consonância, ora com os dedos, ora com um plectro de marfim.”

III – Citação de Santo Agostinho, início da página 82:

“Ars bene modulandi”

“A arte de fazer música bem”

ou

“A arte de cantar bem”

IV – Citação de Boécio, início da página 82:

“His dicitur Musicus qui abstracta canendi scientiam seruitio operis, sed imperio speculationis asumit”

“Estas palavras referem-se ao músico que aplica a ciência de cantar com um método abstrato não por servidão de ofício, mas por necessidade de observação/contemplação.”

V **-** Citação sem referência de autor, página 92:

“(amor qui) est Laberintus opus quod, si tu laberis intus non Laberintus erit, sed labor intus erit”

“É Labirinto a obra que (o amor que), se tu deslizas para dentro, não será mais Labirinto, mas esforço-lá-dentro.”

VI – Citação sem referência de autor, página 102:

“interpone tuis interdum gaudia curis
ut possis animo quemquam suffere laborem”

“intercala alegrias a teus cuidados, de quando em quando, para que possas suportar com ânimo qualquer tarefa”

VI – Citação de Horácio, página 102:

(extraída da Arte Poética, 343 - 344)

“omne tulit punctum, qui miscuit utile dulci,
lectorem delectando, pariterque monendo”

“Ganhou todos os votos aquele que o útil ao agradável misturou, para deleitar o leitor e aconselhá-lo ao mesmo tempo.”

ANEXO 2

Fac-símile da edição de 1697 do Instruccion de Musica sobre l Guitarra Española, de Gaspar Sanz, que compreende a edição do terceiro tomo (1697), a reimpressão do primeiro (1674), e a reimpressão do segundo, (1675)

INSTRUCCION DE MUSICA SOBRE LA GVITARRA ESPAÑOLA,

Y METODO DE SVS PRIMEROS RVDIMENTOS, HASTA TAÑERLA CON DESTREZA.

CON DOS LABERINTOS INGENIOSOS, VARIEDAD DE Sones, y Danças de Rasgueado, y Punteado, al estilo Español, Italiano, Francès, y Inglès.

CON VN BREVE TRATADO PARA ACOMPAÑAR CON PERFECION, sobre la parte muy essencial para la Guitarra, Arpa, y Organo, resumido en doze reglas, y exemplos los mas principales de Contrapunto, y Composicion.

COMPVESTO POR EL LICENCIADO GASPAR SANZ, ARAGONES, NATVRAL DE la Villa de Calanda, Bachiller en Teologia por la Insigne Vniversidad de Salamanca.

CON LICENCIA: En Zaragoça, por los Herederos de Diego Dormer. Año de 1697.

APROBACION
DEL LICENCIADO SEBASTIAN ALFONSO,
RACIONERO, Y MAESTRO DE CAPILLA DE LA SANTA IGLESIA METROPOLITANA DE ZARAGOZA.

POR Comission del señor Doctor Don Miguel Marta y Mendoza, Arcediano de Taraçona, Vicario General del Arçobispado de Zaragoça, Sede Vacante, por muerte del Ilustrissimo, y Reverendissimo señor Don Fray Francisco de Gumboa Arçobispo de dicha Ciudad, &c. he visto el Libro que el Licenciado Gaspar Sanz intitula: *Instruccion de Musica sobre la Guitarra Española*, y con novedad gustosa quedo admirado del primoroso estilo con que facilita este Instrumento, acordandole las quatro vozes sumamente reguladas à sus dynamsones, y mas felizmente animadas en artificioso movimiento, por sus leves, si graves pulsaciones, devidas à la rara suavidad de sus dulces consonancias, cuyo armonioso concento parece de sonora Citara, que pulsa con bien templada pluma tu ingenioso Autor; y que sin violencia, aunque à repetidos apacibles tratos de cuerda, haze à la Guitarra confessar à vozes, que su destreza la toca por el pensamiento; y la ligereza, que no siempre ha de ir por pies, està muy bien hallada con este Instrumento en sus manos Muchas, de verdad, son menester para su acertada execucion, y muy desembaraçadas, pero nunca mas libres, que quando mas atadas à las seguras reglas de este Libro. La cuerda que sin discrecion se toca, haze perder el juizio al sentido que cae de oidos en la que tropieza. La disonancia es cosa de aire, y dà mucha pesadumbre. Vnos ay que tañen con viñas, que roban los sentidos, y otros que los arañan. A yerro suena la pulsacion equivoca: Que mas importa tocar esta cuerda, que aquella, dezia Alexandro Magno à su Maestro de Citara: *Quid si hanc: pulsarem?* Assi lo refiere Erasmo en sus Apothemas, à que advertido respondiò: *Si istud queris tamquam Alexander nihil refert, si vero Artifex plurimum interest.* Sobrabanle manos, y liberalidad à Alexandro, y faltabale destreza; y diòle à entender su Maestro, que aunque de impulso soberano, no ay cuerda que no se resienta, si està mal herida. En las demostraciones tambien entendidas, como executadas, afiança con seguridad el Autor de esta Obra, los creditos del assunto, y en las salidas que halla faciles por las cuerdas, yà hilos de oro en sus manos, de los numerosos Laberintos sonoros en tanta enlaçada cifra, merece los devidos aplausos, que justamente le solicitan la aprobacion; y principalmente, no aviendo en su composicion punto que ofenda los piadosos oidos de las Fè, ni disuene de las buenas costumbres. Assi lo siento, y firmo. En Zaragoça a 18. de Noviembre de 1697.

El Licenciado Sebastian Alfonso.

APRO-

APROBACION
DE DIEGO XARAVA Y BRUNA, MVSICO DE CAMARA DE SV MAGESTAD, Y ORGANISTA DE LA SANTA IGLESIA DE NVESTRA SEÑORA DEL PILAR DE ZARAGOZA.

POR orden del señor Doctor Don Gregorio Xulve, del Consejo de su Magestad, y su Regente en la Real Chancilleria del Reyno de Aragon, He reconocido el Libro que el Licenciado Gaspar Sanz ha compuesto, con titulo de *Instruccion de Musica sobre la Guitarra Española*, y hallo en èl tanta variedad de reglas, y con tan buena direccion, que parece averle agotado à este Instrumento los primores. En el primer Laberinto que trae, en quanto à consonancias, no ay mas que tañer: En el segundo, por su estrañeza de falsas, no alcança mas el Arte: En lo restante de cifras, es vn para todos este volumen, pues los que con otros piensan averse perficionado, aqui hallaràs muchas novedades; y pieças tan estrañas, y de buen gusto, que los mas entendidos quedaràn mas satisfechos. No hallo en Contrapunto, contrapunto de nuestra Religion Catolica, antes muchos consejos Morales para no profanar su doctrina, en que acredita el Autor su Christiano zelo; y aviendole perficionado del todo con el Tratado de acompañar sobre la parte muy essencial para los Organistas, y demàs Musicos, todos le pueden dar al Compositor las gracias, ya plauso merecido, por el trabajo tan grande, con la licencia, y aprobacion tan devida que solicita. Assi lo siento, y firmè. En Zaragoça à los 19. de Noviembre de 1697.

Diego Xarava, y Bruna.

PRO

PROLOGO AL DESEOSO DE TAÑER.

AVNQVE ſon muchos, y grandes los Maeſtros que han compueſto ſobre la Guitarra, aſsi de antiguos, como modernos, que pudieron acobardarme à ſacar à luz eſte Tratado; no obſtante, aviendo llegado à mis manos todas ſus Obras, dirè mi ſentir en eſta materia. Vnos linajudos de Inſtrumentos han querido buſcar el ſolar, y genealogia à la Guitarra, y deſenterrando hueſſos en ſus inſtentinos ſonoros, no han averiguado el intento. Solo digo, que en Eſpaña es muy antiguo eſte Inſtrumento, y que el puntear en la O. qualquiera otro, ſe vſava yà en los paſſados ſiglos, pues Virgilio en ſus Eneidas, pondera los primores que hazia con los dedos el Sumo Sacerdote Trayicio, diziendo:

Neonon Trayicus longa cum veſte Sacerdos,
Ob loquitur numeris ſeptem diſcrimina vocum,
Iam quæ eadem digitis, iam pectine pulſat.

Los Italianos, Franceſes, y demàs Naciones, la gradùan de Eſpañola à la Guitarra; la razon es, porque antiguamente no tenia mas que quatro cuerdas, y en Madrid el Maeſtro Eſpinel, Eſpañol, le acrecentò la quinta, y por eſſo, como de aqui, ſe originò ſu perfeccion. Los Frãceſes, Italianos, y demàs Naciones, à imitacion nueſtra, le añadieron tambien à ſu Guitarra la quinta, y por eſſo la llaman Guitarra Eſpañola. Otros han tratado de la perfeccion de eſte Inſtrumento, diziendo algunos, que la Guitarra es Inſtrumento perfecto, otros que no; yo doy por vn medio, y digo, que ni es perfecta, ni imperfecta, ſino como tu la hizieres, pues la falta, ò perfeccion eſtà en quien la tañe, y no en ella, pues yo he viſto en vna cuerda ſola, y ſin traſtes hazer muchas habilidades, que en otros eran meneſter los regiſtros de vn Organo; por lo qual, cada vno ha de hazer à la Guitarra buena, ò mala, pues es como vna dama, en quien no cabe el melindre de mirame, y no me toques; y ſu roſa es muy contraria à la Roſa; pues no ſe marchita, por mucho que ſe toque con las manos, antes ſi la cogen de mano de buen Maeſtro, producirà en las de todos nuevos ramilletes, que en ſonoras fragrancias recreàran el oido.

¶¶ En

En ninguno de los Autores que han impresso sobre este Instrumento, he hallado modo para que vno de si propio pudiera adelantarse, pues no todo lo han de enseñar los Maestros, pero estos deven dar camino para que el Discipulo ande sin tropiezo; porque el Foscarini (que en sus Obras se intitula el Academico Caliginoso) Caspergier, Pelegrin, Granada, Lorenço Fardino, y vltimamente Francisco Corbeta, el mejor de todos, no trahen bastantes reglas, pues a lo sumo enseñan à que tañan aquellas pieças suyas, pero ninguno dà regla para que se componga, y adelante, sin tener siempre el Maestro al lado. Tambien es la causa, el que estos, como Estrangeros, enseñan los principios en sones de su Pais, y à los que empieçan es menester darles los documentos en los mismos sones, y canciones que de ordinario oyen.

En Barcelona Juan Carlos, Doctor en Medicina, compuesto vn librito, con titulo de Guitarra Española, enseña con dos circulos, el vno de los doze puntos naturales, y el otro de los doze Bemolados; es muy bueno, pero corto, pues le falta lo mejor, que es multiplicar partidas, y diferencias sobre vno de los doze Passacalles, sin salir del tono; ni enseñar el compàs, ni golpes que se han de dar.

Tambien huvo vn Portugues, Nicolao Doici, Musico de Camara del Señor Infante Cardenal, este imprimiò en Napoles vn Libro sobre la Guitarra, enseña muy buenas reglas para formar las clausulas, trae vn Abecedario, y circulos ingeniosos, pero la cifra con que los explica, los confunde mas, por no estar admitido como el Alfabeto Italiano, que es el mejor, mas vsado, y conocido de los aficionados.

En este mi Tratado hallaràs reglas que no he visto en ninguno de los referidos Autores, porque à mas de enseñar à multiplicar vn Passacalle en veinte y quatro modos diversos, como otros han discurrido, y enseña el Doctor Carlos, aqui hallaràs forma de mayores quilates, pues sobre cada vno de los veinte y quatro Passacalles, y demàs sones, te enseñarè à que te inventes tantas diferencias como quisieres.

Suplicote recibas solo el deseo que tengo de acertar, y si determinas de aprender esta habilidad, que la dirijas à su fin principal, que serà alabando con ella al Autor del Vniverso, q̃ con mas propria Musica dispuso las Esferas Celestes en armonia perfecta, pues solo assi serà tu Musica: *Sciencia benè modu landi*, como lo enseña S. Agustin en su primer Libro que escriviò de Musica, para que elevado à Divina Contemplacion, acom-

acompañes à los Coros Angelicos, haziendo consonancia perfecta la baxeza, y humildad de nuestra naturaleza, con los altos de la Gracia, pues como dize Severino Boecio: *His dicitur Musicus qui abstracta ratione canendi scientiam non servitio operis, sed imperio speculationis asumit.*

Y prometo, que si este primer amago de mi habilidad, tiene buena cabida en los aficionados, compondrè otros tres libros, que contengan: El primero, proseguirà con muchas mas diferencias sobre todos los sones de Palacio: El segundo, con sonadas Italianas, caprichos, fantasias, Alemanas, corrientes, gigas, con mucha variedad de aires estrangeros: Y vltimamente otro mas extenso, que solo serà para los Musicos que quieren acompañarse, y tocar sobre la parte; y este servirà tambien para Arpistas, y Organistas, en particular conducirà mucho para tañer las sonadas cromaticas de Biolines que vienen de Italia, que por no aver quien dè alguna luz à los Instrumentistas de España (aunque son muy diestros) les causa novedad, y dificultad grande quando vèn vn papel de la Musica Italiana con tantos Sustenidos, y Bemoles; pero aviendo recogido las mejores reglas de mis Maestros para este efecto en Roma, y Napoles, juntamente con otras de los mejores Maestros de Capilla de España, en particular de Capitan, podràn con todas ellas los Organistas, y Arpistas de acà tañer con grande facilidad qualquier papel cromatico de las sonadas Italianas, sin que para esso necessiten de ser Compositores. Aora se pueden entretener en este Tratado, hasta que con el favor de Dios dè à luz los demàs que he prometido.

INDICE PRIMERO,
De la Musica contenida en las cifras del Primer tratado.

LA primera Lamina, vn Laberinto ingenioso para multiplicar qualquiera son en otros doze, con quantas diferencias quisieren.
La segunda, otro Laberinto de las falsas, y puntos mas estraños, y dificiles que tiene la Guitarra.
La tercera, todos los sones de Rasgueado Españoles para los que empieçan.
La quarta, el Gran Duque, el Bayle de Mantua, Zarabandas Francesas, y otros sones estrangeros tambien de Rasgueado.
La quinta, todos los sones de Punteado muy faciles para los que empieçan à puntear.
La sexta, vnos Passacalles por la D, con muchas diferencias para soltar las dos manos.
La septima, diez y seis diferencias sobre la Xacara, y algunas dellas con estilo de Campanelas.
La octava, quince diferencias escogidas sobre el Canario.
La novena, vn preludio, y fantasia por la O, con mucha variedad de falsas, y vna sesquialtera para los que son muy diestros.
La decima, vna Alemanda la Serenissima por el mismo punto, y vna giga que tiene el aire Inglès.
La vndecima, otro Preludio, ò Capricho arpeado por la ♮ con estilo nuevo, y otra sesquialtera de mucho arte.
La duodecima, la Alemanda preciosa, con campanela, y su corriente, por el mismo tono.

INDICE SEGVNDO, DE LA MVSICA CONTENIDA EN EL segundo Tratado.

PRimera Lamina, exemplos de acompañar el Vt re mi fa sol la, los Sustenidos, Benemoles, y cadencias del baxo.
Segunda, prosigue con otros exemplos de las reglas de acompañar sobre la parte.
Tercera, contiene diversidad de Passages del baxo por primer tono.
Quarta, mueve dos fugas en sol fa, y las sigue en las cifras con la Guitarra.
Quinta, contiene muchas diferencias de Passacalles por primer tono.
Sexta, y vltima, diferencias de Passacalles por Elami, con variedad de Passages, y las ocho vltimas diferencias son cromaticas, y tienen mucho arte.

REGLA

REGLA PRIMERA DE ENCORDAR LA GUITARRA, Y LO QUE CONDVCE A ESTE EFECTO.

EN el encordar ay variedad, porque en Roma aquellos Maestros solo encuerdan la Guitarra con cuerdas delgadas, sin poner ningun bordon, ni en quarta, ni en quinta. En España es al contrario; pues algunos vsan de dos bordones en la quarta, y otros dos en la quinta, y à lo menos, como de ordinario, vno en cada orden. Estos dos modos de encordar son buenos, pero para diversos efectos, porque el que quiere tañer Guitarra para hazer musica ruidosa, ò acompañarse el baxo con algun tono, ò sonada, es mejor con bordones la Guitarra, que sin ellos; pero si alguno quiera puntear con primor, y dulçura, y vsar de las campanelas, que es el modo moderno con que aora se compone, no salen bien los bordones, sino solo cuerdas delgadas, assi en las quartas, como en las quintas, como tengo grande experiencia; y es la razon, porque para hazer los trinos, y extrasinos, y demàs galanterias de mano izquierda, si ay bordon impide, por ser la vna cuerda gruessa, y la otra la delgada, y no poder la mano pissar con igualdad, y sugetar tambien vna cuerda recia, como dos delgadas; y à mas desto, que con bordones, si hazes la letra, ò punto E, que es *De la-solre*, en la musica sale la quinta vacante en quarta baxo, y confunde el principal baxo, y le dà algo de imperfeccion, conforme el contrapunto enseña; y assi puedes escoger el modo que te gustare de los dos, segun para el fin que tañeres.

Para conocer que cuerdas son à proposito, quiero dezir lo que he adquirido con la practica. Antes de poner la cuerda en el instrumento, es vna de las señales exteriores, el que sea cristalina, y pareja; pero

à mas

à mas desto, cogiendo vn trecho de la distancia de la Guitarra, la tiraràs con las dos manos, y luego la rebatiràs con vn dedo, atendiendo, que si vieres en la cuerda confusion de muchas, que se rebuelven à modo de hondas, no vale aquel trecho, pero si vieres que se muestran dos cuerdas distintamente, hasta que se quiete, es buena.

Pero à vezes no basta esto, porque sino guarda la proporcion de lo recio, ò delgado, con las demàs ordenes, no te servirà aquella cuerda, aunque la muestra exterior, y prueba fuè buena, y assi es menester prueba intrinseca en la cuerda; y atiende esta regla, que es curiosa.

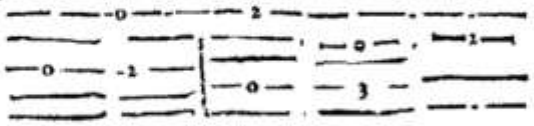
Pondràs la cuerda en la Guitarra, y tirandola lo que quisieres, buscaràs el dozeno traste, que es justamente la mitad del instrumento, ò distancia de vn puente à otro, y haràs alli prueba Matematica de este modo: Tañe la cuerda vacante, y si hallares que haze octava la misma cuerda en el dozeno traste, es buena aquella cuerda, pero si no, bien puedes buscar otra, y si no la tuvieres, puedes remediar, si no del todo, en parte, mudando la cuerda lo de arriba à baxo; y esta prueba suele suceder muchas vezes bien; pero la real, y indefectible, es el medir, y probar la cuerda en el dozeno traste, ò medio de la Guitar, e.

Las cuerdas para que estèn en su perfeccion, y no se gasten, se deven conservar en vna cagilla, ò cañon de oja de lata, ò fino, en vna vadanilla con azeite de almendras dulces; y si no tuvieres comodidad para esso, guardalas en vn pucherillo emberniçado bien cubierto, y si fuere nuevo, es mucho mejor, y assi tendràs las cuerdas frescas, y se conservaràn el tiempo que quisieres.

REGLA SEGVNDA DEL TEMPLAR.

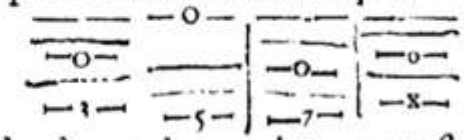
PRevenidas, y escogidas yà las cuerdas, aprenderàs à templar de esta suerte: Començaràs por las terceras, y estas las igualaràs de modo, que hagan vna misma voz, no subiendolas mucho, para que las demàs cuerdas puedan llegar à tono. Despues las quintas en vacio, se igualan con las terceras, pissadas en segundo traste. Despues las segundas en vacio con las quintas, pissadas tambien en segundo traste. Despues las quartas en vacio con las

las ſegundas, piſſadas en tercero traſte. Y vltimamente, la prima en vacio, con las quartas piſſadas en ſegundo traſte, como lo veras en el ſiguiente exemplo.



REGLA TERCERA PARA PONER *los traſtes.*

LOS traſtes ſe ajuſtan con la prima deſta ſuerte: La tercera en vacio, es octava del tercer traſte de la prima: La quinta en vacio, es octava del quinto traſte de la prima: La ſegunda en vacio, es octava de la prima, piſſada en ſeptimo: Y ultimamente la quarta ſin piſſar, es octava de la prima piſſada en decimo traſte, de donde podràs congeturar el pueſto de los demàs. Exemplo.



Sabido yà encordar, templar, y entraſtar, ſabràs

bien en la memoria el Abecedario, que hallaràs cifrado debaxo el Laberinto, y contiene ſolos veinte puntos, que baſtan para formar todas las conſonancias perfectas de la Guitarra; y con ſolas eſſas veinte letras, apearàs con gran facilidad toda aquella maquina de la primera pagina; y ſe entiende aſsi la cifra de las letras.

REGLA QVARTA, Y EXPLICACION *del Abecedario Italiano.*

LAS cinco rayas, ſignifican las cinco ordenes de la Guitarra, los numeros que ſe eſcriven ſobre eſtas cinco rayas, ſon los traſtes; es à ſaber: El vno, ſignifica el primero traſte: El dos, el ſegundo: El tres, el tercero, y aſsi ſucceſsivamente con la miſma proporcion de numeros à traſtes. Las cuerdas que no tienen numero en el Raſgueado, tambien ſe tañen, en el Punteado, ſolo las que ſe apuntan, y la cuerda que tuviere vn cero, ſe tocarà ſin piſſar.

Sabido yà los puntos del Alfabeto, aprenderàs qualquier tono; pero por mas faciles, pondrè debaxo

baxo el mismo Abecedario dos exemplos en dos Passacalles, que por ser breves estos sones, quiero que veas ser verdad lo que te propuse; y formando la C, no muevas la mano izquierda, que no dès los golpes de la mano derecha, que son aquellos señalitos que se siguen despues de las letras. v. g.

Si el señal es àzia baxo, dà el golpe àzia aquella parte, y si el señal fuere àzia arriba, haras lo mismo, dando tantos golpes como señales,

Sabido yà el Passacalle, mira al Laberinto, con el qual te compondràs, no solo otros veinte y quatro Passacalles, pero por cada vno destos, otras veinte y quatro deiferencias, y muchas mas en esta forma.

REGLA QVINTA, DECLARACION *del Laberinto.*

HAllaràs en èl doze columnas, que sobre si tienen doze numeros, y se distinguen tambien con lineas mas gruessas; cada columna tiene dos partes, que es la tercera, mayor, y menor, ò como dizen vulgarmente, el natural, y bemolado; toca el Passacalle que aprendiste, y mira donde hallaràs la C, en las casillas mas altas del Laberinto, y la haràs en la tercera columna al lado derecho; despues de la C, buscar la otra letra del Passacalle, que es el A, y la hallaràs en la quarta columna; despues de la A, busca la otra letra de que se compone el Passacalle, que es la I, y la hallaràs en la segunda columna al lado derecho.

Hecha esta diligencia, con vn Passacalle solo se sacaràn veinte y quatro deste modo, guardando la misma proporcion de columna, y casillas; esto es, que como fueron de la tercera columna à la quarta, si comienças el Passacalle de la segunda columna, iràs desde esta à la tercera; y despues à la primera, concluyendo donde començaste, porque la misma distancia de Musica ay desde el 2. al 3. que del 3. al 4. y assi de todas las letras de aquella tabla; y guardando la misma proporcion de vn Passacalle, te compondràs 24. diferentes, y assi de los demàs sones.

REGLA SEXTA, PARA COMPONERSE *con el Laberinto diferencias sobre qualquier tono.*

Pero porque deseo que sepas mucho mas, no quie-

quiero dexarte con lo referido, que yà han enseñado otros muchos; pero quiero enseñarte à componer diferencias sobre cada vno de todos aquellos que multiplicaste, y està es la regla que yo he discurrido, y hasta aora no la he visto practicar à ninguno de los Maestros que han compuesto; y es muy facil de esta suerte.

Quando tañes la C, en su lugar puedes tañer qualquiera de las tres letras que estàn debaxo de la C, recta linea, y perpendicular, y quando de alli passares à la A, puedes escoger à tu arbitrio, en lugar de el A, qualquiera letra q̃ està tambien debaxo de si recta linea, y perpendicular; y despues como te vàs à la I, puedes tambien escoger qualquiera de las letras que estàn debaxo de si, recta linea; y de esta suerte puedes hazer en vn son tantas diferencias, como saltos por las casillas de doze letras, que son tantos, que no los podràs contar sin mucha Arismetica.

REGLA SEPTIMA, PARA LLEVAR LA mano por todo el Mastil de la Guitarra con grande facilidad.

Los numeros que hallares sobre muchas letras

del Laberinto, y puntos de algunos sones, son para cortar la Guitarra con el indice, haziendo cegilla, y puente dèl; con que si se halla la G, con vn 3 encima, se ha de tender el indice en el tercero traste. Y despues con los demàs dedos formar la G, como sino tuviera numero, pues el numero no le varia la forma, sino el hazerla mas arriba, ò mas abaxo, conforme el numero que tenga sobre si; y lo mismo haràs con las demàs letras que tienen numeros sobre si, pues por esso, aunque son mas de ciento las letras de que se compone la tabla, no tienen mas que veinte formas diversas, que son las veinte letras del Abecedario, porque las demàs que algunos añaden al Alfabeto, como son la R, X, y otras, las tengo por superfluas, pues se comprenden, y explican por otras de las veinte q̃ te enseño. Esta es la mejor explicacion que te puedo dar desta Obra, con ella, y vn poco de estudio que apliques, yà no serà Laberinto, sino trabajo, y obra tuya; y lo que del amor dixo vn Latino, se aplicarà al proposito. *Amor qui*

Est Laberintus opus quod, si tu laberis intus,
Non Laberintus erit, sed labor intus erit.

REGLA OCTAVA, PARA FORMAR *las falsas, y puntos mas dificultosos, y extravagantes de la Guitarra, que contiene el segundo Laberinto.*

HAllaràs en el segundo Laberinto vnas disonancias, ò falsas consonantes, y no te parezcan por esso que es lo mismo que grana blanca. Estudialas, y buelveme la respuesta despues, que creo te daràn en que entender; y son aquellos puntos que entre las letras se señalan con numeros, que por la extravagancia de posturas, no bastan las letras. Los puntillos que hallaràs sobre los numeros, ò al lado, significan los dedos de la mano izquierda con que has de pissar los trastes; y si esto no basta, y no te gustaren, digo, que tambien ay Musicas cultas, que aunque muchos las oyen, no las perciben sino discretos oìdos, pues tambien se prescinden formalidades en la Musica, y ay equivocos sonoros. En essa tabla hallaràs todas las falsas, y ligaduras, de que se componen las clausulas, y cadencias de Musica, puestas con su prevencion, y resolucion, como enseña la buena composicion: hallaràs las quatro vozes, y todo lo mas lleno que se puede tañer en la Guitarra; y finalmente, todos los puntos cromaticos, con sus consonancias, y disonancias, que es lo mas dificil, y son de grande vtil para el que desea saber con fundamento, y acompañarse con la voz. El tiempo, ò aire de essos puntos lo dexo à tu arbitrio, porque como no es mas que vn agregado de ligaduras, puedes detenerte en cada punto, rasgueando, ò arpando todas aquellas falsas, el tiempo que te gustare; y assi caminaràs por todas ellas con dulçura, y gravedad; los vnos puntos fuerte, y los otros suave, conforme tu buena elecciò, porque todos los compases se imitan vnos à otros. Pondràs cuidado, que hallaràs mucha novedad de puntos.

Siguense despues dos paginas, la primera contiene los sones ordinarios Españoles de Rasgueado, para que con ellos el que empieza, se facilite, y señoree del instrumento, pues con essos, y la tabla, se puede componer mas de los que te puedo enseñar. Siguese otra pagina, que contiene sonadas Francesas con Italianas, que por ser el Gran Duque de Florencia, y el de Mantua, tendràn alguna excelencia. Quando halles en qualquiera son dos raitas, significa,

fica, que desde alli se ha de repetir segunda vez aquella musica.

Hasta aqui son documentos para tañer Rasgueado; y si alguno desea adelantarse, y saber puntear bien la Guitarra, le darè las reglas mas principales que vsan los mejores Maestros de Roma, que por averlos practicado, y concurrido con ellos en muchas Academias, las aprendì de todos, y en particular de Lelio Colista, Orfeo de estos tiempos, de cuyos inmensos raudales de Musica, procurè, como quien fuè à la fuente, coger el mas sonoro cristal que pudo mi corta capacidad.

REGLA PRIMERA, DOCVMENTOS, Y *advertencias generales para tañer de Punteado.*

SVpuesto que los numeros son los trastes en el Punteado, guardan la siguiente execucion. El cero significa, que la cuerda en que se halla, se toca sin pissar, y quando se hallan dos, tres, ò quatro numeros, v.g. —0— en derecho vnos de otros, aquellos se tocarã todos juntos, sin arañar las cuerdas, como muchos hazẽ, sino con mucha policia, lo q̃ baste para q̃ se perciba el sonido, y no el impulso de la mano, aplicando, si fuere necessario, el quarto dedo de la mano derecha para la quarta voz, en algunos puntos. En los demàs numeros que se siguen vnos detras de otros, en vna misma cuerda, ò en diversas, tocanse successivamente, procurando, que los dedos de la mano derecha se repartan bien por las cuerdas, alternando los movimientos, y que vn dedo no toque dos golpes continuados.

—3—
—2—

REGLA SEGVNDA, DE LA MANO *derecha.*

DEL pulgar de la mano derecha, es necessario tener grande cuidado, porque como siempre toca la voz baxa, si hallaren dos numeros, aunque sea en las dos rayas mas baxas, procuren que el pulgar toque el bagete, porque le pertenece à èl explicar aquella voz, para que tenga mas cuerpo, y porque no suena tambien la segunda herida àzia arriba con el indice, como con el pulgar àzia abaxo,

xo , y pueden probar esta regla en la tercera diferencia de la Xacara , al quarto compàs , y experimentaràs, que alli es mejor tañer la segunda con el pulgar , que con otro dedo , y alsimismo en otros casos.

REGLA TERCERA , DE LA MANO izquierda.

LA mano izquierda debe aplicarse con garbo, y bizarria al mastil, sin asirlo con el pulgar, pues este es el timon de esta sonora barquilla, y no ha de estar fixo , sino dispuesto à todos los aires de las sonadas , y debe arrimarse , y haze fuerza en medio la espalda del mastil, y la muñeca inclinarla àzia las clavijas , para que la mano vaya derecha, y se arqueen mejor los dedos. Supuesto yà que sabes llevar bien la mano izquierda por la Guitarra, es necessario executar diversos primores , y habilidades , que son los siguientes. Se señalan , y llaman assi.

TRINO, MORDENTE, TEMBLOR, EXTRASINO.

T ⌣ ⌣ ⌣

REGLA QVARTA , DEL TRINO.

EL Trino , y Mordente son muy semejantes, pero tambien se distingen , en que la voz del Trino , no se firma donde se trina , sino medio punto mas abaxo; pero quiero dar vna famosa regla, para que sepas donde sale bien el trinado , y lo podràs hazer siempre, aunque no lo halles señalado. En primer lugar, la prima , y segunda vacantes , si tuvieres dedo desocupado, trinarlas , aunque no estè apuntado el Trino. Tambien las quartas, y quintas en segundo traste , y todos los quartos trastes. La razon es, porque son mies, ò sustenidos , que en la Musica corresponde este nombre à los Trinos.

REGLA QVINTA , DEL MORDENTE.

EL Mordente se queda en el mismo traste que trina , y apaga alli la cuerda , pues porque la muerde , con razon le llaman los Italianos Mordente , à aquel modo de tañer la cuerda.

RE-

REGLA SEXSTA, DEL TEMBLOR.

EL Temblor se haze ordinariamẽte con el dedo pequeño, y tambien alguna vez con los otros, desarrimando la mano del mastil, rebatiendola con mucho pulso à vn lado, y à otro, con grande velocidad, y prontitud, al mismo tiempo que se tañe el numero señalado assi 5

*

REGLA SEPTIMA, DEL EXTRASINO.

EI Extrasino se haze tañendo cõ la mano derecha solo, el primer numero que està dentro aquel rasgo, de esta suerte, 3 10 y despues de herido se corre la mano izquierda con alguna fuerça, por los numeros ligados, dandoles el valor que pidiere la sonada.

Estas quatro habilidades son las mas comunes de la cifra Italiana, pero aun ay dos mas, que pocas vezes se apuntan; pero por no dexar todo aquello que sea primoroso, y es lo mas delicado que tiene la Guitarra, y no tienen los demàs instrumentos, los declararè tambien; y atiende con cuidado à lo siguiente.

REGLA OCTAVA, DEL APOYAMENTO, y Esmorsata.

VN numero se puede herir de dos modos, al vno se llama con Apoyamento, y el otro con Esmorsata. De estos mismos nombres vsa Lelio; y aunque Italianos ingierelos con los demàs Españoles, pues el nombre de Extrasino, tambien es Italiano. El numero con Apoyamento, se hiere de esta suerte: Si hallas vn vno en la prima. para tañer este numero, heriràs la primera vacante, y al instante pissala en primero traste, de suerte, que en realidad pissas la que no tocas, y tocas la que no pissas; porque aunque heriste la prima vacante, le robaste su voz, y la aplicaste al primero traste que suena, y no le tañiste. La Esmorsata es al contrario, que roba la consonancia por abaxo. Pongo el mismo exẽplo: Has de tañer la prima en primero traste, la heriràs primero en tercero, y al instante pissando el primero, haràs que se sienta este numero que no se hiriò. Esto, si lo executas, es lo mejor q̃ te he enseñado para herir la cuerda, con tal sainete, que no parezca Guitarra, sino vozes, à que no llegan las manos;

nos; y estos dos generos de tañer en nuestra lengua Española, les llamaràs Ligaduras, y la haràs en los numeros que tienen sobre si, ò debaxo vn señalito à modo de parentesis, de esta manera ⁀ El exemplo, y vso de esta Esmorfata, ò Ligadura, lo hallaràs en la Xacara, en la segunda diferencia, al quarto compàs, ligando el cero de la primera, con el cinco del modo referido.

REGLA NONA, PARA TAÑER *Arpeado.*

SE suele hazer el Arpeado de dos modos, ò con tres dedos, ò con quatro; tañense las cuerdas sucessivamente, començando con el pulgar el baxo, y luego las cuerdas mas inmediatas cifradas, subiendo, y baxando los dedos por todas ellas sobre aquel punto, dandole el tiempo, ò compas que pide la sonada. Este modo de tañer se señala con vna raita, entre dos puntos; v.g. ÷ y tambien con vna raya à modo de parentesis, que coge de arriba à baxo los puntos que se han de arpear, como lo veràs cifrado en la pagina vndecima, en el preludio, sobre la ✠ advirtiendo, que no tañas ningun numero de aquellos que estàn dentro aquella raya, hasta que la mano izquierda estè dispuesta como si los huviesses de tañer a vn tiempo, y despues tañerlos vno detras de otro, como se señalan, executandolo todo con igualdad, y desta suerte te gustarà este nuevo estilo de Musica.

REGLA DECIMA, Y GENERAL *à todas las passadas.*

EXplicados ya todos los primores de vna, y otra mano, es necessario saber el vso, y practica, porque cada dia vemos que dos tañeràn vna propia sonada, y mismo compàs, y no obstante el vno contenta, y el otro disgusta. La razon es, porque la mano derecha ha de ir igual con la izquierda, tañendo al mismo instante que pissa la otra, y no todos lo hazen assi, y a vezes no basta esto, sino que se pissen las cuerdas con arte, y destreza, que es desta suerte; y atiende, que lo siguiente importa mucho.

Quando de vn traste baxas a otro, no quites el de-

de vn compàs la cifra que estuviere debaxo, y se abrevia mucho hasta hallar otra señal; si acaso tiene el ganchillo culebreado, de este modo llamase Semicorchea, y los numeros que tiene debaxo se corrẽ mucho mas q̃ todos, hasta topar otro signo.

Aora en la proporcion, ò cifra que tiene al principio vn tres grande, v. g. 3. la figura redonda con vn puntillo, v.g.O. vale vn compàs, y daràs este valor à la cifra que tenga debaxo; y la figura blanca q̃ valia medio compàs en el Compasillo, vale vn tercio en la proporcion, y de aqui careando las demàs figuras, te puedes governar. Advirtiendo, que en todo tiempo has de dar à las cifras el valor, y compàs de la figura que tienen sobre si; y si en algun grande trecho no se halla sobre la cifra otra figura de Musica, à todos aquellos numeros les daràs el valor de la figura que al principio tienen. Por lo qual, si en el Compasillo, ò Proporcion se halla vna figura blanca, tañeràs aquella cifra muy à espacio; y al contrario, si hallas figura negra, y con vn ganchillo, tañeràs aprissa aquella cifra, sin detenerte, hasta que halles otra figura, aunque sea en grande distancia, como sucede en algunas glossas, que desde el principio de la sonada, se corre sin parar hasta el fin, y assi te podràs governar en todas las cifras; y si tienes cuidado de observar estas reglas, tañeràs qualquiera papel de cifra con el aire, y compàs que pide la Musica; sin aver menester Maestro de Capilla que te lo explique.

Este Tratado te podrà servir de summulas, y primeros rudimentos, recibe solo mi voluntad, y cariño; y en credito desta verdad, publico esta primer Obra, y despues las demàs, en beneficio de la juventud bien inclinada, para que despues de las tareas principales del estudio, pueda el virtuoso desterrar el ocio con exercicio tan decente como este, aconsejandote con vn Poeta:

Interpone tuis interdum gaudia curis,
Vt possis animo quemquam suffere laborem.

Para que recreado el animo, buelvas despues con mayor conato a tu principal ocupacion, acordando con tu prudencia, los altos, y baxos del tiempo; y no fuera para mi poca gloria, si esta Musica te apartasse de otras menos decentes, pues podrias entonces darme las gracias con Horacio en su Arte Poetica.

Omne tulit punctum, qui miscuit vtile dulci,
Lectorem delectando, pariterque monendo.

Laberinto en la guitarra q. enseña un son por 12 partes Con quantas diferencias quisieren

Dedicado al Sr.mo Señor Don Iuan de Austria.

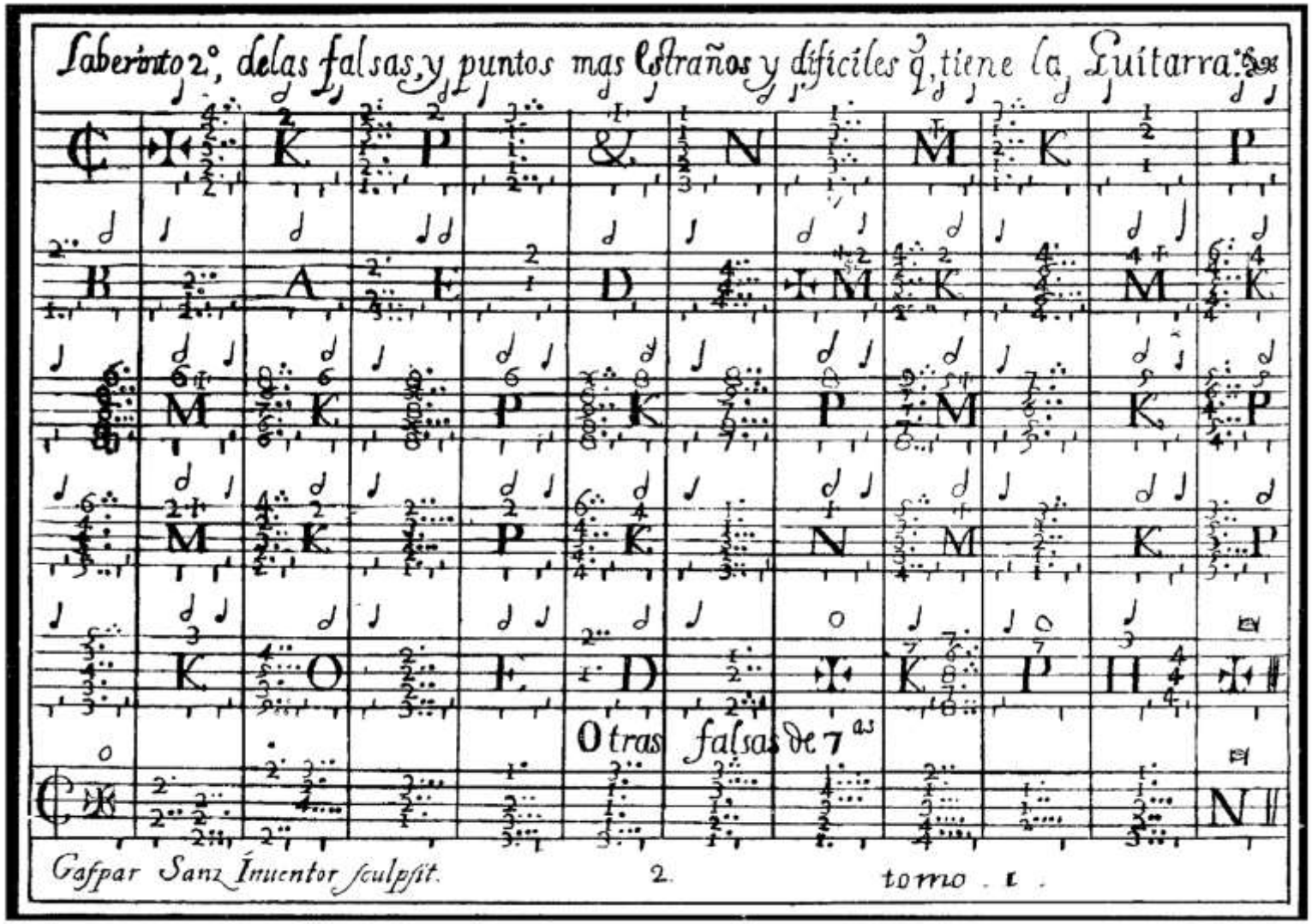
Conpuesto por el Lic.do Gaspar Sanz, natural de la Villa de Calanda, en Çaragoça

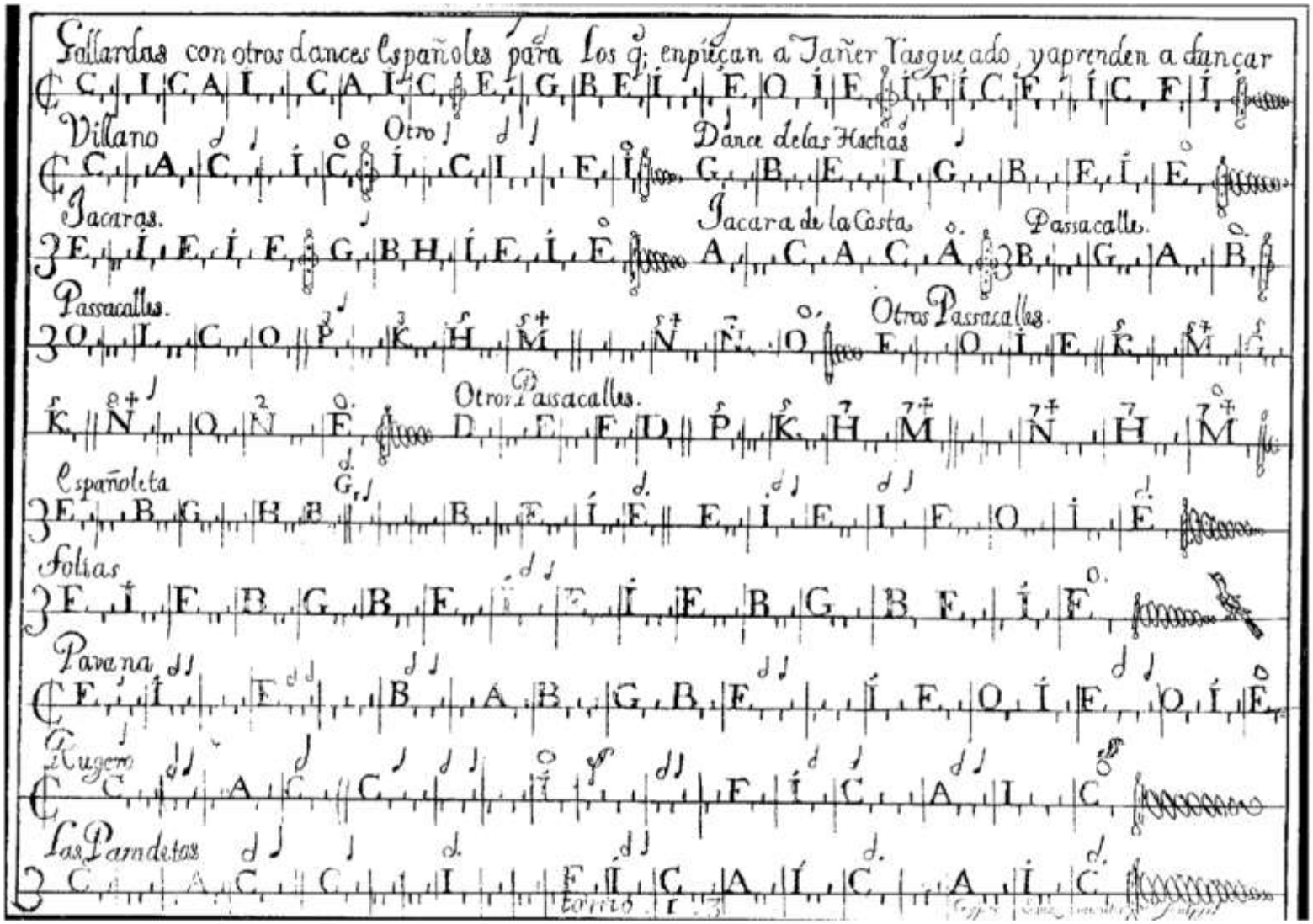
Año 1674

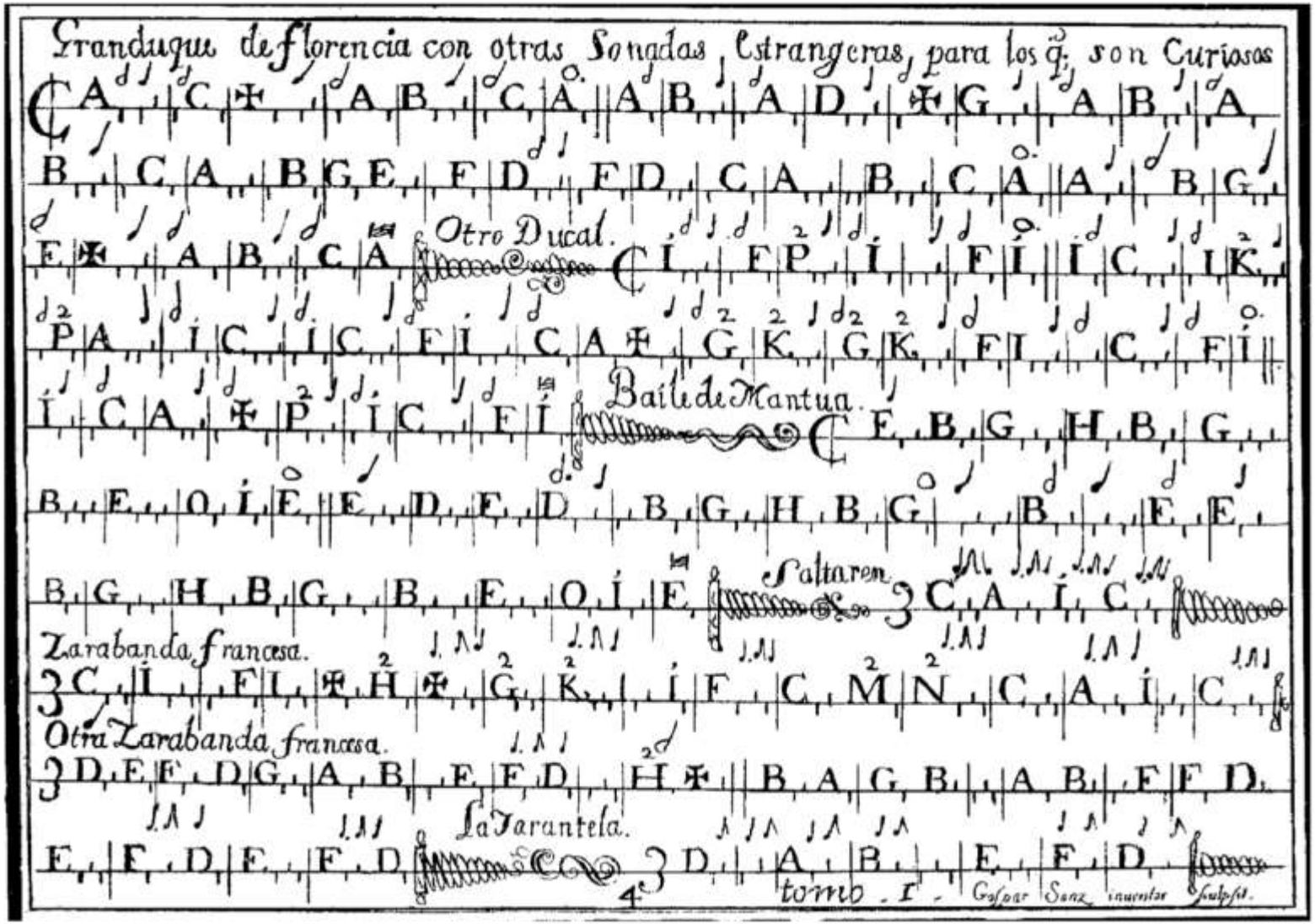
Abecedario Italiano.

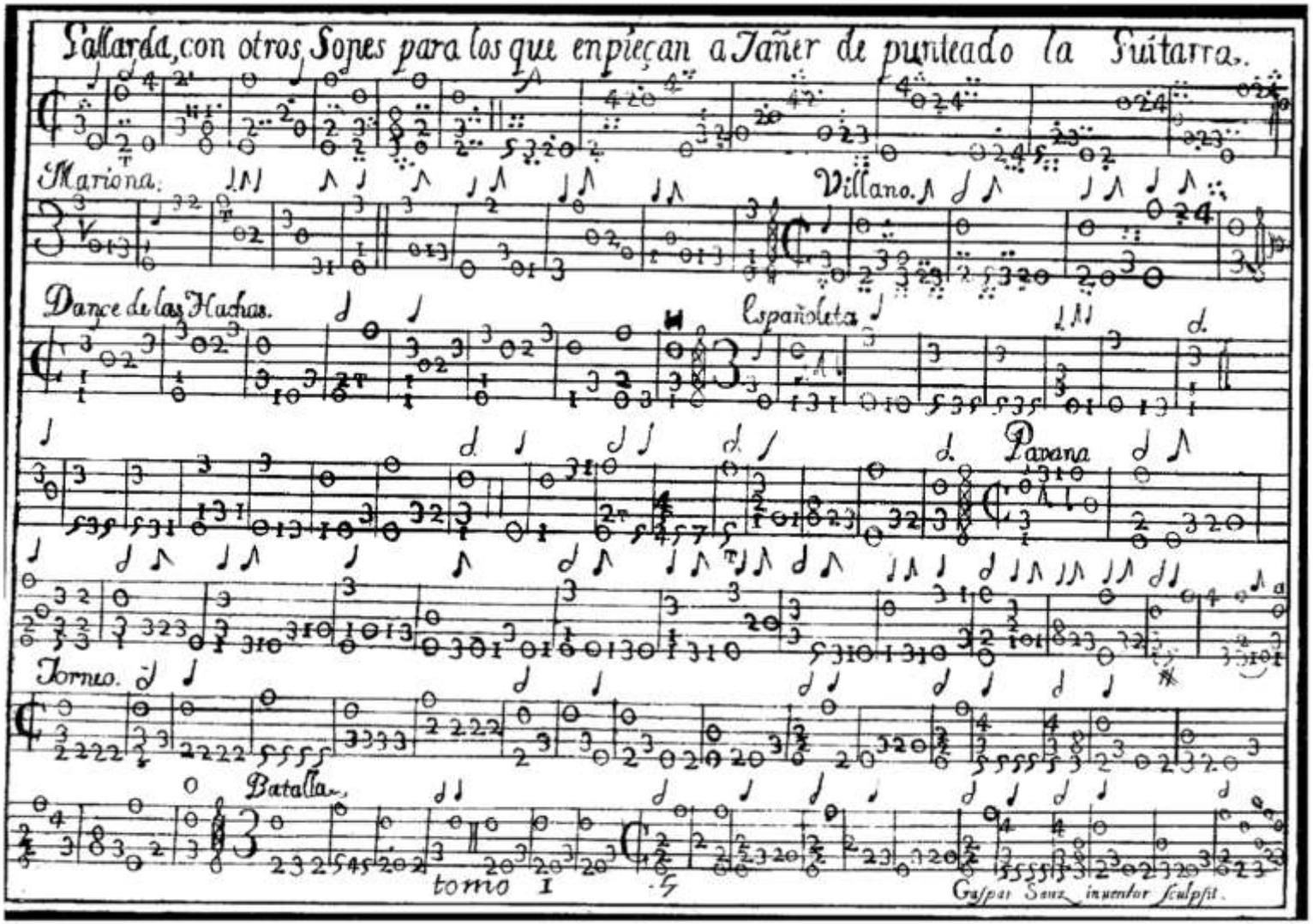
Demostracion desta obra en dos Passacalles

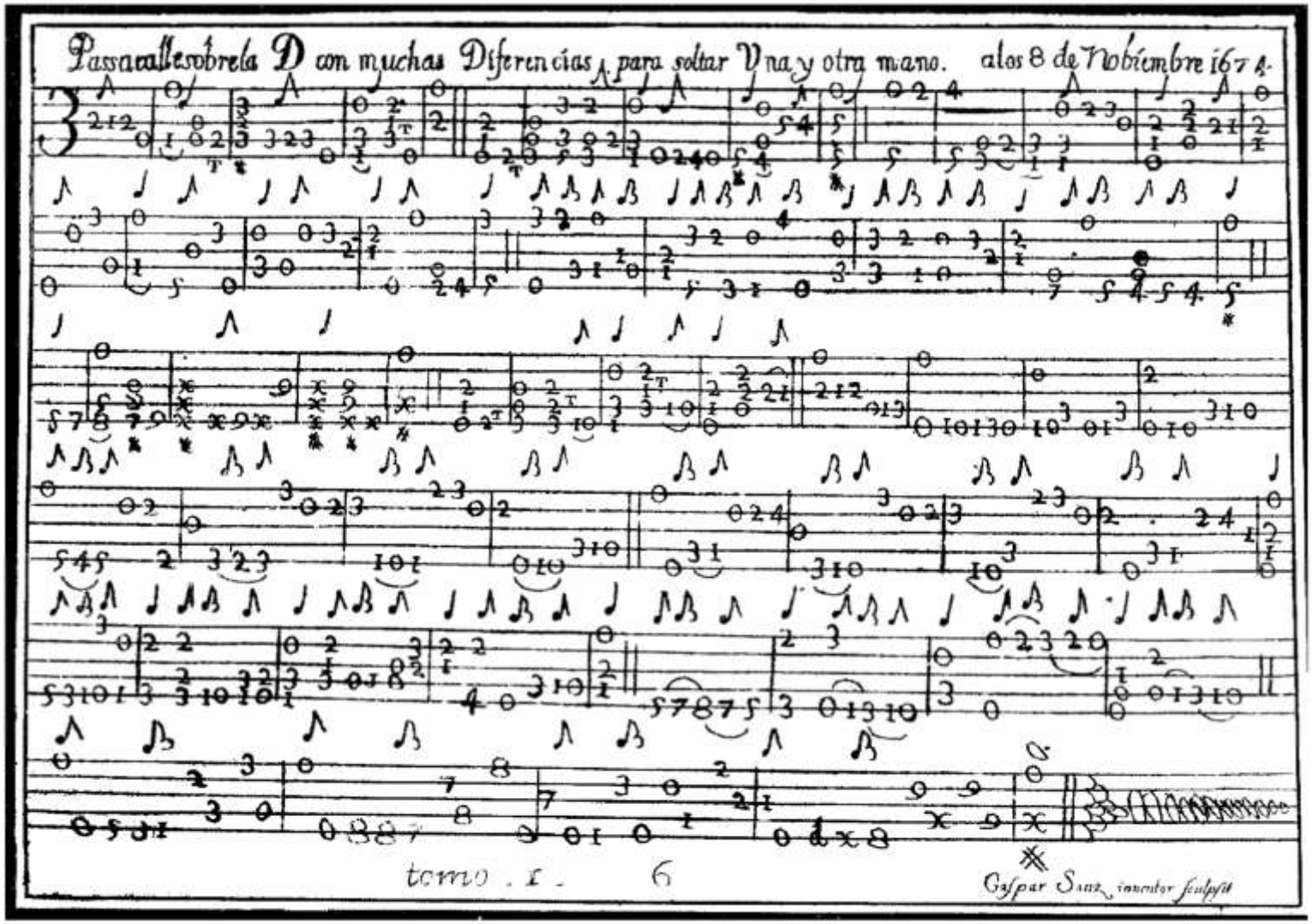
Inuentor fuit pfit. Pagina Prima tomo 1

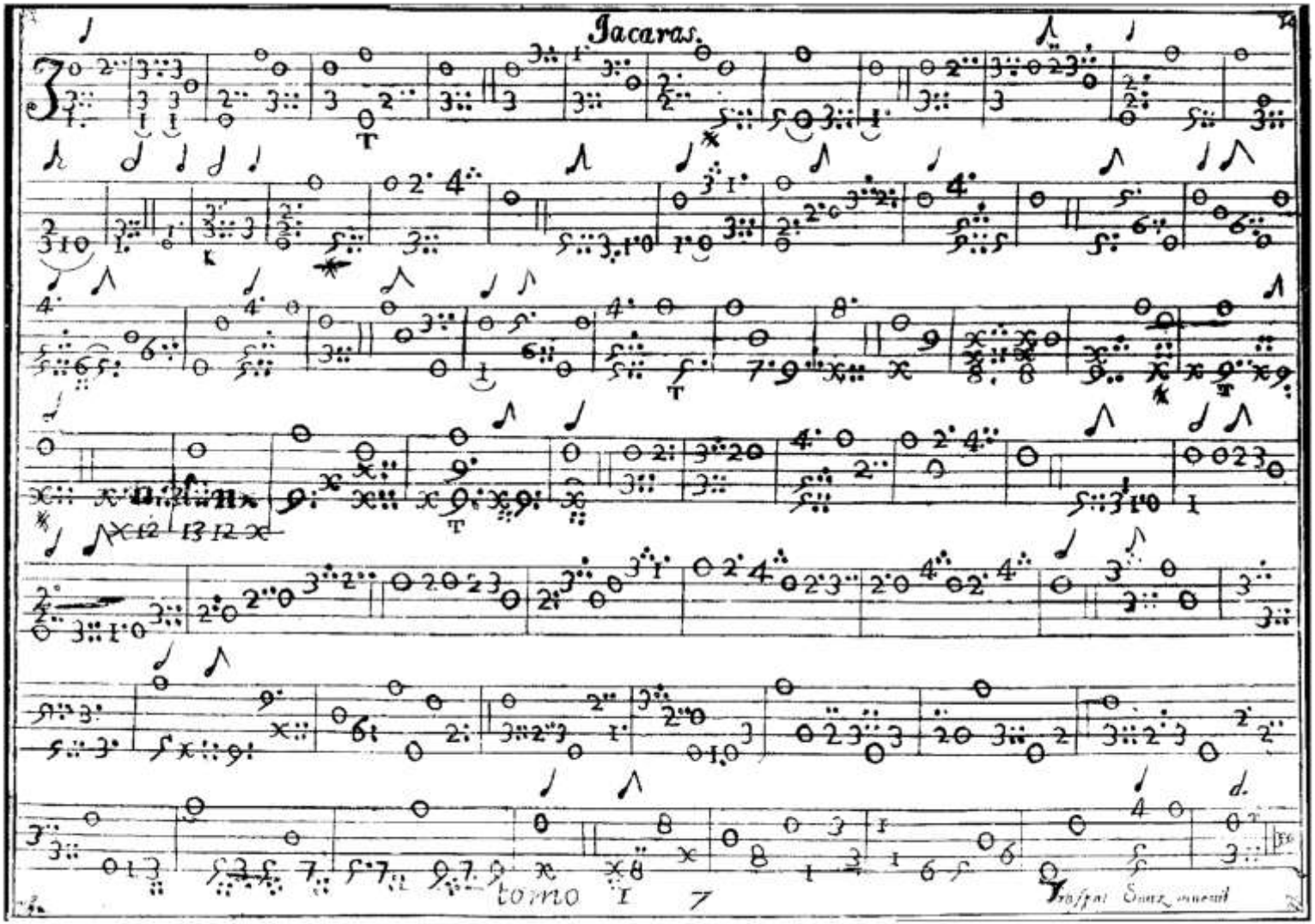

Laberinto 2.º, delas falsas, y puntos mas Estraños y difíciles q, tiene la Guitarra.
Otras falsas de 7as
Gaspar Sanz Inuentor sculpsit.
2.
tomo . I .

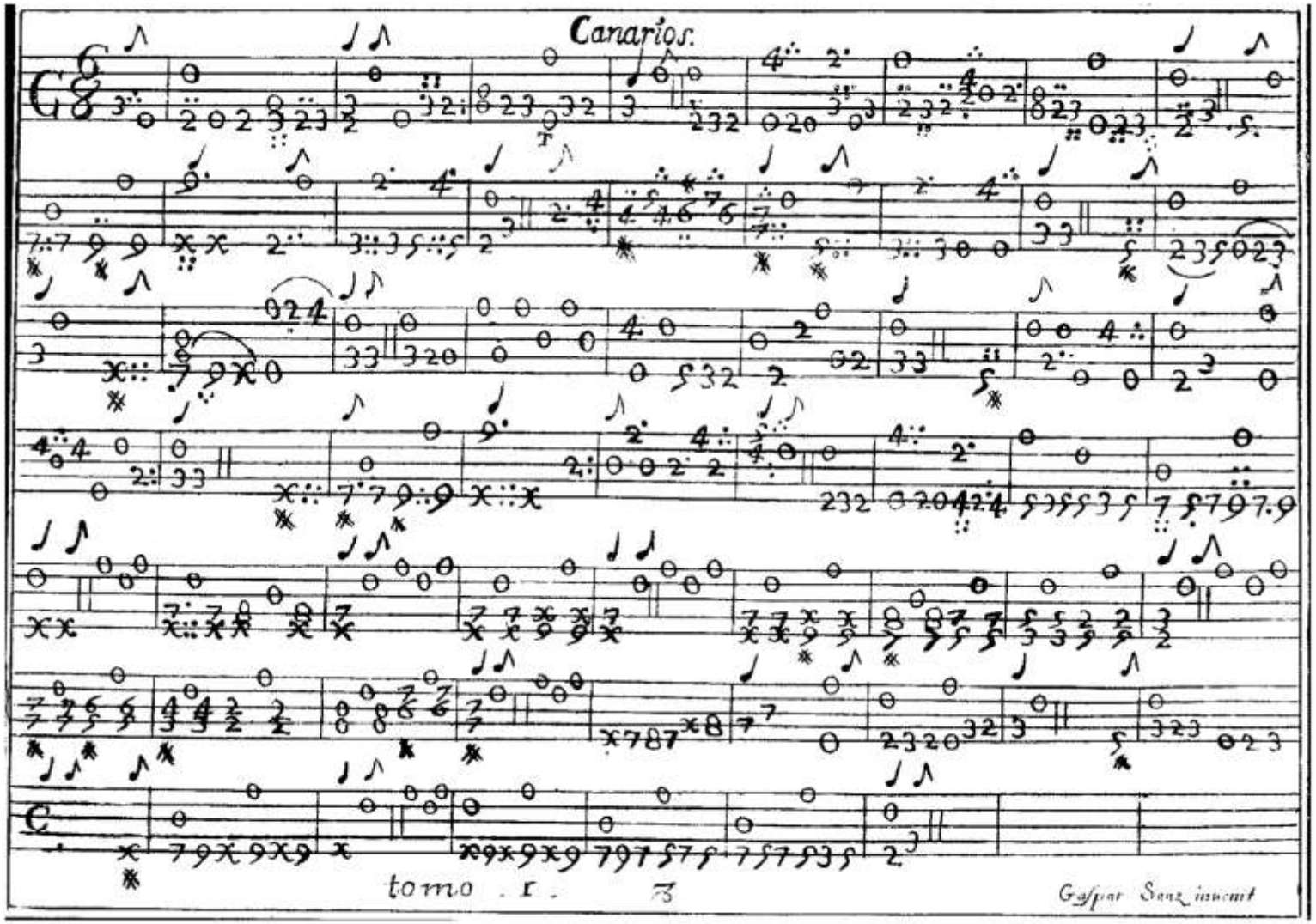

Gallardas con otros dances Españoles para los q; enpiẽçan a Tañer Tasqueado, y aprenden a dançar
Villano
Otro
Dança delas Hachas
Jacaras.
Jacara de la Costa
Passacalle.
Passacalles.
Otros Passacalles.
Otros Passacalles.
Española
Folias
Pavana
Rugero
Las Parandetas
Tornó

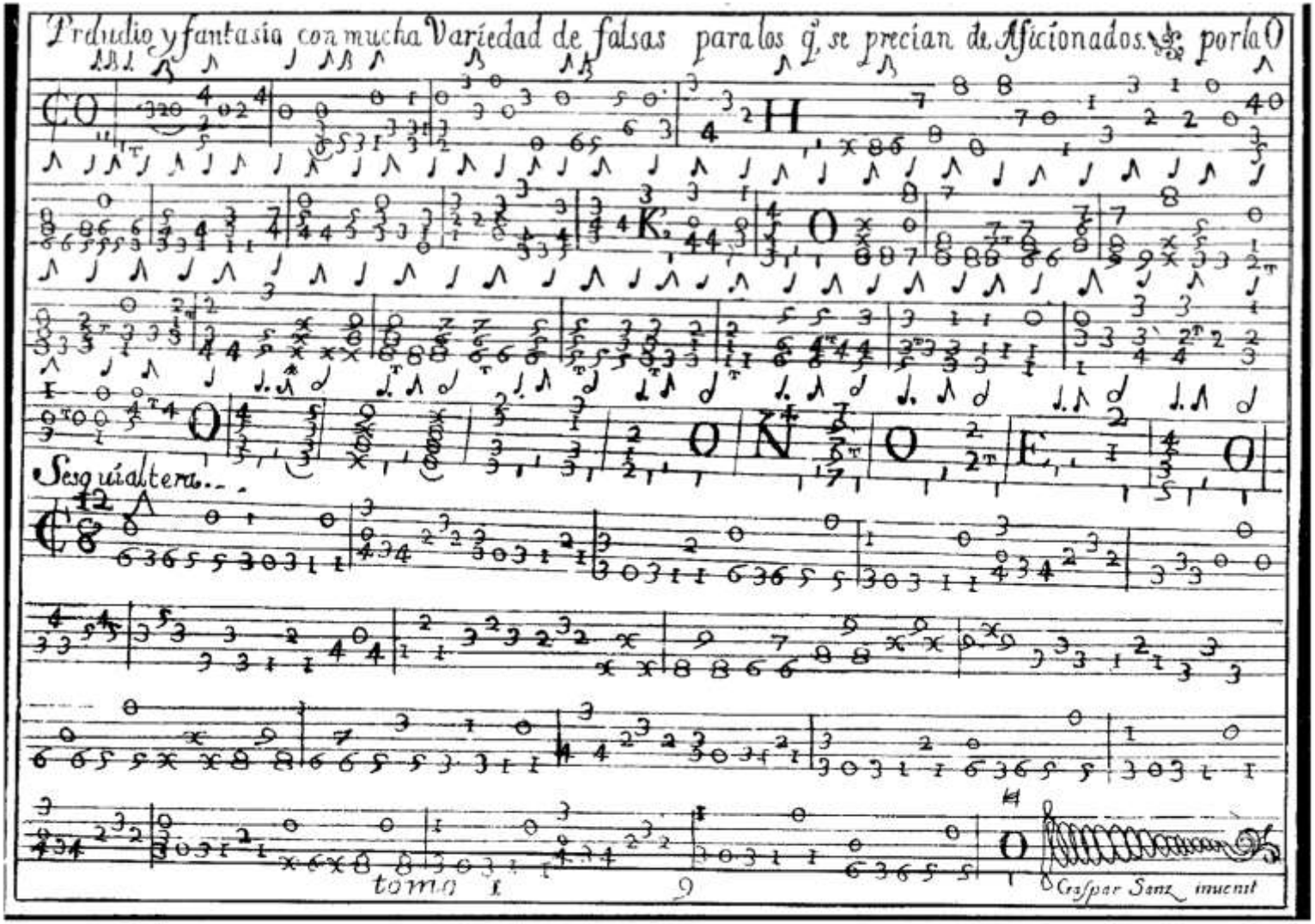

Granduque de florencia con otras Sonadas Estrangeras, para los q. son Curiosos
Otro Ducal.
Baile de Mantua.
Saltaren
Zarabanda francesa.
Otra Zarabanda francesa.
La Tarantela.
tomo . I .
Gaspar Sanz inventor sculpsit.

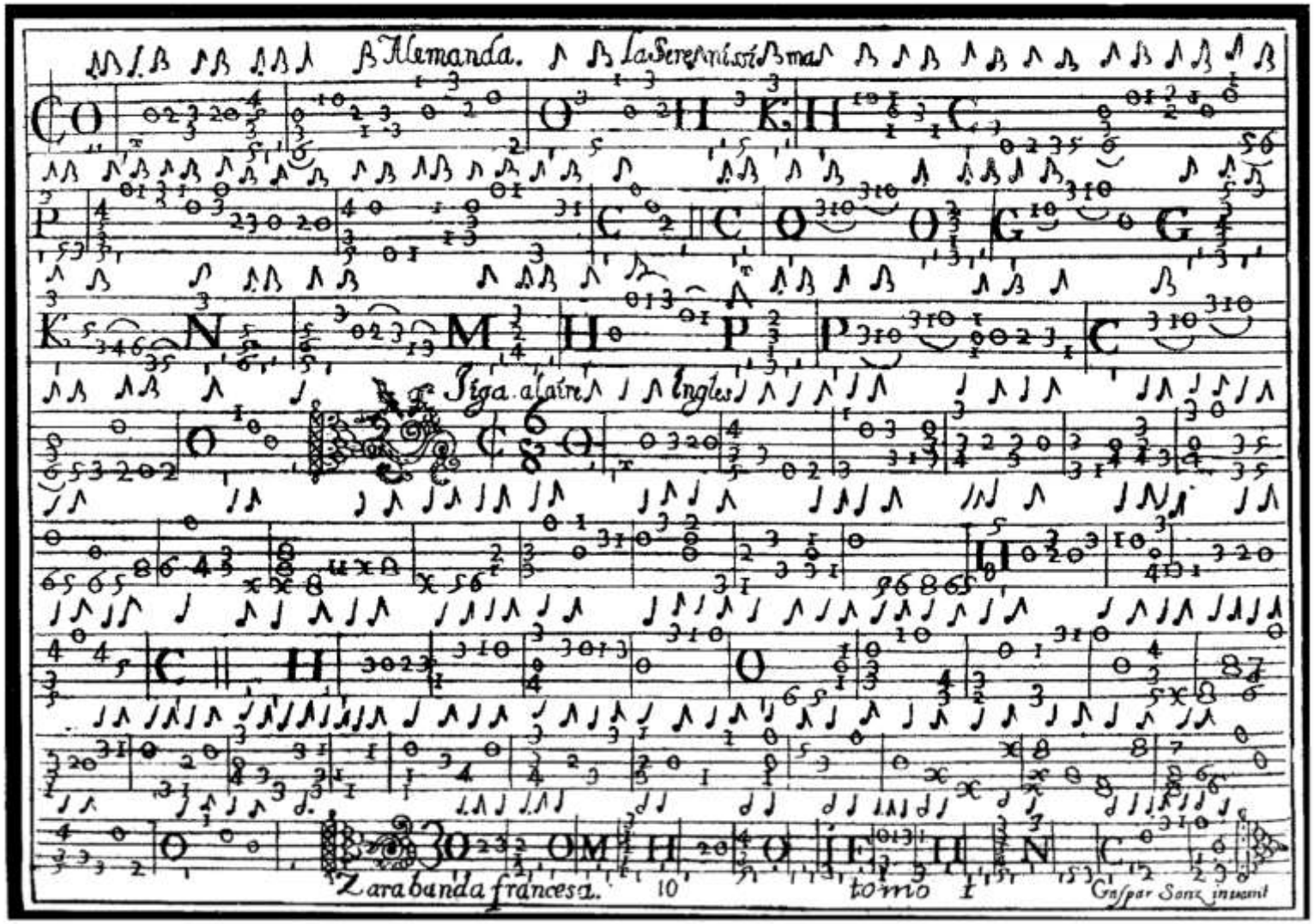

Sallarda, con otros Sones para los que enpieçan a Tañer de punteado la Guitarra.
Mariona.
Villano.
Dance de las Hachas.
Española.
Pavana
Tornio.
Batalla.
tomo I
Gaspar Sanz inventor sculpsit.

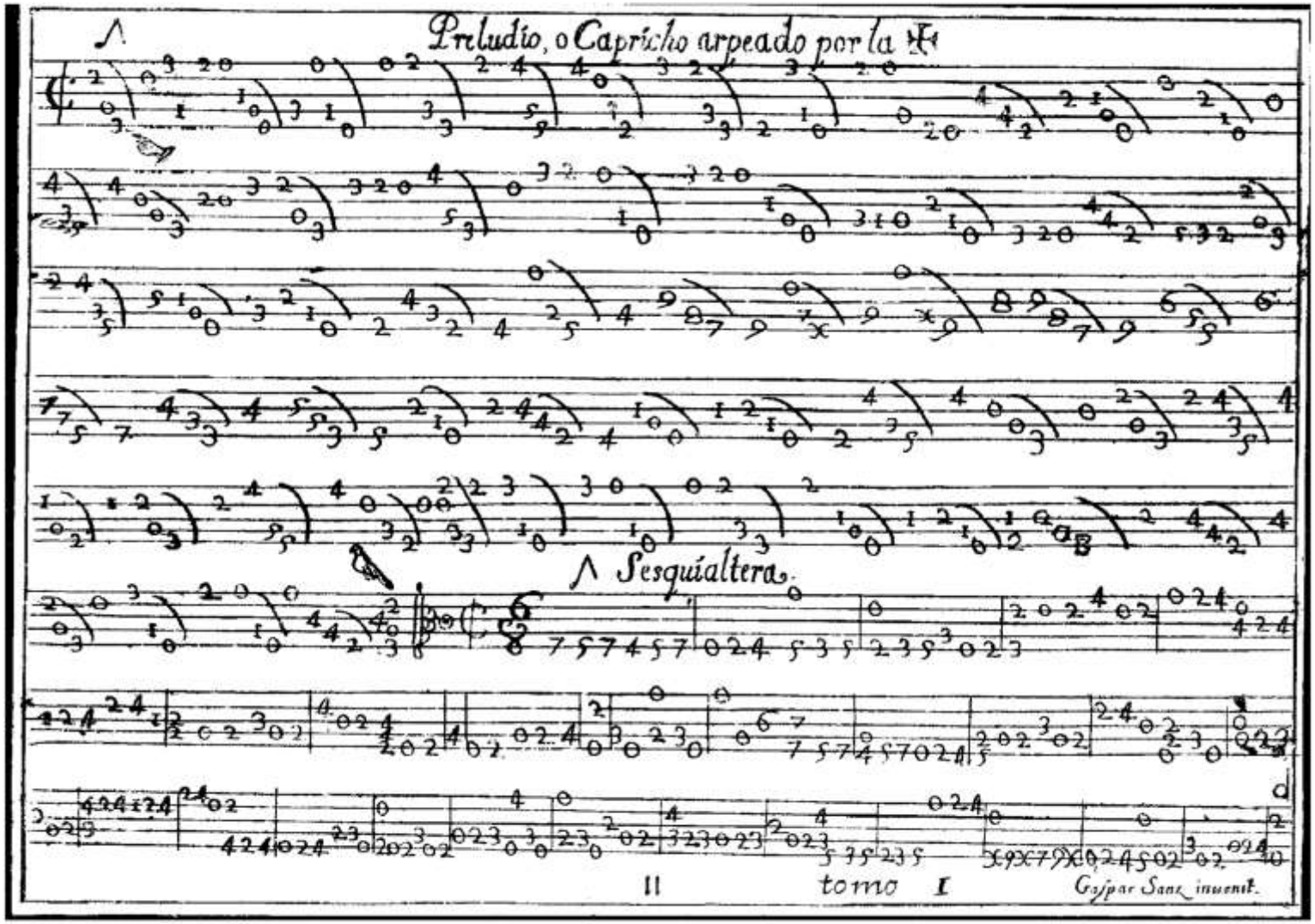

Passacalle sobre la D con muchas Diferencias, para soltar Vna y otra mano. a los 8 de Nobiembre 1674.
tomo . I . 6
Gaspar Sanz inventor sculpsit

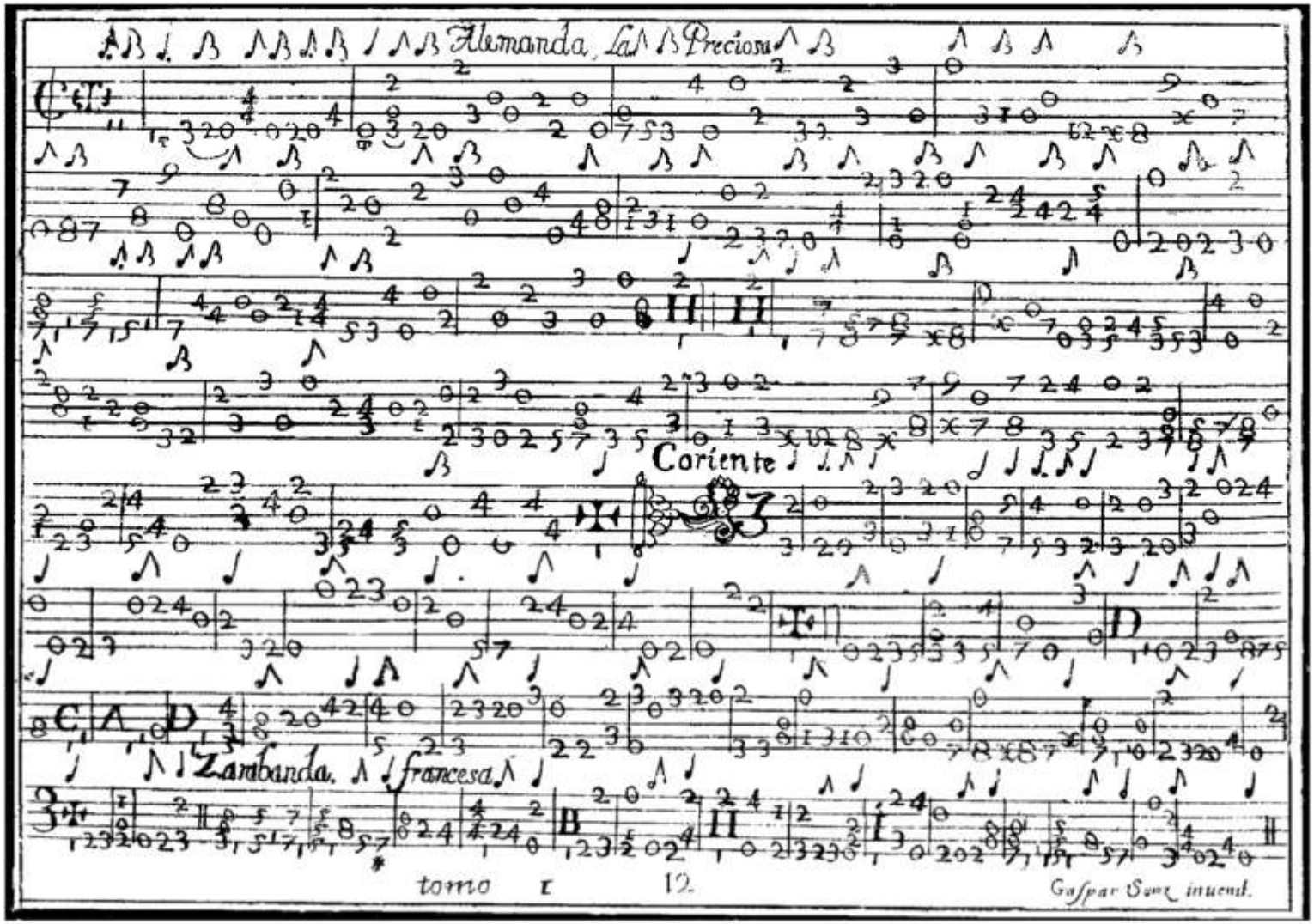

Jacaras.
tomo I 7


Canarios.
tomo . I . 3
Gaspar Sanz inuenit


Prludio y fantasia con mucha Variedad de falsas para los q. se precian de Aficionados. por la
Sesquialtera...
tomo I
9
Gaspar Sanz inuenit


Alemanda.
Iiga a laire Ingles
Zarabanda francesa.
10
tomo I
Gaspar Sanz inuenit


Preludio, o Capricho arpeado por la
Sesquialtera.
tomo I
Gaspar Sanz inuenit.


Alemanda, La Preciosa
Coriente
Zambanda, francesa
tomo I 12.
Gaspar Sanz inuenit.

Exemplo 1.º delas Reglas para Acompañar sobre la parte con la Guitarra, y demas Instrumentos

Acompañamiento Diatonico | Acompañamiento cõ tercera menor | Acompañamiento con tercera mayor

A D A B E F G O D K L E F P A I H B C F G

Exemplo 2.º de los Sustenidos y Bemoles. Exem.º delas Cadencias del Bajo dela 3.ª regla.

Estos con 3.ª y 6.ª | Estos con 3.ª y 5.ª | Estas Cadencias se liga la 4.ª resuelta en 3.ª cubierta con la 5.ª o 6.ª

Gaspar Sanz Inventor sculpsit

Estas son clausulas de Tenor Se liga la 7.ª resuelta en 6.ª mayor | Estas son de Triple con 2.ª y 6.ª

tomo 1.º

Exemplo dela quarta Regla.

Exemplo dela quinta Regla.

Exe.º dela 6.ª regla.

Exem.º dela 7.ª regla. Exemplo 8.º Exemplo 9. Exemplo dela Regla decima.

Tabié con 4.as

Estos con Segunda y 4.ª

Exemplo delas reglas Vltimas delos Cromaticos.

El Musico Curioso atienda al acomp.to deste Bajo con cuidado

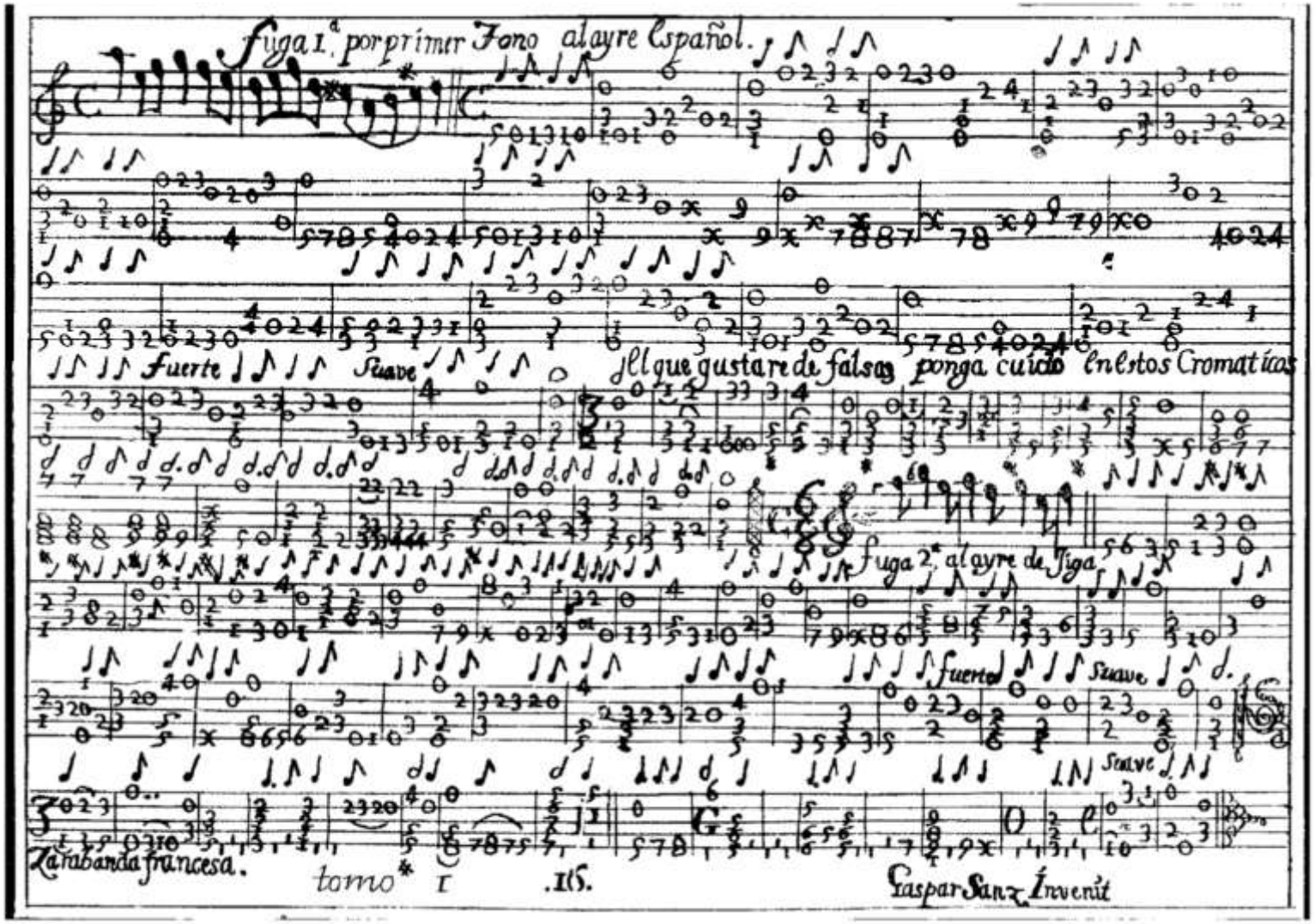
Gaspar Sanz Inventor sculpsit.

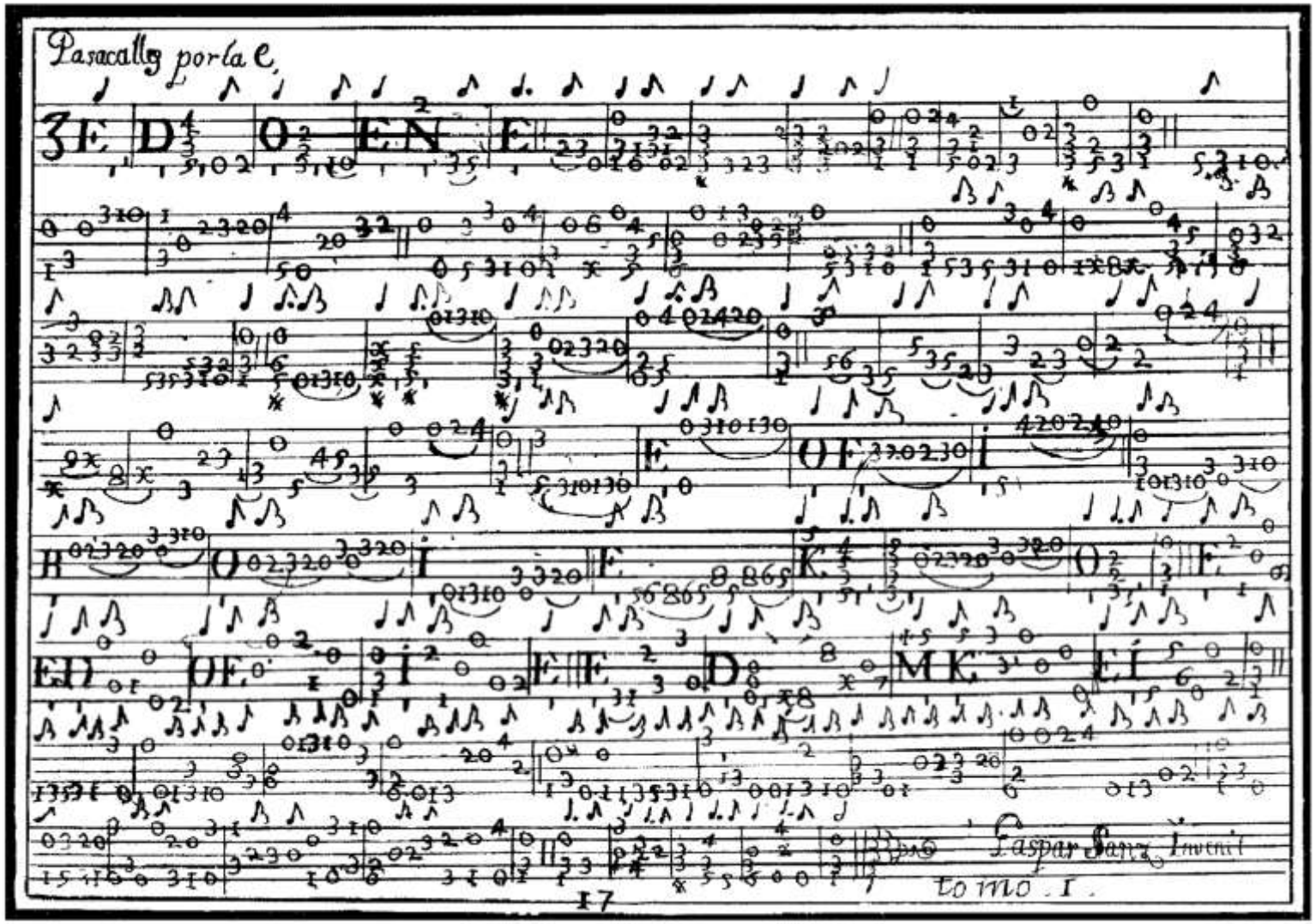
Pasajes del Bajo Sobré primer Tono para el Vso y practica de acompañar con las Reglas pasadas.

Gaspar Sanz Inventor sculpsit.

15.

tomo . I .


Fuga 1.ª por primer Tono al ayre Español.
Fuerte
Suave
El que gustare de falsas ponga cuido en estos Cromaticos
Fuga 2.ª al ayre de Jiga
Fuerte
Suave
Suave
Zarabanda francesa.
tomo* I
.16.
Gaspar Sanz Invenit


Pasacalle por la e.
Gaspar Sanz Inventor
tomo. I.
17

Passacalles por la, H, con Varios pasajes, Campanelas, y con cromaticos las 8 vltimas diferencia.

Estos son de Cromaticos

Gaspar Sanz Inventit Cesaraugusta

tomo. I. Sexta die Decembris anno 1674.

18.

LIBRO SEGUNDO,

DE CIFRAS SOBRE LA GVITARRA ESPAÑOLA,

CON ARTE NUEVO PARA APRENDER A TAÑERLA sin Maestro, con gran facilidad.

COMPVESTO POR EL LICENCIADO GASPAR SANZ, natural de la Villa de Calanda, Bachiller en Theologia por la Insigne Vniversidad de Salamanca.

ENSEÑA TODOS LOS SONES DE PUNTEADO MAS PRINCIPALES QUE SE TAÑEN en España, con la disposicion siguiente.

PRIMERA Lamina, contiene doze manos estampadas para formar los puntos de la Guitarra, con tanta claridad, que no es menester otro Maestro.

Segunda, prosigue el mismo intento, y declara las dudas que se pueden ofrecer en el formar los puntos.

Tercera, contiene diversas partidas, de Gallardas, Dança de las Hachas, y Folias.

Quarta, el Rugero, Paradetas, Matachin, Zarabanda, Xacaras, y Marionas por patilla, con diferencias muy estrañas.

Quinta, Españoletas por dos partes, y Passacalles por E.

Tom. 2.

Sexta, Canarios por dos puntos, y Villanos.

Septima, de Marionas veinte y ocho diferencias.

Octava, de Mariçapalos siete partidas.

Novena, Granduque por la I, dos partidas, y Passacalles.

Dezima, Pavanas cinco partidas con mucha novedad.

Vndezima, de Passacalles por la O, veinte y ocho partidas, de mucho arte.

Dnodezima, de Clarines, y Trompetas diversas llamadas, y conciertos à dos Clarines con Canciones muy curiosas de Naciones Estrangeras.

DOCVMENTOS,
Y ADVERTENCIAS GENERALES
PARA ACOMPAÑAR SOBRE LA PARTE
CON LA GVITARRA, ARPA, ORGANO,
O QVALQVIER OTRO INSTRVMENTO.

RESVMIDAS A DOZE REGLAS, Y EXEMPLOS DE CONTAPVNTO, y Composicion, los mas essenciales para este efecto.

ESTA materia es tan dificultosa, que para su explicacion, aunque sea breve, pedia vn Tratado mayor; mas para que este tenga algo que convenga à los Musicos, dirè en breves periodos lo mejor que supiere; y si no tuviere la estimacion de camino real lo que te enseñare, por falta de dilacion, admitelo por senda, pues muchas vezes los atajos se aprecian, porque miran con mas direccion al fin; y este es mi intento, para que lo contenido en este Compendio, sirva igualmente para todos los Musicos, porque las mismas reglas que dirè en las cifras para la Guitarra, los Organistas, y Arpistas pueden aplicarlas à sus Instrumentos, pues con los nombres de las consonancias, y los numeros que se apũtan sobre las solfas, para declararlas, les serà à todos muy facil executar estos preceptos.

La Guitarra se deve ajustar con el Organo, de esta suerte. Las terceras en vacio con el *Gesolreut*, y assi viene el acompañamiento a todos los tonos; pero quando los tiples en alguna composicion suben muy altos, vsando de la llave de *Gesolreut* en segunda raya, se trasporta el acompañamiento en la

la Guitarra à la quarta baxo, por mas comodidad del Cantor, y entonces ſin templar de nuevo tu Guitarta, el *Geſolreut*, que era la tercera en vacio, lo entonaràs en la quarta vacio, que es el cruçado, òl etra C.

Supueſto yà el templar de la Guitarra con el Org ano, los ocho tonos los tañeràs por las letras, y puntos ſiguientes.

Primer tono, por la E.
Segundo, por la O.
Tercero, por la ✠
Quarto, por la D, y acaba en F.
Quinto, por la B.
Sexto, por la G.
Septimo, por la D.
Octavo, y vltimo, por el A.

Eſto yà ſupueſto, pondràs las conſonancias, començando de ſolfa, en ſolfa en los ſiete ſignos de la Muſica, con las reglas ſiguientes.

REGLA PRIMERA, DE LAS CONSONANCIAS, y acompañamiento perfecto, que correſponde à todas las notas del baxo.

LO primero, ſe han de ſaber acompañar aquellas tres eſcalas de Muſica: La primera, ſe llama diatonica, y natural, porque ſube el baxo de tono en tono con naturaleza, y ſin accidente de ſuſtenido, ò bemol, y todas las notas ſe acompañan, conforme las conſonancias que en la miſma eſcala natural ſe correſponden vnos ſignos à otros; v. g. El *Geſolreut*, ſe acompaña con tercera may or, y quinta, porque en la eſcala natural, la tercera que le correſponde es *Bemi*, y el *Delaſolre* por quinta. Al *Alamire*, ſe dà tercera menor, y quinta, porque en la miſma eſcala natural, la tercera que le correſponde, es *Ceſolfaut*, con *Elami* por quinta, y aſsi en los demàs ſiglos, excepto à los *Mies*, que ſe les dà la ſexta, ſiguiendo quinta falſa con ſu tercera menor. La quarta voz ſuele hazer octava del baxo, y eſto contiene la primer eſcala.

Siguenſe deſpues otras dos eſcalas, que ſirven para ſaber como ſe han de acompañar en la Guitarra,

tarra, la vna toda con terceras menores, la otra con terceras mayores, que corresponden à cada nota, como estàn cifrados los exemplos, cada vno en derecho su solfa, ò signo, y tienen todos los puntos dos acompañamientos, para que escojas el que quisieres: El vno es de Rasgueado, con toda la Guitarra, y este se señala con las letras: El otro de Punteado, que se señala con los numeros, y en este el pulgar tañe la cifra que corresponde al baxo, y con los otros dedos, las vozes que vienen mas al proposito à la mano; advirtiendo, que en todas estas escalas, lo mismo que se dize de los siete signos graves, se entiende de los agudos, y sobreagudos, como lo veràn en el primer exemplo de esta regla.

REGLA SEGVNDA, COMO SE ACOMpañan los Sustenidos, y Bemoles.

LO segundo, se sabràn acompañar los accidentes que sobrevienen à estas notas, y son dos, vnos se llaman Sustenidos, y otros Bemoles; los Sustenidos solo se apuntan à los signos, ò notas, que no tienen mies, porque sirven de aumentar à

los signos (que con razon algunos les llaman menores) como son, *Gesolreut*, *Cesolfaut*, *Delasolre*, *Fefaut*, en todos estos se suele hallar el sustenido, y no en otros, y generalmente quando sube el canto, sin hazer otro motivo, ò clausula, se acompaña la nota que tiene sustenido con tercera, y sexta. Los Bemoles se juntan solo à las notas, y signos que tienen *mies*, porque sirven de ablandar, y disminuir la fuerza del *mi*, y por esso los Benemoles se apuntan solo en *Elami*, *Bemi*, y *Alamire*, y se acompañan de ordinario con tercera mayor, y quinta, como se verà en las cifras, y exemplo desta regla.

REGLA TERCERA PARA ACONPAñar todas las cadencias, y clausulas finales del baxo.

LO tercero, se sabràn de quantos modos puede clausular el baxo, robandoles à las otras partes sus clausulas, y despues, que acompañamiento, y ligadura corresponde à cada vno. A lo qual respondo con distincion, que ay tres modos de cadencias, ò clausulas, la principal, y propia del baxo, es,

es la que llaman clausula cerrada, y es quando salta quarta arriba, ò quinta abaxo, cantando *Resol, la re*, ò *sol vt*, y en esta cadencia à la penultima nota, se liga la quarta al dar prevenida primero, y se resuelve en tercera mayor al levantar, cubierta con la quinta, ò sexta, y la quarta voz camina octava del baxo.

El segundo genero de cadencias, se llama de segunda, ò tenor, que baxa de grado, diziendo *fa, mi, re*. A este modo de cadencia se liga en la penultima nota, la septima prevenida antes, y se resuelve al levantar con sexta mayor, cubierta con tercera. La quarta voz podrà dar en decena.

El tercer modo de cadencia se llama de tiple, quando el baxo canta *fa, mi, fa*, robandole al tiple este motivo; entonces se acompaña el medio compàs, ò puntillo de la penultima nota, con segunda, y sexta, y despues el baxo descendiendo, resuelve la segunda en tercera, y la sexta baxa à otra sexta; la quarta voz camina en octava de la segunda, ò novena del baxo. Todas estas ligaduras se deven hazer quando la nota, ò solfa del baxo es capaz, siendo de vn compàs, ò medio; pero siendo Seminima, ò Corchea, basta la resolucion final, por no aver tiempo para mas, como se verà en el exemplo de esta regla.

Hasta aqui lo contenido en las dos reglas primeras, y algo tambien de la tercera, han enseñado yà algunos Maestros. El que quisiere saber mas escalas, y acompañamientos, vea à Francisco Corbeta, y Juan Bautista Granada. Estos dos Autores traẽ tanta multitud de escalas, que las que aqui dexo, y ellos traen de mas, las tengo por confusion, y no por doctrina, pues bastan para los ocho tonos las que aqui refiero; y à mas desto, ninguno de ellos dà las reglas de Contrapunto, y Composicion; y los lances, y passos del baxo, en que se ha de vsar dellas.

En las siguientes reglas que te enseño, darè preceptos, como, y à què tiempo se ha de vsar de os acompañamientos de las escalas, accidentes, y cadencias, como lo practicar los buenos Organistas de España; hallaràn documentos de Horacio Veneboli, Maestro de Capilla de San Pedro de Roma, de Pedro Ciano, Organista de la Republica de Venecia; las ligaduras de que vsa en sus acompañamientos Lelio Colista, y el modo de ligar las sincopas

pas en las proporciones de Christoval Carifani (mi Maestro) Organista de la Capilla Real de Napoles. De todos estos aprendi las advertencias de abaxo, estimenlas por ser de tan grandes Maestros, pues solo tendràn de malo, el aver estado en la fragua de mi corto talento.

REGLA QVARTA, QVE NOTAS SE *acompañan, y quales se dexan sin acompañamiento, tocandose solas, y de pesso por falsas.*

EL baxo tiene diversidad de caminar, porque vnas vezes camina de grado, subiendo, ò baxando, otras de salto, y estos son de tercera, de quarta, de quinta, sexta, y octava; y de toda esta variedad de caminar, yà de grado, ya de saltos, se saca los diversos acompañamientos, y vso de las reglas. Lo primero, todo el dar, y alçar de compàs, se deve acompañar; y si el baxo sube, ò baxò gradatim de simminimas, diziendo, v.g. *Re, mi, fa, sol, la,* la primer nota se acompaña, la segunda se passa sola sin ningun acompañamiento, à la tercera se

buelve acompañar, la quarta tam bien se passa posalsa, y luego en la quinta buelve à dar el compàs, acompañando lo que le corresponde en la escala, y si camina el baxo de corcheas, diziendo, *Re, mi, fa, sol, la,* se acompaña tambien solo la primera, y luego todas las demàs se tocan sin acompañar, y lo mismo se haze con las Simicorcheas, solo se permite acompañarles alguna vez de tercera, y se puede vsar sin riesgo, como se verà en el exemplo de esta regla.

REGLA QVINTA, DEL ACOMPAñamiento del baxo, quando camina de salto.

TOdas las vezes que el baxo dexa de caminar gradatim del modo dicho, porque falta de tercera, quarta, y otros motivos, siempre se acompaña con consonancias; porque todos los saltos, y golpes de las vozes en el Contrapunto, han de ser buenos; pero advirtiendo, que algunas vezes no se altera el acompañamiento, como quando falta de tercera arriba, ò tercera abaxo, entonces se le dà el acompañamiento de la primera escala, y lo mismo

en ſalto de ſexta, y octava; pero eſta regla tiene alguna excepcion, porque ſi falta el baxo de tercera arriba, ò abaxo, à la nota de donde ſe mueve, ſe dà la tercera à donde ha de ſaltar, en lo qual es meneſter grande cuidado, porque ſi vna vez ſe dan tercera menor al *Alamire*, porque ſu cuerda de la tercera es *Ceſolfaut*, otra vez le daràs tercera mayor; y ſucede quando antes de ſaltar de *Alamire*, vieres ſuſtenido en el *Ceſolfaut*, a què partes, porque eſte forma la tercera entonces, y la razon la juzga el miſmo oìdo, que por la vezindad de fuerte, y blando, no permita en tal ſalto, ſino tercera mayor en el *Alamire*, y lo contrario ſe puede hazer, pero ſerà Muſica de mal guſto, y de oìdo enfermo, como veràs en el exemplo deſta regla.

REGLA SEXTA, QVANDO EL BAXO *ſalta de quinta arriba, ò quarta abaxo.*

SIendo notas de compas, ò medio, dandole à la primera ſu conſonancia ordinaria, antes de paſſar al ſalto ſe le acompañarà con la ſexta, y quarta mayor, que viene ligada de la quinta, y es vn alago, y famoſo reclamo para el Cantor eſta ligadura, y luego la voz que hizo quarta mayor, paſſarà octava, y la ſexta à tercera mayor de la nota en que cae, y ſalta el baxo. Eſte miſmo acompañamiento, y ligadura cabe quando el baxo paſſa baxando de vn ſigno à otro ſigno inmediato, cantando *fa mi*, y tambien quando dize *la ſol*, ò *ſol fa*, ſuſtenido el ſegundo, como ſe verà en el exemplo de eſta regla.

REGLA SEPTIMA, QVANDO EL BAXO *ſalta de quarta arriba, ò quinta abaxo, como ſe liga la quarta.*

ESte motivo de baxo, ſe llama cadencia, ligandolo la quarta, reſuelta deſpues en tercera mayor; pero eſta regla tiene tambien ſu excepcion, porque no ſiempre es bueno darle la quarta, porque muchas vezes la compoſicion, ò villancico quiere que ſe ligue la ſeptima, y con eſta no cabe la quarta, y ſi no lo hazen aſsi, echa à perder el Inſtrumentiſta vna Capilla. Por lo qual, ſe ha de notar, que la quarta ſiempre ſe ha de prevenir en alguna

guna consonancia, sea de tercera, quinta, ò sexta, para que despues en la cadencia se ligue, y de este modo bien se puede acompañar con la quarta, y no en otro caso, como se verà en el exemplo de esta regla.

REGLA OCTAVA, PARA CONOCER *en la cadencia de baxo, quando se dexa la quarta, y se liga la septima.*

LA regla que se ha de tener para no darle la quarta, aunque clausule el baxo, es esta. Siempre que el baxo descienda de quinta, y tercera, à la nota penultima en que se ha de ligar no cabe la quarta, por no averse prevenido en consonancia; por lo qual, entonces, si la nota fuere mayor, se bate en la tercera, y al alçar del compàs, se liga, y resuelve la quarta, y si no ay lugar, se ligarà la septima, porque esta estuvo prevenida, y resolverla en tercera mayor, si la nota à donde cae fuere final, como veràs en el exemplo de esta regla.

REGLA NONA, QVANDO SE HVYE *la cadencia, ò clausula, aunque el baxo salte de quarta arriba, ò quinta baxo.*

EL baxo tiene algunos passos en que no haze cadencia, aunque lo parece, y estos saltos, les llaman los Maestros de Capilla de Roma, *Cadenca Sfugita*, porque solo tienen la apariencia de clausula, saltando de quinta abaxo, por no acompañarle para clausular las otras vozes de medio, y esto sucede alguna vez, quando el baxo proviene de la cuerda, ò signo que forma tercera menor, caminando de aqui à la penultima nota; porque es mala Musica partir de *Fefaut*, sin sustenido, al de la *solre*, y à este darle tercera mayor de golpe, aunque haga salto de cadencia; la razon la dexo al mismo oido, que lo pide assi, y aborrece lo contrario, sino es que sea clausula final, y la nota sea mayor, pues entonces, al dar del compàs, se acompañarà con tercera menor, y al levantar, se liga la quarta, resolviendola en tercera mayor, como se verà en el exemplo de esta regla.

RE-

REGLA DECIMA PARA ACOMPAñar el baxo, quando camina ſincopado, ò ligado.

EL baxo puede caminar ſincopado, ò ligado, tambien de dos modos, el vno de ſalto, el otro de grado en grado; quando la ſincopa es de ſalto, ſe acompaña vſando de las reglas que haſta aqui he dicho; pero ſi la ſincopa es de grado en grado, y ſe liga el baxo de vn compàs à otro, como ſucede en algunas proporciones, y compoſiciones Eſpañolas, caben las ſiguientes ligaduras. Supueſta la conſonancia juſta al puntillo, ò ſincopa en que dà el compàs, ſe acompañarà con ſegunda, y quarta, y deſpues el baxo deſcendiendo, reſuelve la ſegunda en tercera, y la quarta en quinta, y en eſta conformidad ir ligando haſta que aya ſincopas, y ligados, que cauſa mucha armonia al oido eſte genero de acompañar, como ſe verà en el exemplo deſta regla.

REGLA VNDECIMA, PARA CONOCER porque tono ſe ha de tañer el Paſſacalle, quando ſe ha de acompañar algun baxo.

La regla no es donde empieça, ſino donde acaba, porque muchas vezes entran las partes cantando, y eſpera el baxo, y entra imitando con el diapente, ò quinta del tono, por lo qual para no errar, ſiempre ſe ha de mirar en que punto concluye aquel papel de Muſica, y hecha eſta diligencia, tañeras el Paſſacalle de aquel tono, dandole la tercera mayor, ò menor, que en la primer eſcala le correſponde; y ſi el baxo fuere cromatico, para conocer que tercera mayor, ò menor le has de dar, ò porque tono, advierte lo ſiguiente.

REGLA DVODECIMA, PARA CONOcer al tono de los baxos cromaticos de las ſonadas, y canciones Italianas.

EN algunas ſonadas, y conciertos de Biolines q vienen de Italia, ſe apuntan dos generos de Muſica cromatica, la vna con ſuſtenidos en dos, ò tres rayas al principio, con la llave debaxo, la otra con bemoles: de donde ſe inferirà, que ſi el baxo al principio tiene dos ſuſtenidos, el vno en *Ceſolfaut*, y el otro en *Fefaut*, ſe darà al *Alamire*, y *Delaſolre*, ſiempre terceras mayores en toda aquella ſonada, por-

porque el *Cesolfaut*, y *Fefaut*, todos han de ser sustenidos; y si quieres solfearle, fingete *Cesolreut* vn tono mas alto, y guardando la misma proporcion, te saldrà en el tono cromatico la misma entonacion, que en el natural.

Y vltimamente, si el baxo tiene al principio de la llave dos Bemoles, vno en *Befabemi*, y el otro en *Elami*, daràsles al *Gesolreut*, y *Cesolfau* terceras menores; y si lo quisieres tambien solfear, fingete el primer tono, punto mas baxo, en el *Cesolfaut*, y de esta suerte, por cromatico que sea vn baxo, se podrà entonar, y acompañar con grande facilidad, como se verà en el exemplo de esta regla.

Estas son las doze reglas mejores, que entre infinitas que ay en el Contrapunto, y Composicion, he podido escoger; lo que faltare, lo suplirà la misma practica, pues por no ser prolijo, y no salir de los limites de Compendio, podrà bastar lo referidos con los vltimos Passages que compongo del baxo, sobre primer tono; con los numeros de las consonancias, para los Organistas; y las cifras que le corresponden, para la Guitarra: Y prometo despues este mismo assunto proseguirlo en otro mayor Libro, dilatandome en mas exemplos, y reglas que pudiere discurrir de nuevo; pues por el deseo de que todos se aprovechen, y estèn yà bien dispuestos con lo mas preciso, y essencial, he anticipado esta Obra, resumiendo solas essas doze reglas, con los doze exemplos que se contienen en las dos primeras paginas de las solfas, y cifras.

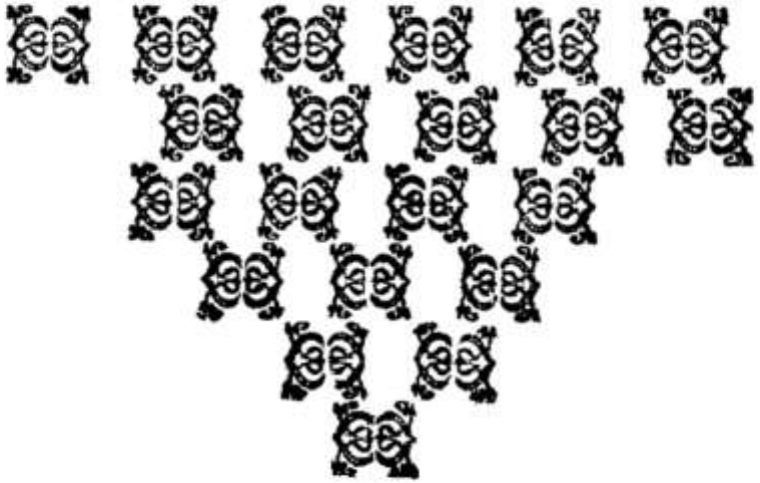
Despues de las dos paginas de los doze exemplos, se sigue otra, que contiene diversidad de Passages de la clave del baxo, por primer tono, para que por ellos, el deseoso de aprender, sepa el modo de acompañar otros papeles semejantes del baxo.

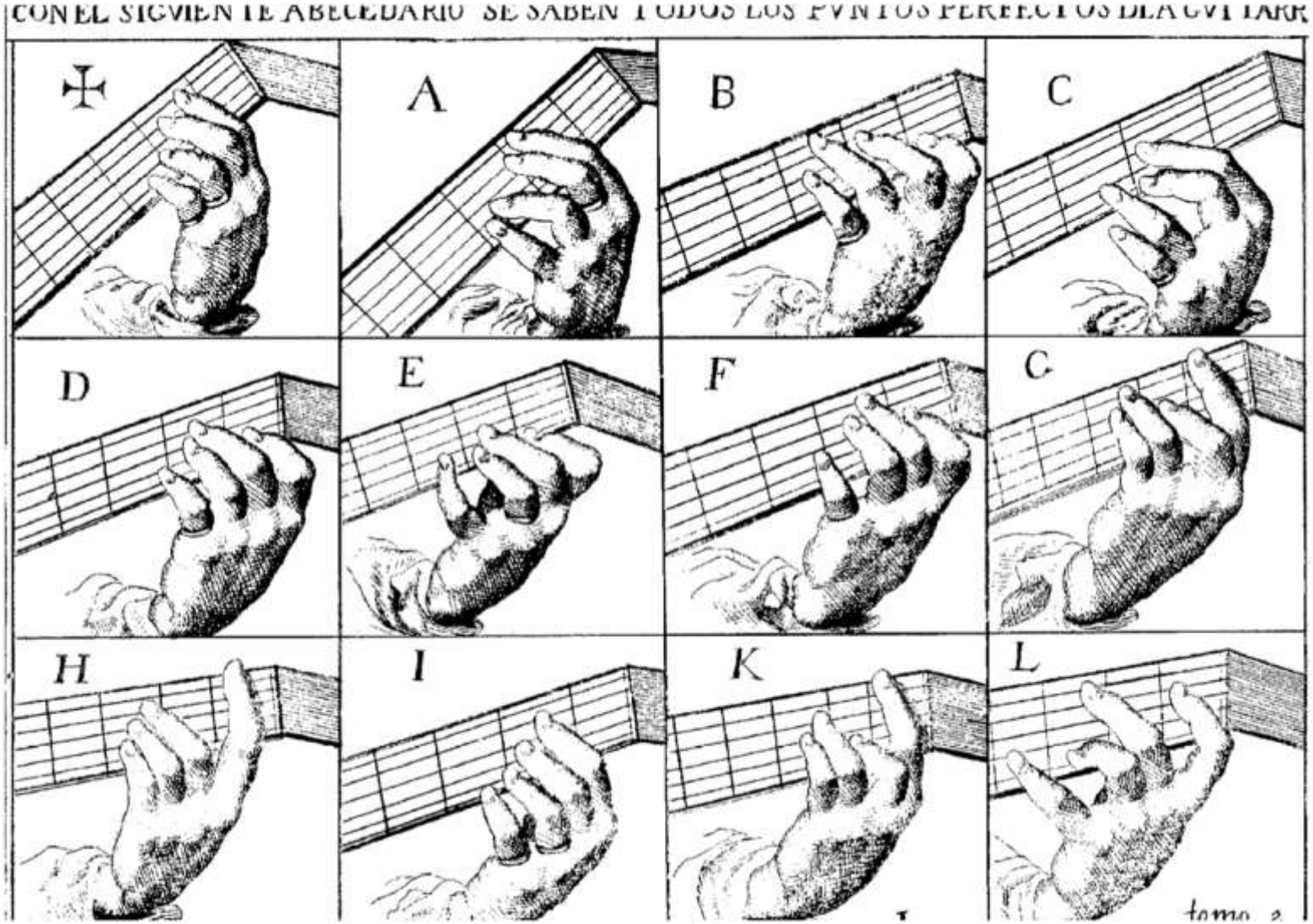
Despues desta pagina, apunto en solfa dos fugas, y las sigo con cifras en la Guitarra; la primera es al estilo Español; la segunda al aire, y modo de las gigas Inglesas, en las quales hallarà el aficionado mucho gusto.

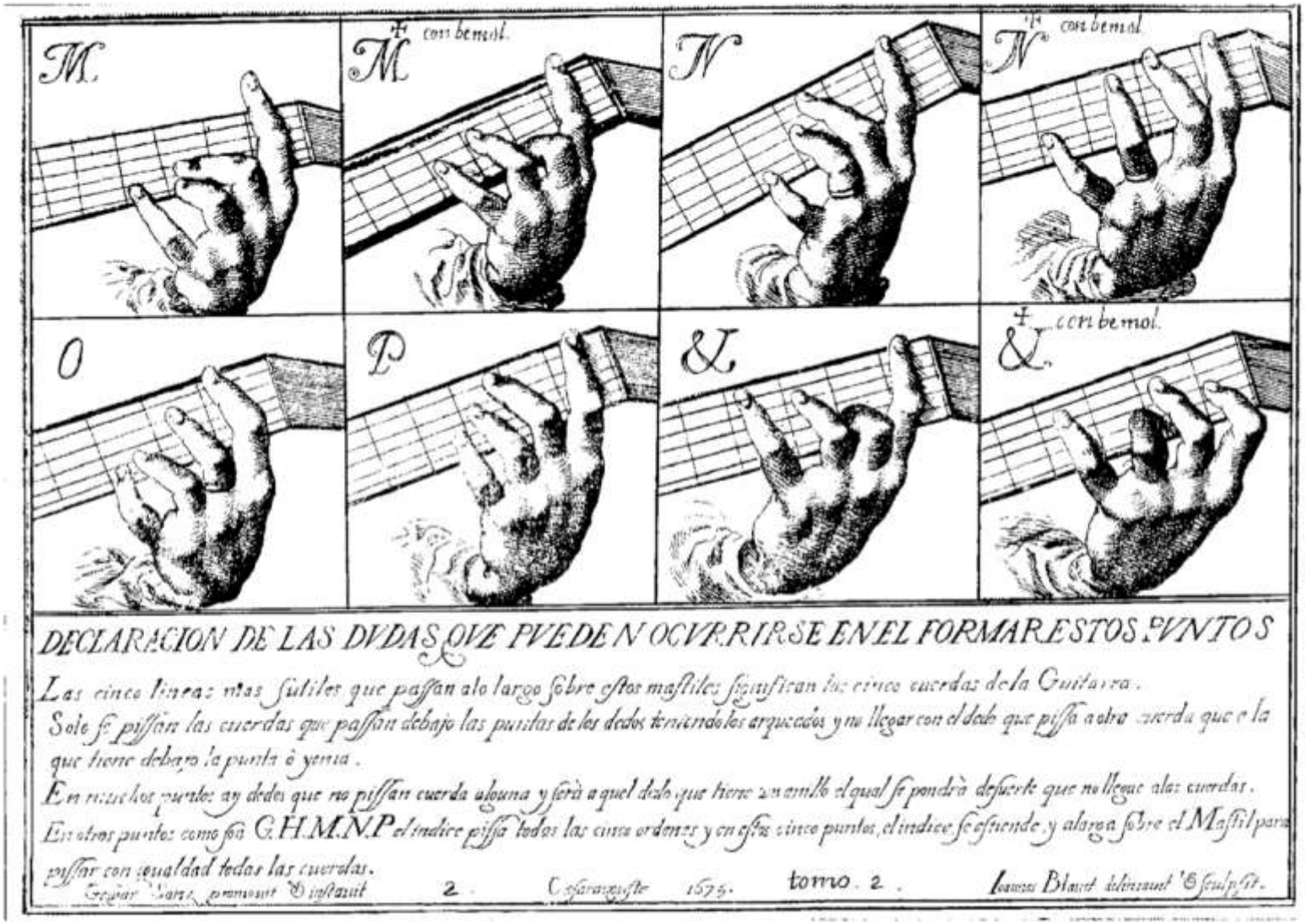
En la quinta pagina se contienen diez y ocho diferencias de Passacalles por el mismo tono, con variedad de passos, extrasinos, campanelas, y alguna novedad para los diestros.

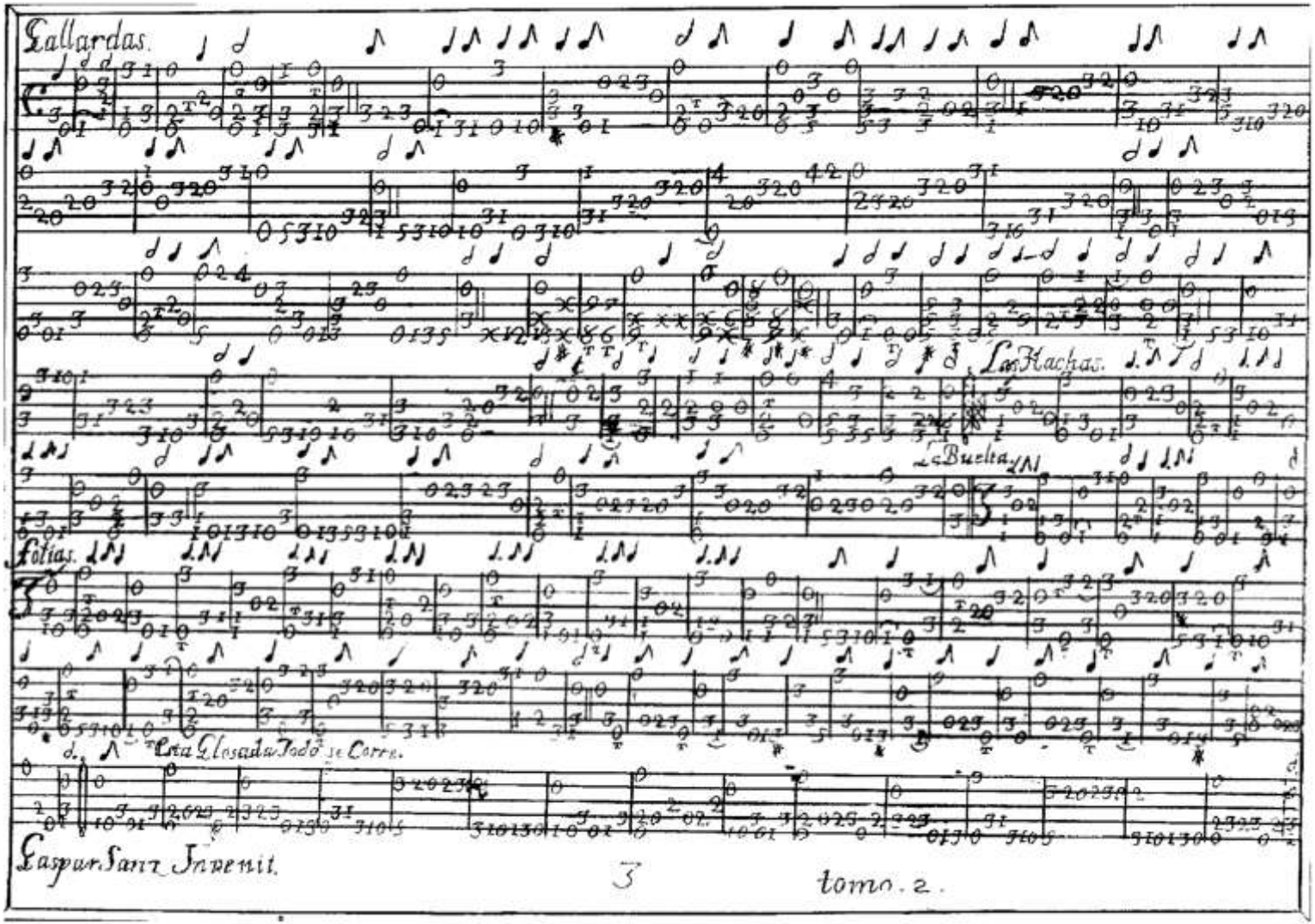
Y finalmente en la vltima pagina, porque vn Maestro de Capilla de este Reyno (que en la Guitarra

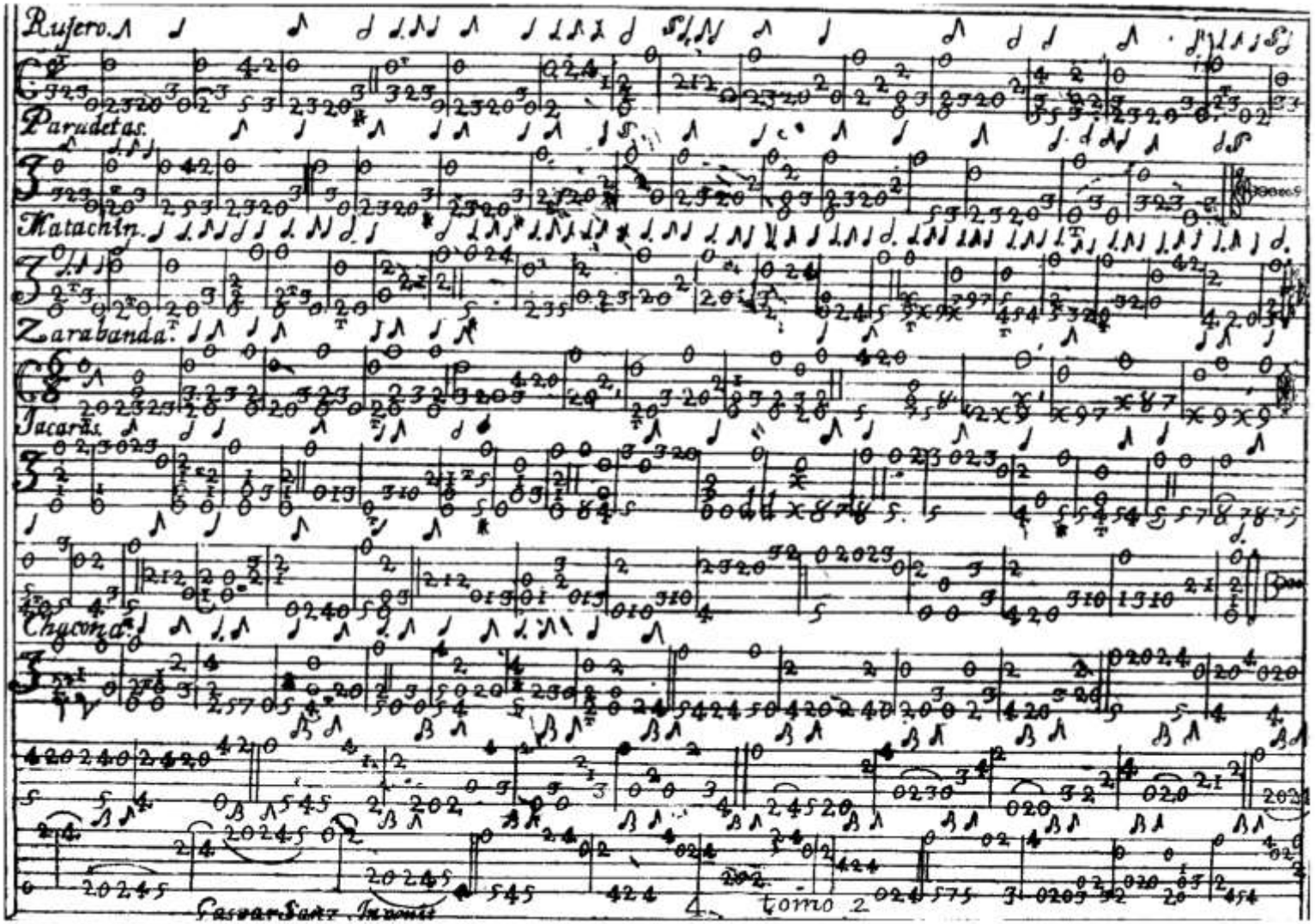
tarra tiene particular cenſura) no sè ſi por curioſidad, ò prueba de mi Arte, me pidiò que compuſieſſe algo à tres vozes, ſobre algun baxo, que caminaſſe todo por medios puntos, ſubiendo, y baxando ſiempre de cromaticos; y para ſatisfacer en parte à eſte aficionado, compuſe las nueve vltimas diferencias de Paſſacalles por la ✠ que ay en la vltima pagina. La empreſa es la mas ardua que tiene la Muſica; la ſalida, y acompañamiento que cabe, lo verà àlli el que fuere Muſico; y atienda, que ay mucha doctrina en aquellas nueve vltimas partidas.

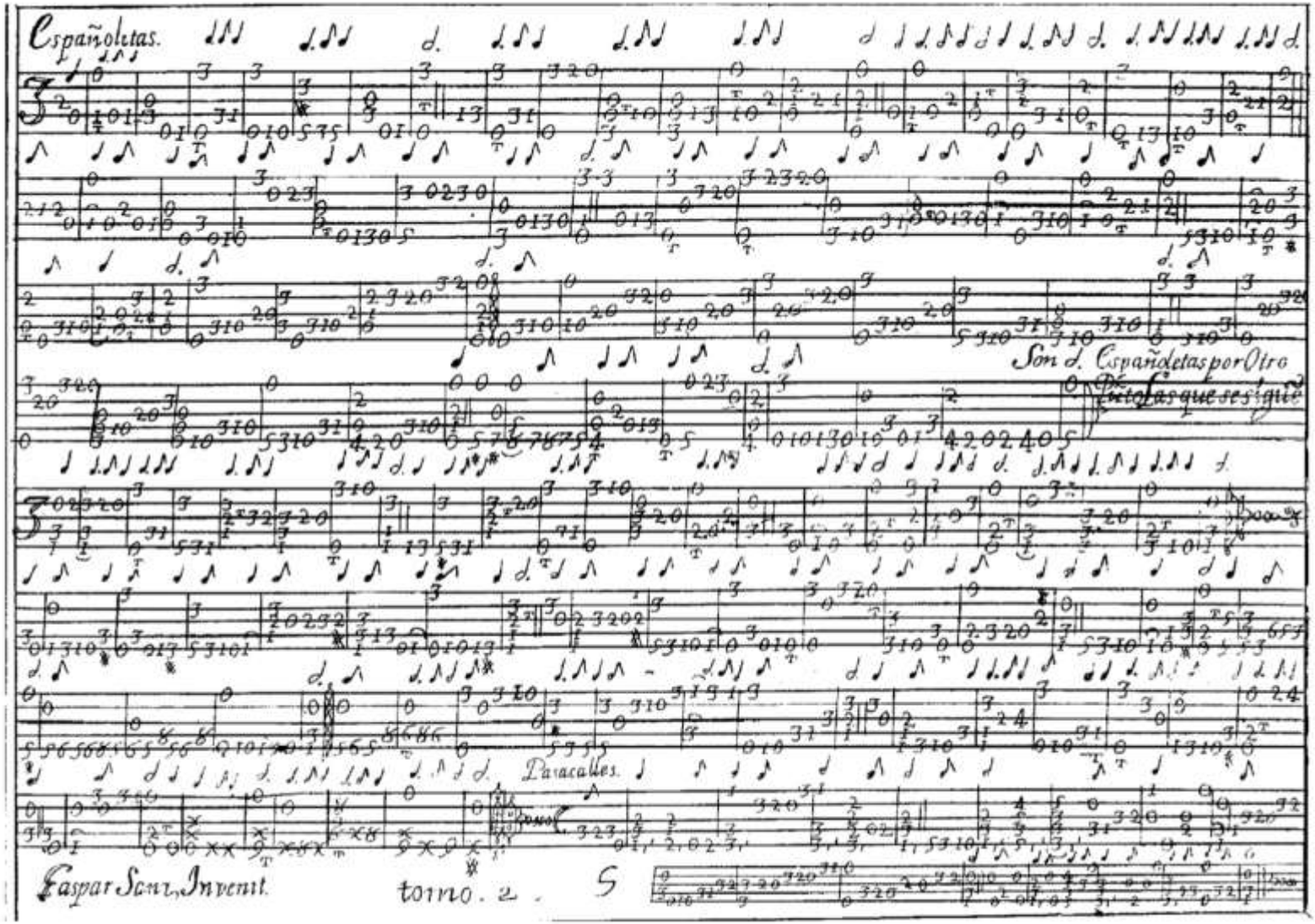


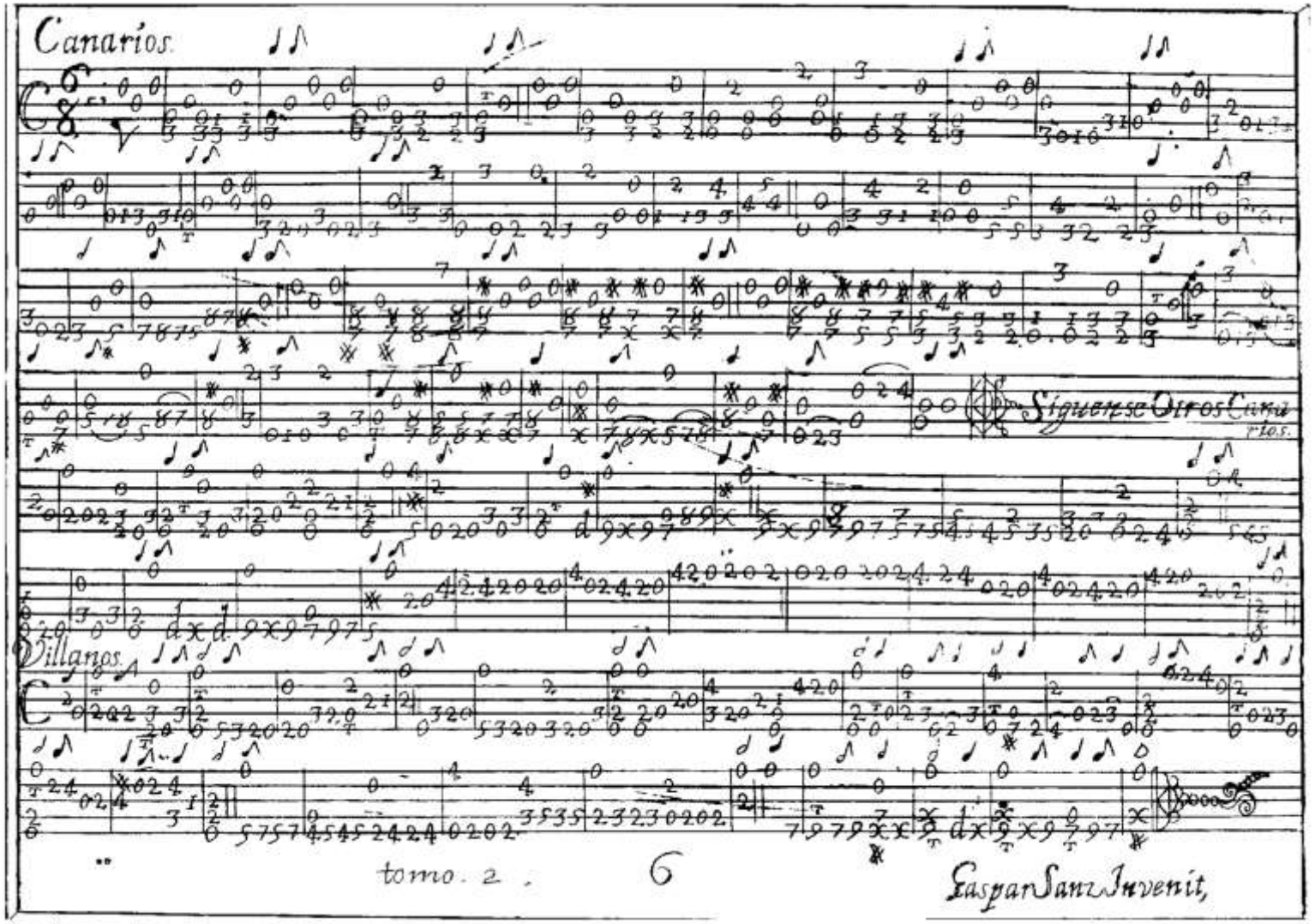

CON EL SIGVIENTE ABECEDARIO SE SABEN TODOS LOS PVNTOS PERFECTOS DLA GVITARR
A
B
C
D
E
F
G
H
I
K
L

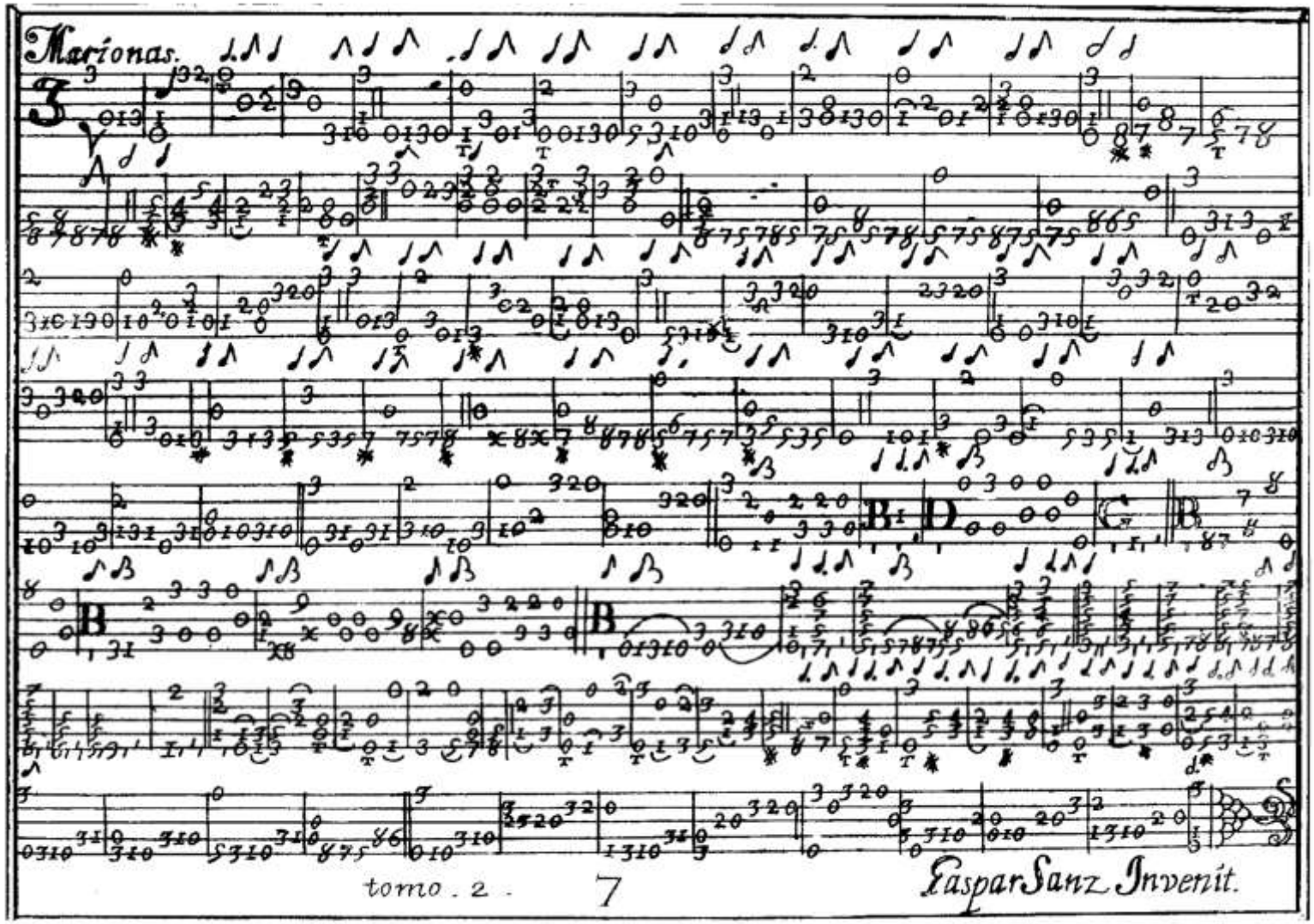

M.
M. con bemol.
N
N. con bemol.
O
P
&
&. con bemol.
DECLARACION DE LAS DVDAS QVE PVEDEN OCVRRIRSE EN EL FORMAR ESTOS PVNTOS
Las cinco lineas mas sutiles que passan alo largo sobre estos mastiles significan las cinco cuerdas de la Guitarra.
Solo se pissan las cuerdas que passan debajo las puntas de los dedos teniendolos arqueados y no llegar con el dedo que pissa a otra cuerda que e la que tiene debajo la punta ò yema.
En muchos puntos ay dedos que no pissan cuerda alguna y serà aquel dedo que tiene un anillo el qual se pondrà desuerte que no llegue alas cuerdas.
En otros puntos como son G.H.M.N.P el indice pissa todas las cinco ordenes y en estos cinco puntos, el indice se estiende y alarga sobre el Mastil para pissar con igualdad todas las cuerdas.
Gregor. Sanz promouit & instauit
2.
Cesaraugusta 1675.
tomo. 2.
Ioannes Blanet delineauit & sculpsit.

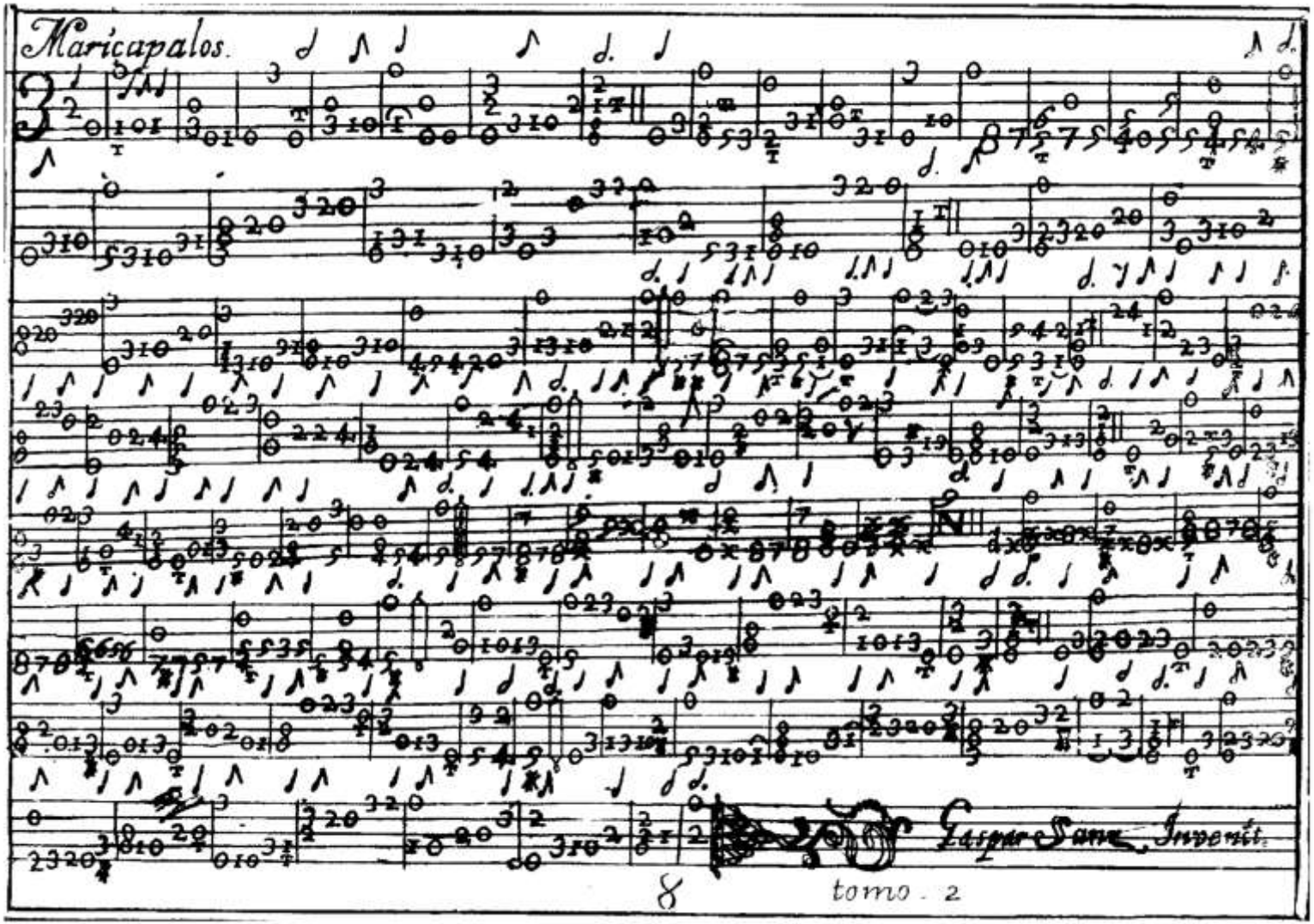

Gallardas.
La Hachas.
La Buelta.
Folias.
Esta Glosada Todo se Corre.
Gaspar Sanz Invenit.
3
tomo. 2.

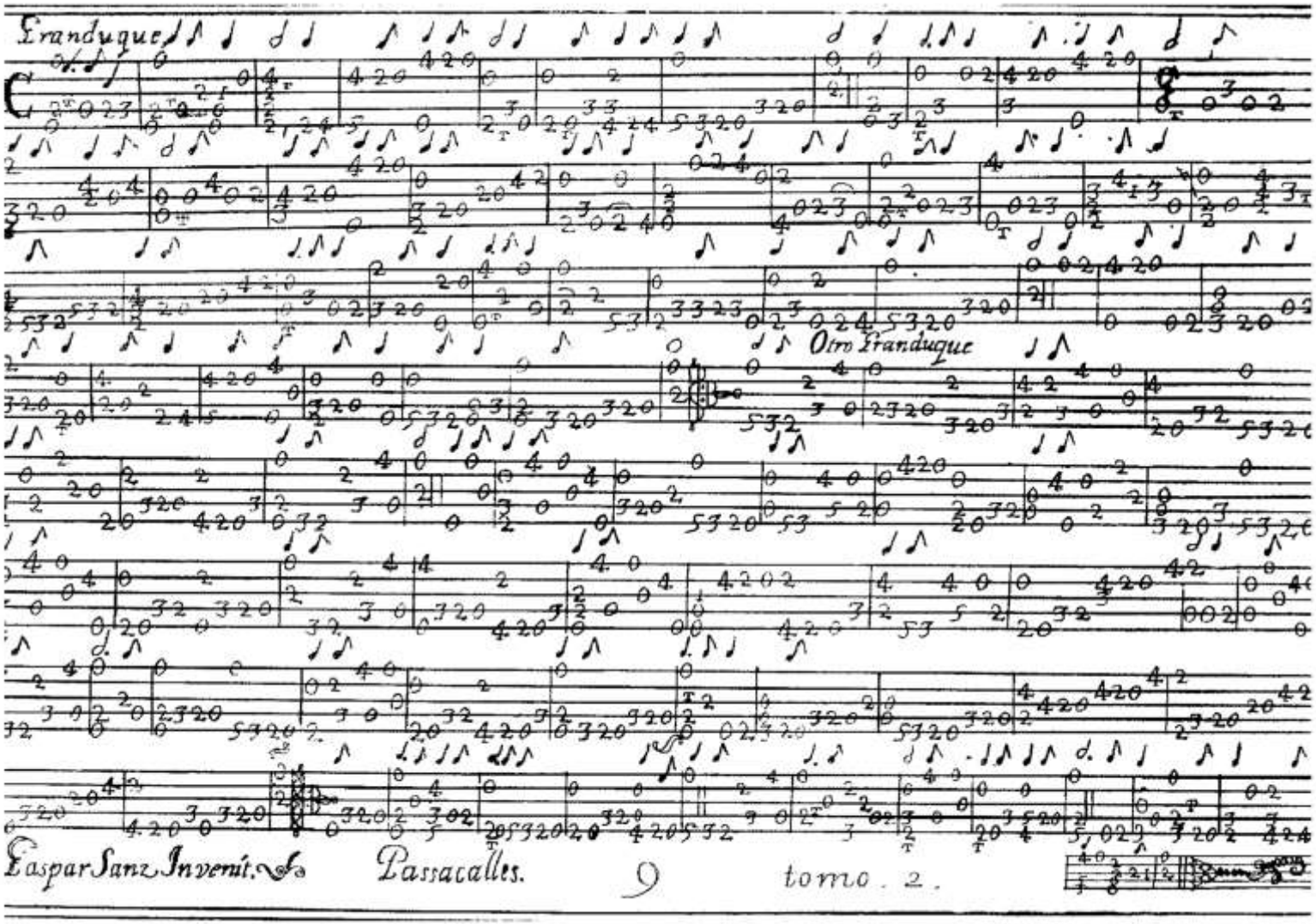

Rufero.
Paradetas.
Matachin.
Zarabanda.
Jacaras.
Chyconas.
Tomo 2

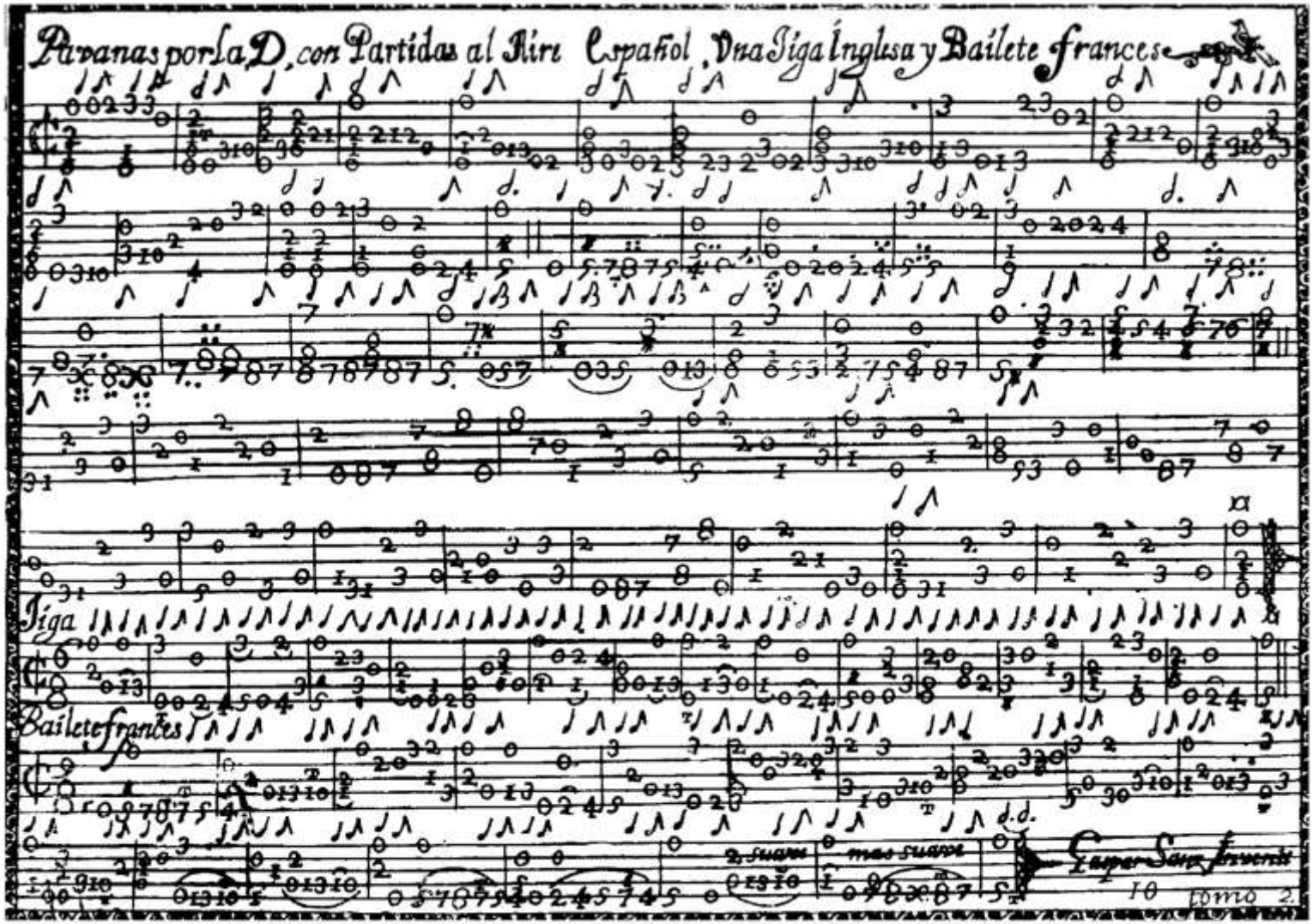

Españoletas.
Son d. Españoletas por Otro
Paracalles.
Gaspar Sanz, Invenit.
tomo. 2.

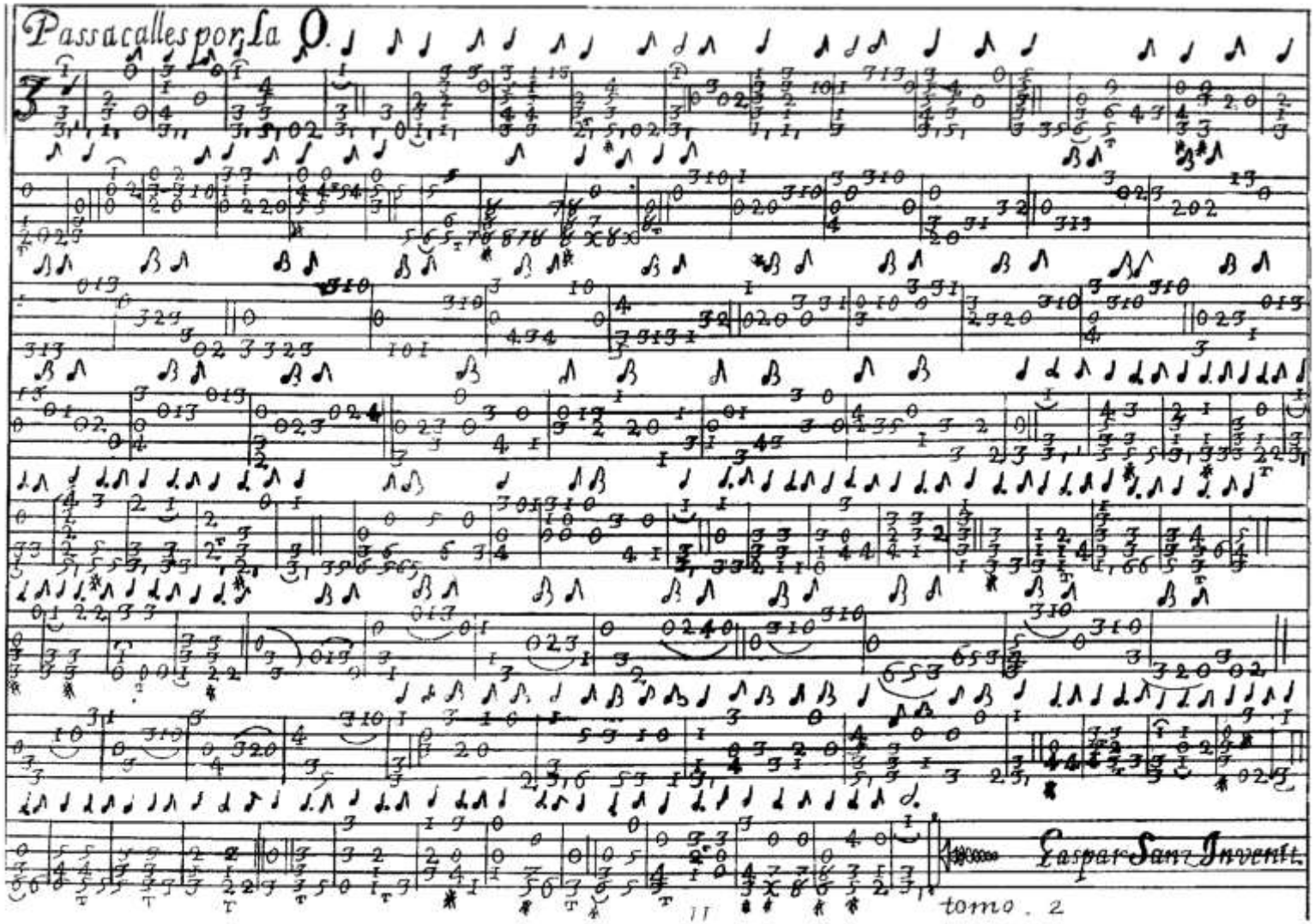

Canarios.
Siguense Otros Canarios.
Villanos.
tomo. 2.
6
Gaspar Sanz Invenit,


Marionas.
tomo . 2 .
7
Gaspar Sanz Invenit.


Maricapalos.
Gaspar Sanz Inventit.
8
tomo . 2


Granduque
Otro Granduque
Gaspar Sanz Invenit.
Passacalles.
9
tomo . 2 .


Pavanas por la D. con Partidas al Tiri Español, Vna Figa Inglesa y Bailete frances
Figa
Bailete frances
mas suave
Caspar Sanz fecit
10
Tomo 2.


Passacalles por la O.
Gaspar Sanz Inventit.
tomo . 2

Clarines y Trompetas con Canciones muy curiosas Españolas, y de Estranjeras Naciones. En Çaragoça. 1675.

La Cavalleria de Napoles. con dos Clarines.

Canciones

La Tarzona.

La Coquina francesa.

Lantururu.

o La Cachata de Napoles.

La Miñona de Cataluña.

La Minina de Portugal.

Dos Trompetas de la Reyna de Suecia.

Clarin de los Mosqueteros del Rey de francia.

tomo 2

12

Gaspar Sanz Invenit.

LIBRO TERCERO DE MUSICA.

DE CIFRAS SOBRE LA GVITARRA ESPAÑOLA,

QUE CONTIENE LAS DIFERENCIAS MAS PRIMOROSAS DE PASSACALLES, que hasta aora ha compuesto su Autor, por todos los ocho Tonos mas principales de Canto de Organo, y por los puntos, y terminos mas estraños, y sonoros de la Guitarra, que se consagra

A LA MAGESTAD CATOLICA DEL REY NUESTRO SEÑOR D.CARLOS SEGUNDO, MONARCA DE LAS ESPAñAS, Y NUEVO MUNDO.

POR EL LICENCIADO GASPAR SANZ, NATVRAL DE LA VILLA DE CALANDA, BACHILLER en Theologia por la Insigne Vniversidad de Salamanca.

Primera Lamina contiene 18. Partidas de Passeos de Compassillo por la C. ò Cruzado.

Segunda, prosigue 24. Partidas de falsas, y ligaduras por el mismo termino.

Tercera, 12. Partidas por la I. ò Patilla, con vn Passo de 50. Compasses.

Quarta, 25. Partidas por la E. y D. que son el cinco, y seis.

Quinta, 22. Partidas por la † y X, con vnas respuestas de Tiple, y Baxo muy curiosas.

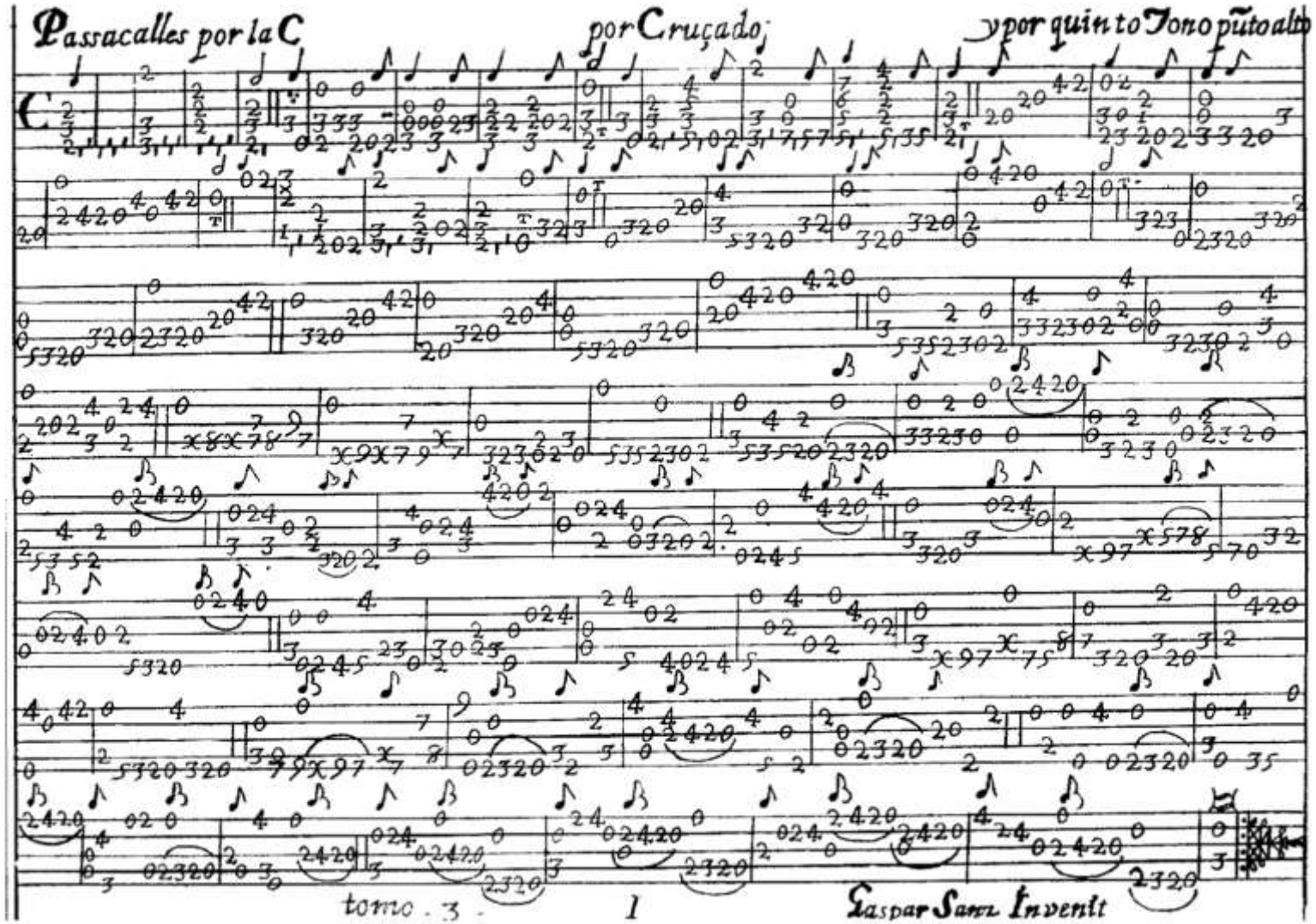
Sexta, 20. Partidas por la H. ò el quatro, con vna fuga al vltimo de mucho garbo.

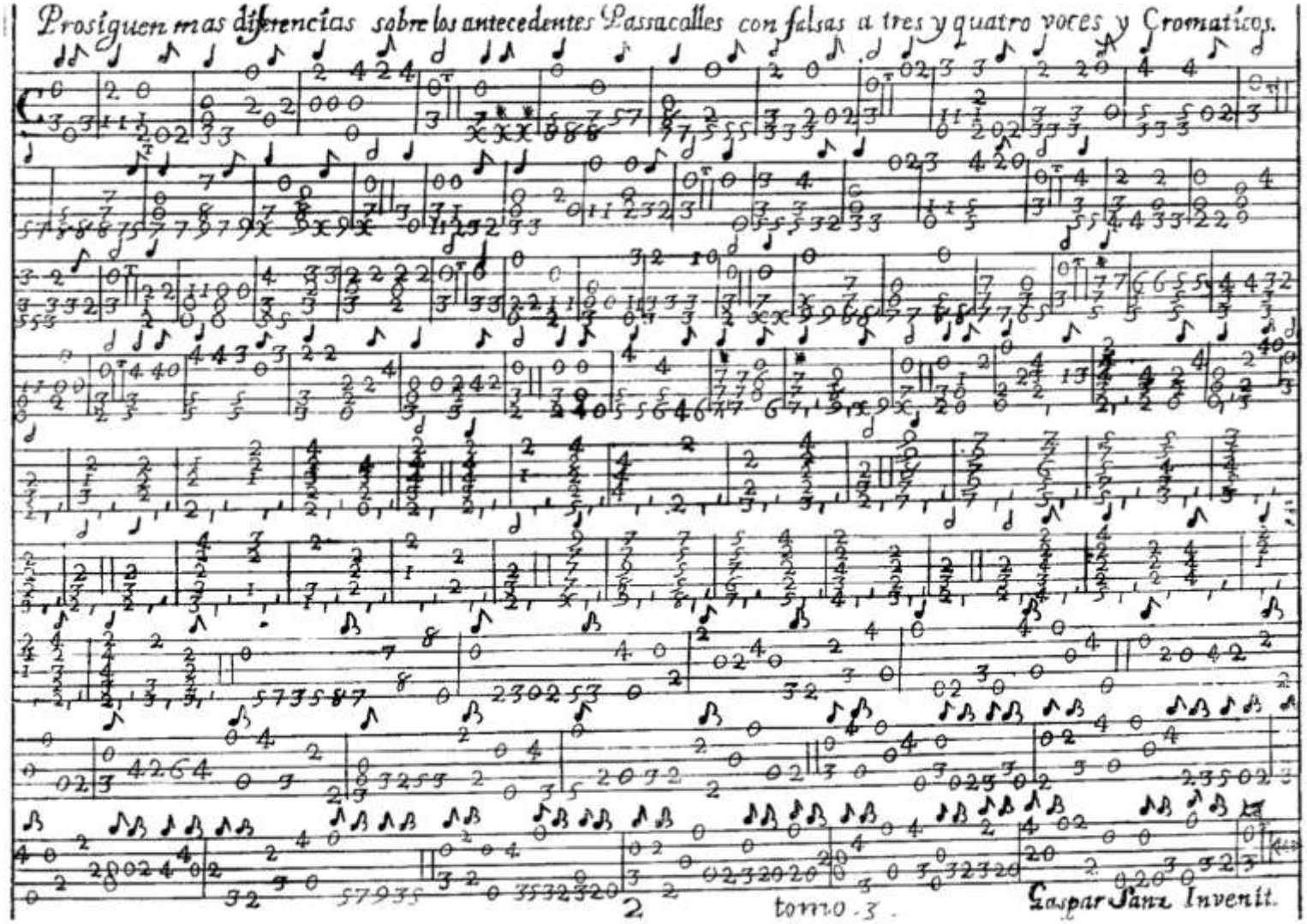
Septima, 27. Partidas por la G. y B. que son por el tres, y dos.

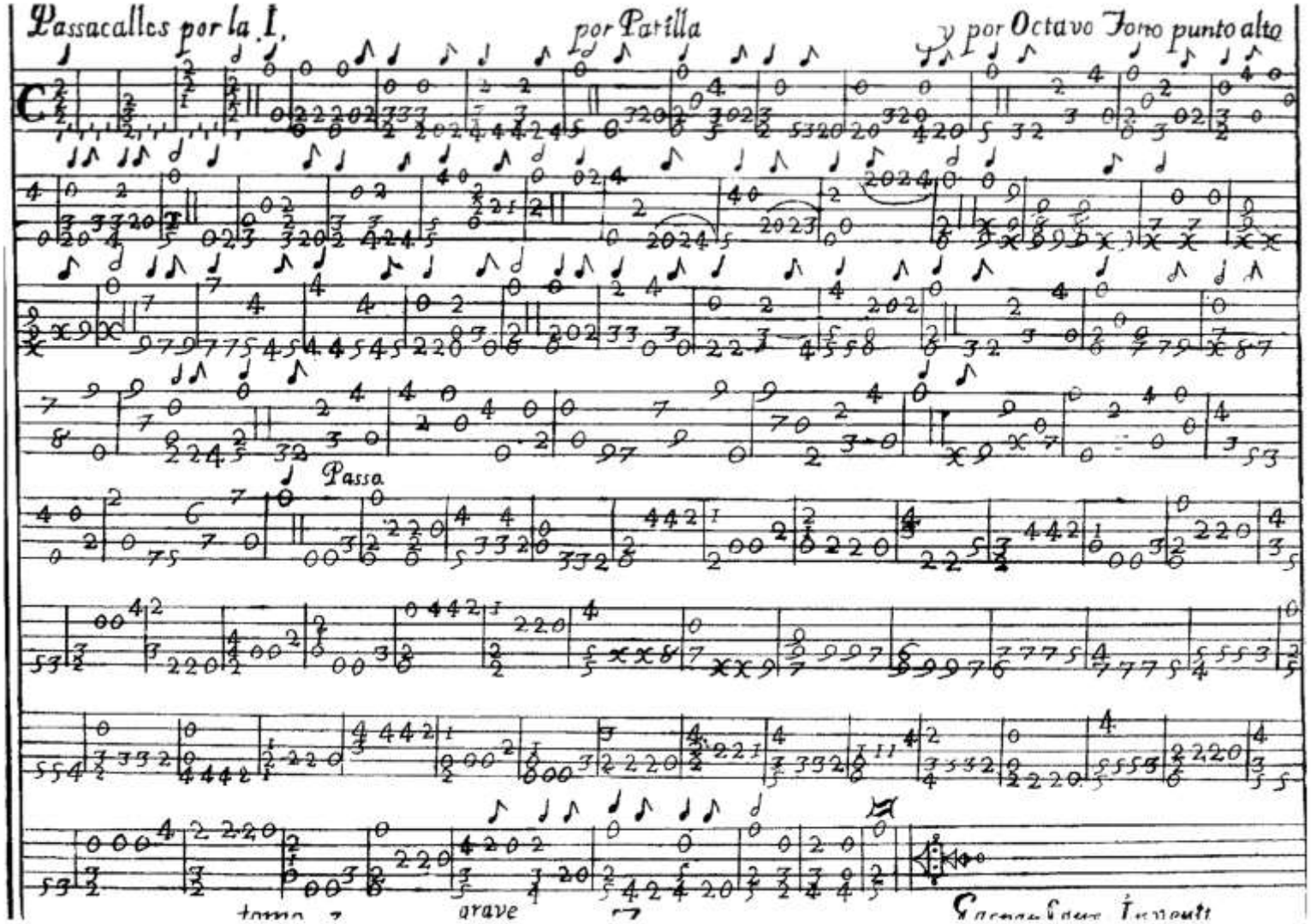
Octava, 20. Partidas por la O, que es e vno bemolado, y despues concluye con vn Passaje de buen gusto.

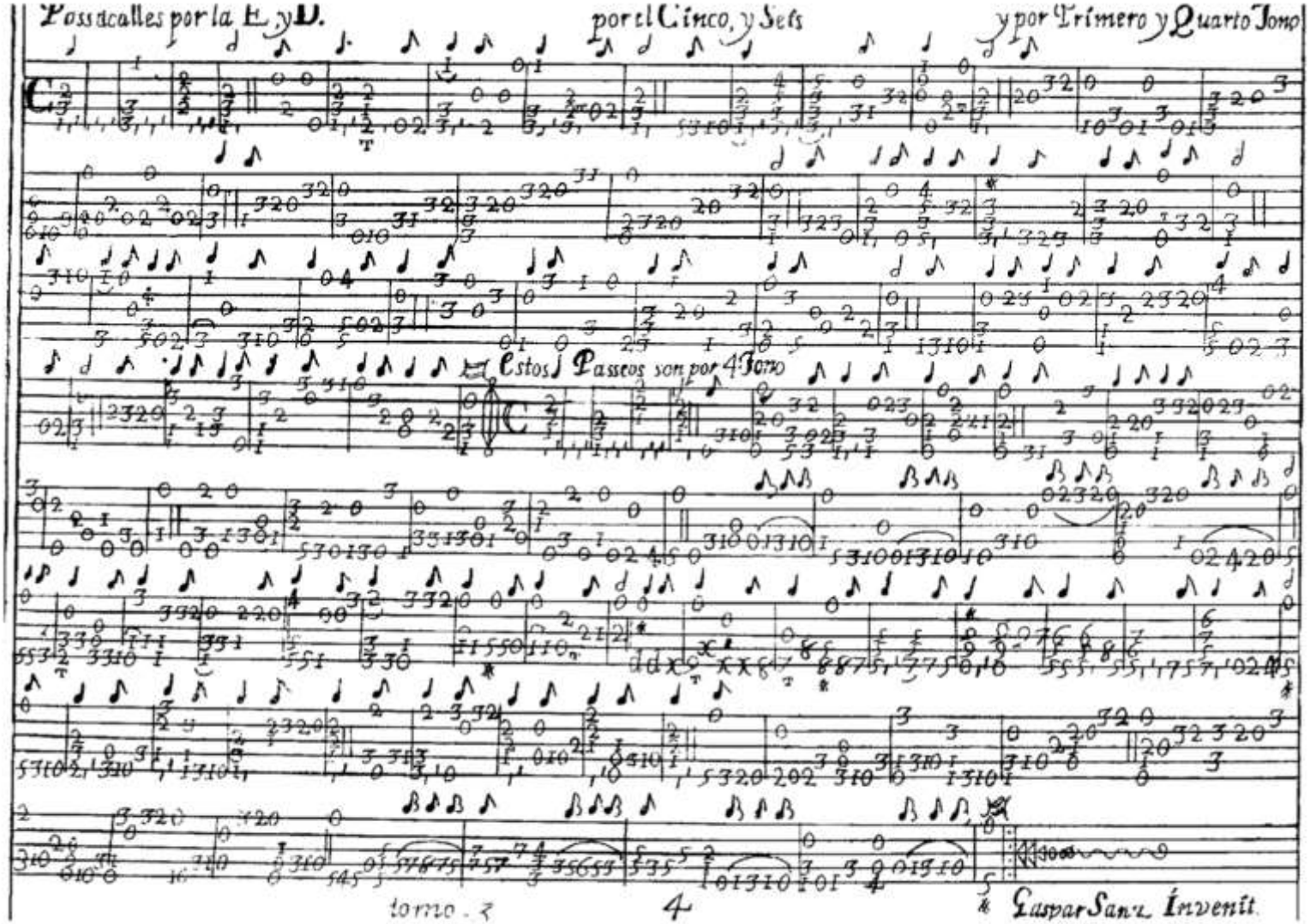
Novena, 20. Partidas de Passeos de proporcion por la L, que es el dos bemolado, y se despide con vn Passaje.

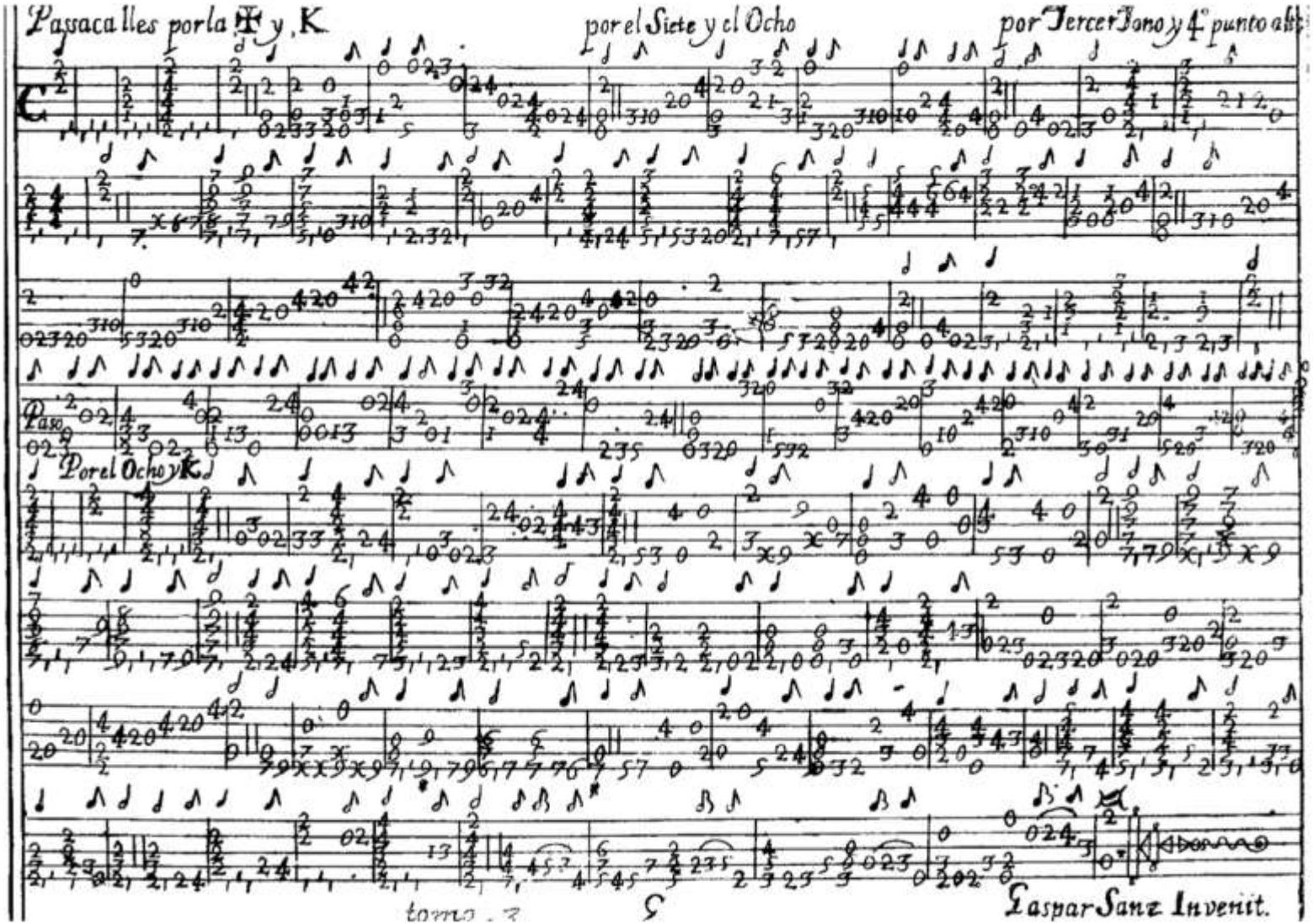
Dezima, 20. Partidas por la X, que es el ocho, y concluye con vn Passaje muy alegre, y primoroso.

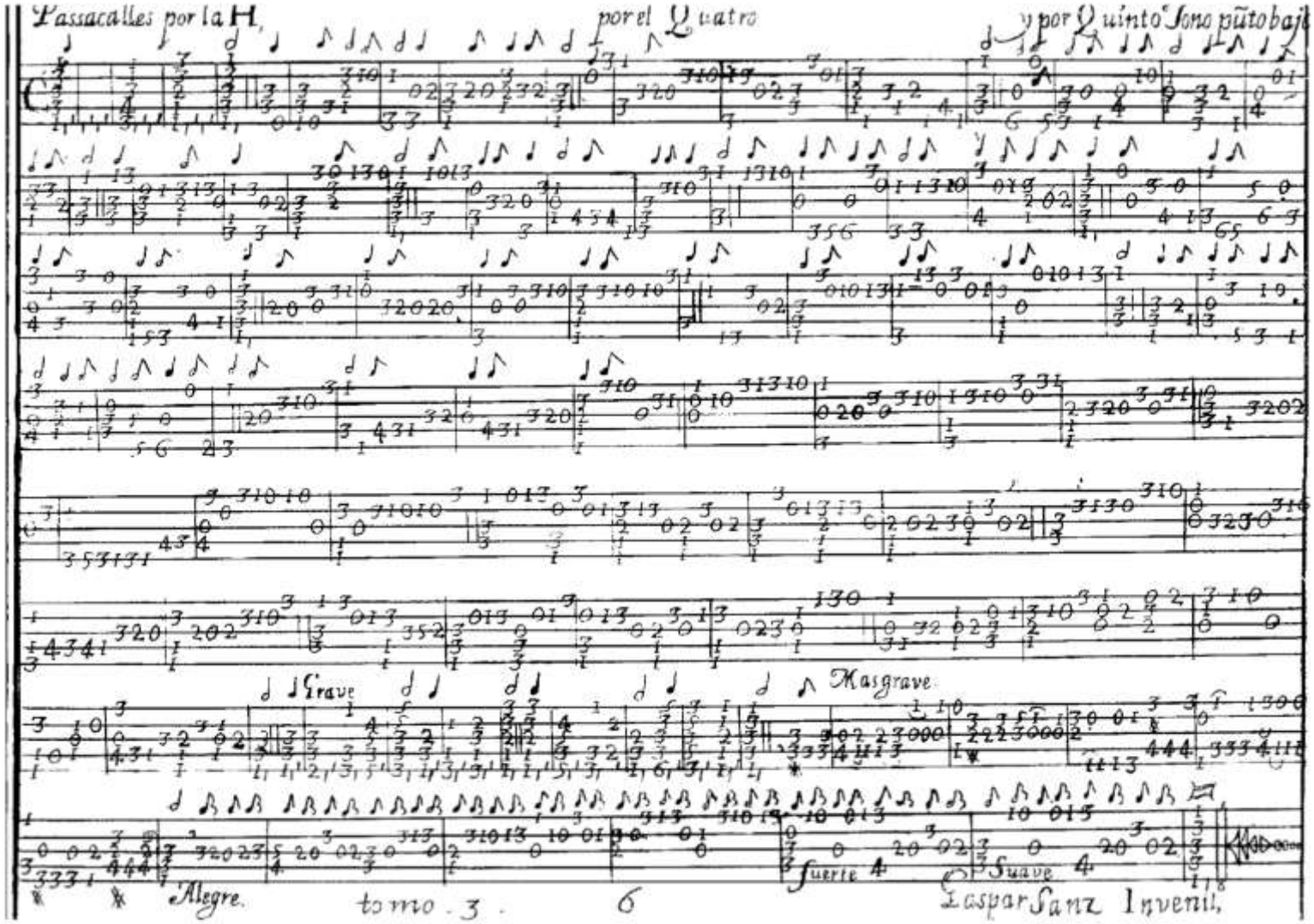

Passacalles por la C
por Cruçado
y por quinto Tono pũto alto
tomo . 3 .
1
Gaspar Sanz Invenit

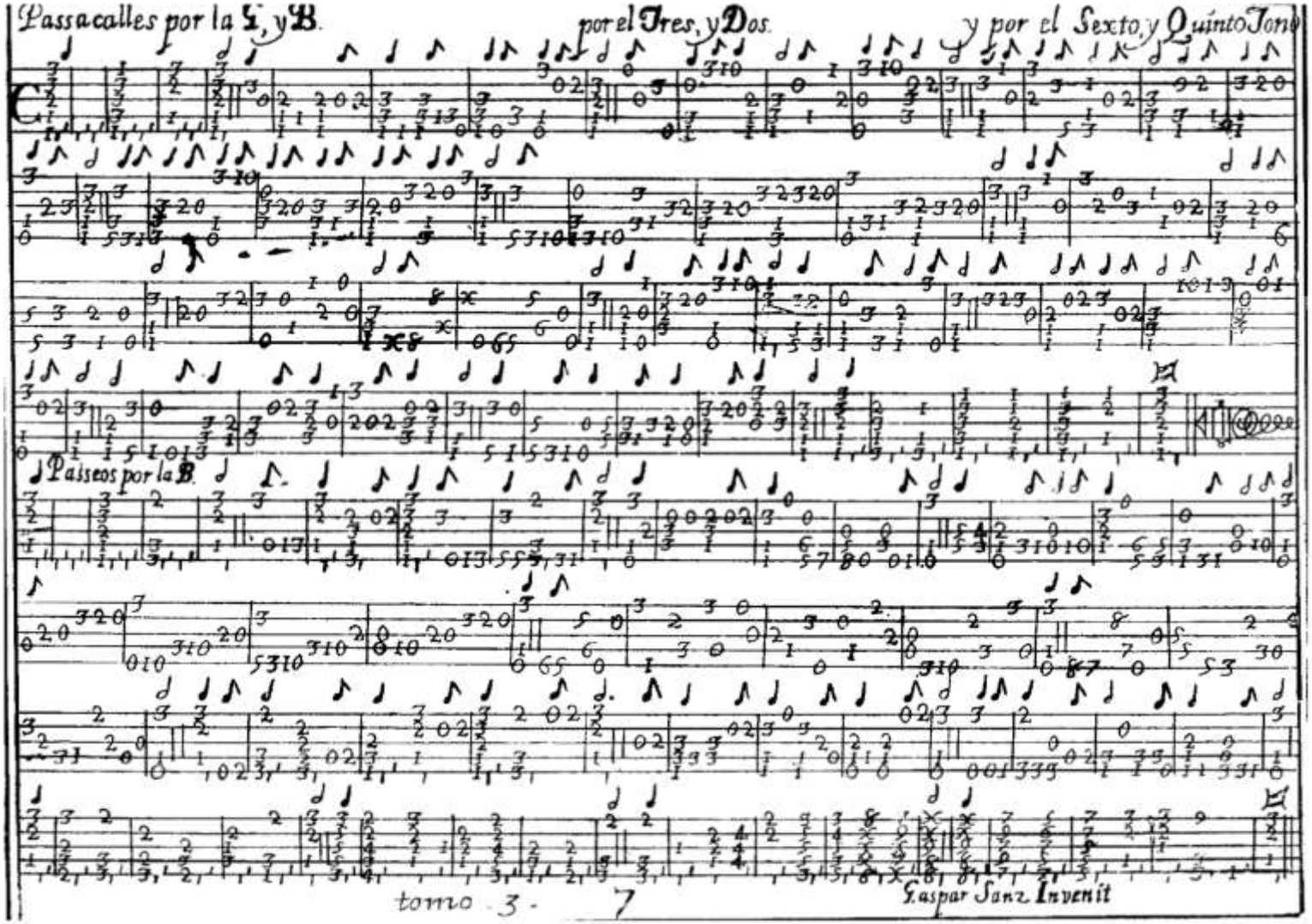

Prosiguen mas diferencias sobre los antecedentes Passacalles con falsas a tres y quatro voces y Cromaticos.
2
tomo. 3.
Gaspar Sanz Invenit.

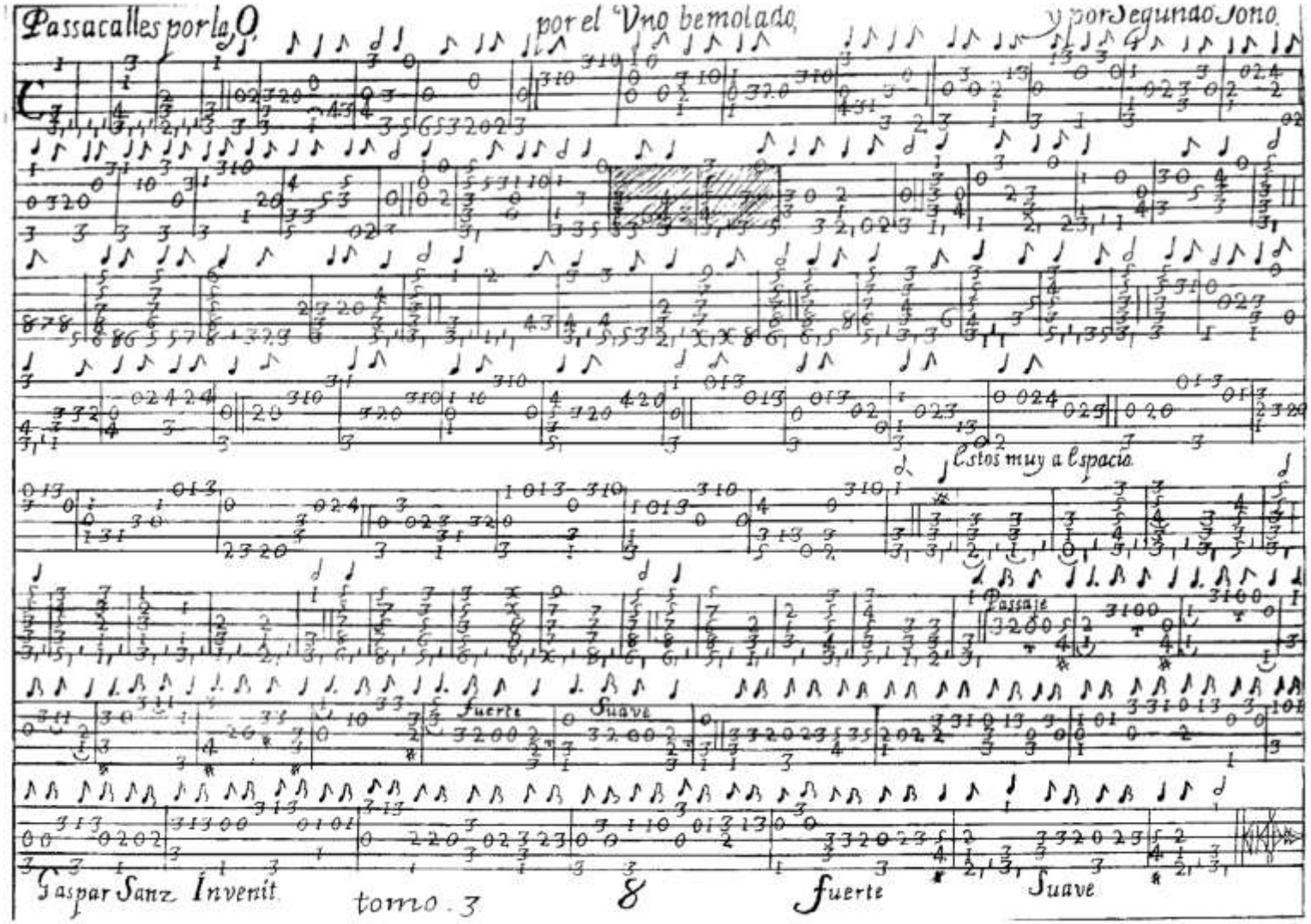

Passacalles por la I.
por Patilla
y por Octavo Tono punto alto
Passa
tono
grave

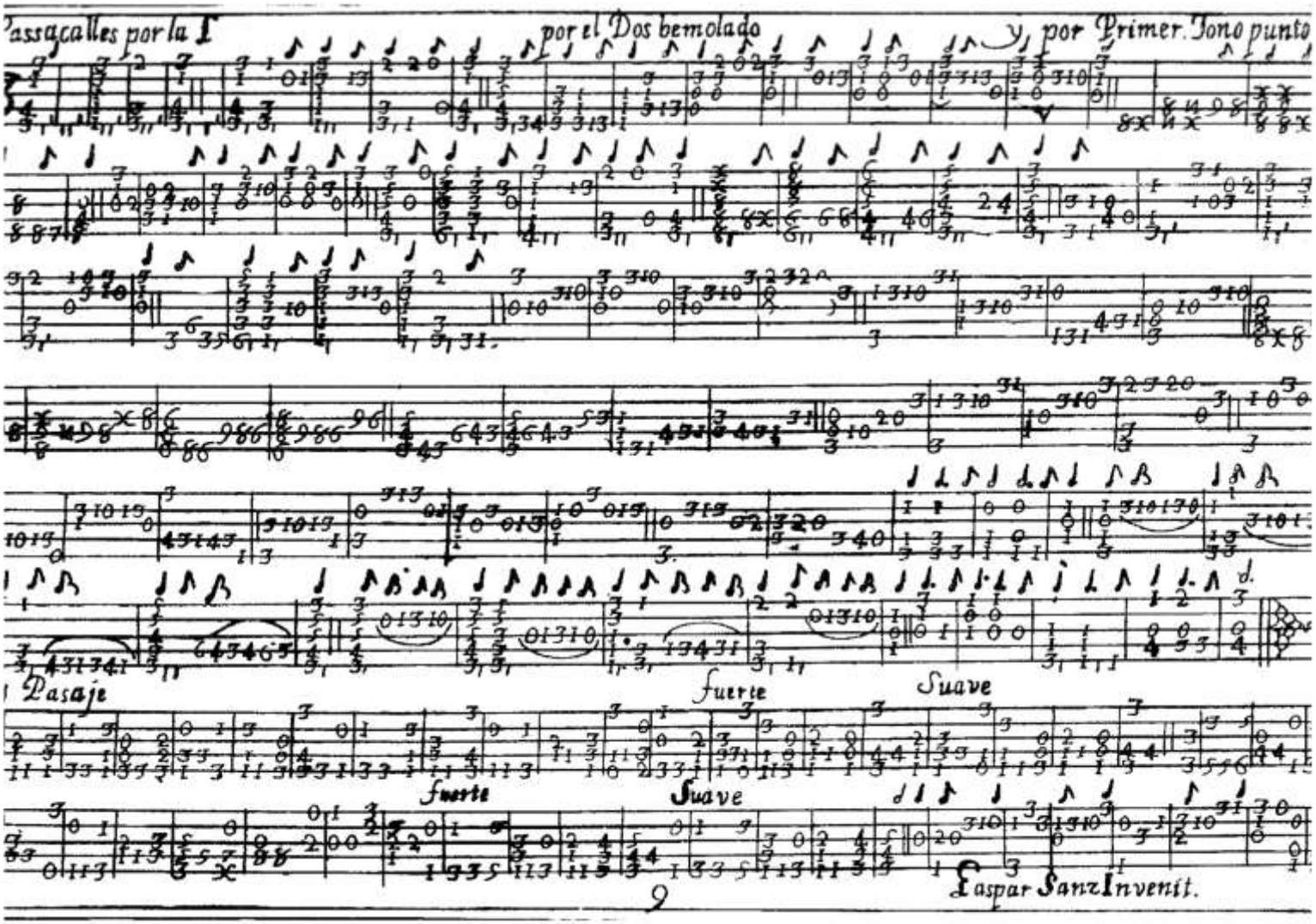

Passacalles por la E, y D.
por el Cinco, y Seis
y por Primero y Quarto Tono
Estos Paseos son por 4 Tono
tomo. 2
4
Gaspar Sanz Invenit.

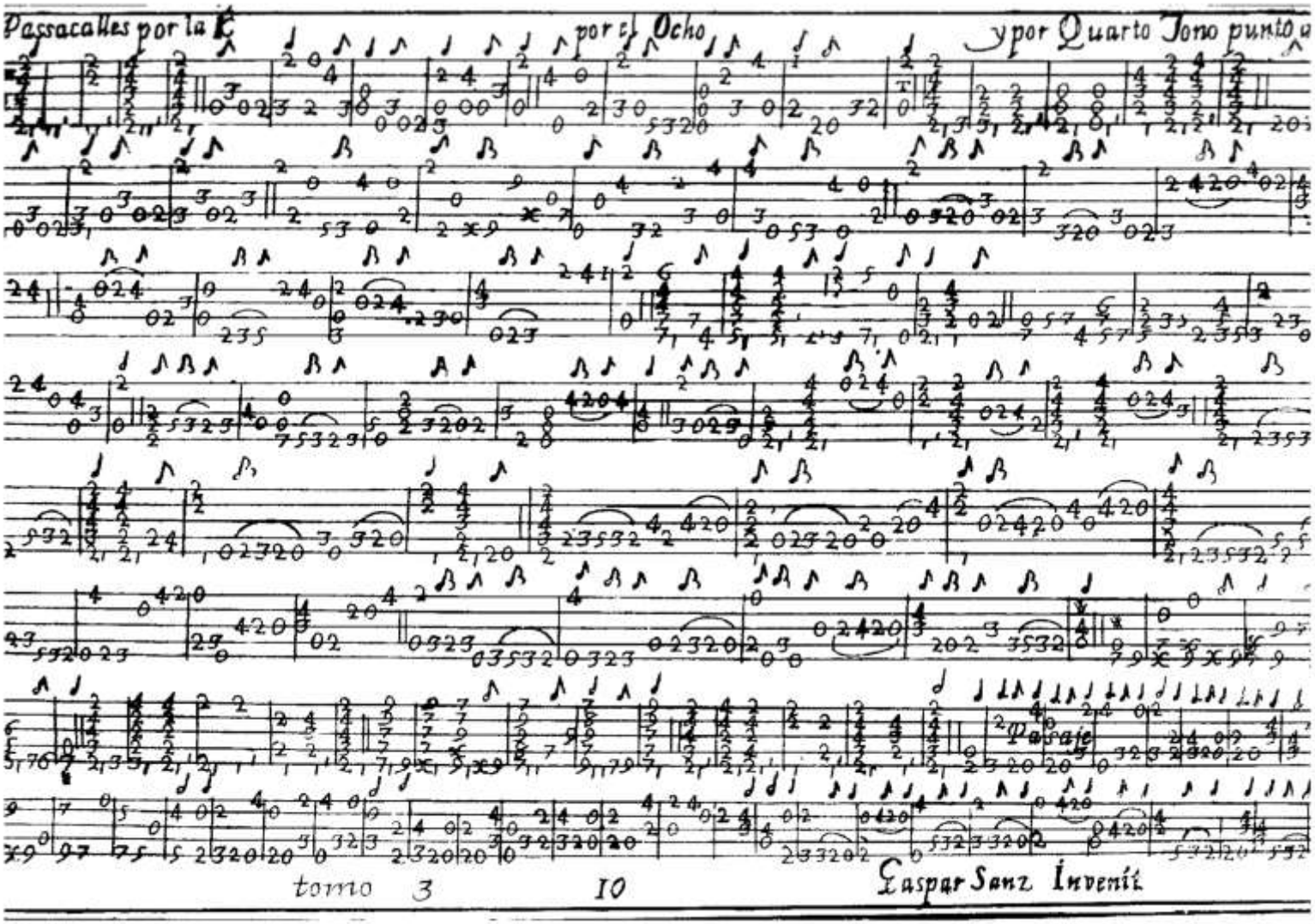

Passacalles por la H y K
por el Siete y el Ocho
por Tercer Tono y 4º punto alto
Pasa
Por el Ocho y K
tomo . 2
Gaspar Sanz Invenit.


Passacalles por la H,
por el Quatro
y por Quinto Sono pũto bajo
Grave
Masgrave
Alegre.
Suerte
Suave
tomo . 3 .
6
Gaspar Sanz Invenit.


Passacalles por la E, y B.
por el Tres, y Dos.
y por el Sexto, y Quinto Tono
Passeos por la B.
tomo 3 - 7
Gaspar Sanz Invenit


Passacalles por la O.
por el Vno bemolado.
y por segundo Tono.
Estos muy a espacio.
Passaje
fuerte
Suave
Gaspar Sanz Invenit
tomo. 3
8
fuerte
Suave


Passacalles por la I
por el Dos bemolado
y por Primer Tono punto
Pasaje
fuerte
Suave
fuerte
Suave
Gaspar Sanz Invenit.


Passacalles por la E
por el Ocho
y por Quarto Tono punto a
tomo 3
10
Gaspar Sanz Invenit