

Da execução com a polpa na viola francesa: Os Mestres tangedores do séc. XIX

Mário Carreira, Conservatório de Música do Porto

Objectivos - Contexto

Na presente comunicação, cujo tema apresentamos na Universidade de Évora em 2001¹, pretende-se abordar as práticas de execução em uso na viola, durante o período clássico e primeiro romantismo (ca.1780-ca.1840) ainda que, referindo ocasionalmente, algumas fontes incontornáveis do séc.XX (Emílio Pujol). Seleccionamos algumas das melhores fontes de época, ainda que muitas permaneçam por explorar, sendo nosso objectivo futuro aprofundar a questão, num trabalho exaustivo que temos em preparação.

Esta conferência-recital é principalmente dirigida àqueles que estudam em instrumentos históricos, todo o repertório para viola francesa². Por essa razão, centramos propositadamente o nosso trabalho nos mestres pedagogos do séc.XIX, em que o ataque unicamente com a polpa do dedo, foi adoptado pelos melhores autores, como F. Sor, Meissonnier³, Molitor, Carcassi e Dionisio Aguado, que segundo o seu próprio testemunho, prescindiu da unha do dedo polegar depois de escutar o seu compatriota Fernando Sor⁴.

De assinalar, dois documentos importantes ao nosso estudo: a descoberta de um exemplar único traduzido para a língua portuguesa, o Método de violão de Matteo Carcassi (s.d., ca.1850, colecção do autor) e a primeira edição da Sonata op. 7⁵ do já referido Simon Molitor (1766-1848) que, no que respeita à execução sem unhas, bem como da interpretação em geral, contém informações preciosas, raramente assinaladas pela musicologia internacional, o que nos permitiu colmatar algumas lacunas sobre as práticas de execução em Viena neste período.

No primeiro caso, segundo Manuel Morais, “*A descoberta desta obra é importantíssima, já que ela prova o interesse pelo Violão no nosso País [...]*”⁶. No segundo, permitiu-nos situar no tempo uma obra importantíssima publicada em Viena no virar do século (ca. 1806), anterior aos Tratados de Sor e Aguado. A relação entre estes autores e Molitor advém do facto de existirem algumas semelhanças nos seus textos, sendo possível que tanto um como outro já tivessem conhecimento desta obra.

1 Carreira, Mário, A Guitarra Portuguesa, Actas do Simpósio Internacional, Estar ed., Lisboa, 2002, pp.165-170

2 Terminologia em uso no nosso país pelo menos desde 1838, data do 1º método dado à estampa na cidade de Braga: J.P.S.S., “Arte de Música para a Viola Francesa”, Typographia Bracharensis, 1838. Em manuscritos de origem italiana como em fontes impressas do séc.XIX, o instrumento é designado por “Chitarra francese” (e.g.N.Paganini, Serenata a due violini e Chitarra francese, sd.; Antonio Nava, “Le Stagioni dell’Anno in quattro sonate a solo per Chitarra francese”, Paris, Corboux s.d.

No nosso país, segundo Manuel Morais, “[...]o termo viola francesa é empregue entre nós para distinguir o instrumento montado com seis cordas simples da viola propriamente dita, cordofone mais pequeno do que aquele, encordado com cinco ordens de cordas duplas ou triplas”, cf.”Sobre o Machete e a Viola Francesa” in Cândido Drumond de Vasconcelos, Coleção de peças para Machete (1846), edição e revisão de Manuel Morais, Caleidoscópico Editora, 2003, pp.31-39.

3 Informação gentilmente cedida por Kenneth Sparr, Nynashamn, Suécia.

4 cf. E. Pujol, *El Dilema del Sonido en la Guitarra*, Ricordi, 1960, p.17.

5 Disponível no site www.earlyromanticguitar.com (Boije coll.)

6 cf.Cândido Drumond de Vasconcelos, *op.cit.*, p.25.

Metodologia

Uma vez que a execução sem unhas raramente é considerada⁷ nos nossos dias, transcrevemos alguns excertos de métodos para viola traduzidos pelo autor, acompanhados dos respectivos exemplos musicais:

Giacomo Merchi, *Traité des agréments de la musique* [...] Paris, 1777 Article II, Du Pincer:

[Procurai não tocar com as unhas; produzem sons secos e sem graça...]

Exemplo 1: Fernando Ferandiere, *El Laberinto Armonico* (1799)

Simon Molitor, *Grosse Sonate für die Guitare allein* [...] 7tes Werk, Wien, Artaria und Comp. 1806 PN 1856, p.22, “ Ton der Guitare”⁸:

[O mais hábil dos executantes, cuja mão não está treinada para tocar nas cordas com uma determinada força e que dirige a sua atenção mais para o sacar dos sons do que para a tão necessária harmonia na distribuição da força dos mesmos, só pode, por mais proficiente que seja, ser admirado; mas para merecer a aclamação geral pelos tempos fora, há que saber aliar no recital um som suave e totalmente redondo, ao bom gosto.

Um dos erros fundamentais que ainda hoje vemos em tangedores de viola, nomeadamente naqueles que gozam de alguma reputação⁹, é o facto de tocarem com as unhas. Muitos queixam-se de haver falta de bons instrumentos, quando aquele que têm em mãos não poderia ser melhor¹⁰. Outros estão insatisfeitos com o encordoamento, muito embora a razão para a sua sonoridade deficiente resida no facto de tocarem com as unhas, em lugar de o fazerem com a polpa dos dedos. Esta é a causa pela qual tantos violistas sacam, mesmo da melhor viola, um som áspero e desagradável, que frequentemente mais se assemelha a um saltério. Raramente a razão para a má sonoridade se deve à construção do instrumento].

Exemplo 2: Simon Molitor, andante da Sonata op.7

Dionisio Aguado, *Méthode Complète pour la Guitare* [...] Traduite en Français par F. de Fossa, Paris, chez L'auteur, 1826, Chapitres II, V pp.3-5, 83:

21-[Deverá tocar-se com as unhas? Os violistas não estão de acordo sobre esta questão. Quanto a mim sou pela afirmativa porque julgo ser este o modo de obter um maior volume e beleza sonoras. Mas exijo as condições seguintes: as unhas deverão ser flexíveis, isto é nem demasiado duras nem demasiado moles; deve-se atacar a corda obliquamente, esticando o dedo de maneira compatível com a força a empregar e tendo o cuidado de fazer sentir a unha na corda, depois de a ter beliscado anteriormente com a polpa (é devido a esta falta de precaução que há tão poucos executantes com boa sonoridade); as unhas deverão ser de tamanho proporcional: muito grandes impedem a agilidade e muito pequenas, o ataque torna-se impreciso porque a 2ª condição foi mal observada].

7 A execução sem unhas nos instrumentos modernos, de estrutura mais pesada, com cordas de nylon mais tensas e mais altas relativamente ao tampo, oferecem de facto maiores dificuldades do que num instrumento histórico, seja este da época de Sor ou de Tárrega: um problema por conseguinte que tem que ver com as características organológicas do instrumento e o tipo de encordoamento adoptado. Quando Emilio Pujol redige o seu Dilema del Sonido en la Guitarra em 1930, ainda estavam em uso os encordoamentos de tripa e seda fiada revestida de fio de prata, nas violas de Antonio de Torres, Santos Hernandez ou Manuel Ramirez, como as que tocavam Julian Arcas, Francisco Tárrega, E. Pujol, Miguel Llobet ou Daniel Fortea, cf. Cristina Bordas/Gerardo Arriaga, *La Guitarra Española*, Madrid, New York, 1991-92.

8 Tradução de Luisa Minnemann de Lara Everard.

9 É difícil saber de quem se trata: os principais violistas residentes e/ou activos em Viena à data da publicação da sonata de Molitor são: W. Th. Matiegka (1773-1830); Leonhard von Call (1767-1815); Karl Scholl (1778-1850); Franz Tandler (1782-1807) e Anton Diabelli (1781-1851). No entanto, é pouco provável que Molitor se refira a Franz Tandler ou a Matiegka. Ao primeiro dedicou-lhe a presente sonata op.7 e ao segundo, a primeira (e elogiosa) referência biográfica que se conhece, igualmente anexa ao longo prólogo da mesma sonata. cf. Francesco Gorio, *W.T.Matiegka*, Il Fronimo, 1985, nº52, pp.25-27.

10 Os instrumentos de factura Vienense eram particularmente prezados. Aqui citamos dois deles: Bernard Enzensperger e Johann Georg Stauffer, (violas do espólio de Schubert).

22-[Acredito que muita gente continue a tocar sem unhas. Nesse caso recomendo que tenham o cuidado de antecipar a ponta do dedo na corda ...].

366-[Um traço ondulado na posição vertical diante dos acordes, significa que o dedo polegar da mão direita deverá deslizar sobre as cordas num movimento breve, no sentido do grave ao agudo do acorde...É mais fácil realizá-lo com sucesso quando se toca sem unhas].

Fernando Sor, *Méthode pour la Guitare*, Paris, L'auteur, 1830.

Première partie, Qualité du son, pp.21-22¹¹

[Uma vez que o oboé tem uma sonoridade naturalmente nasalada, não somente ataco a corda o mais perto possível do cavalete, como encurvo os meus dedos, empregando o pouco de unha que me resta para tocar¹²: este é o único caso em que creio ter-me servido da unha sem inconveniente. Nunca ouvi na minha vida um violista que tocasse de modo suportável com as unhas; eles não podem tocar com muita expressão relativamente à qualidade do som; os pianos nunca podem ser *Cantabiles* nem os *Fortes* suficientemente cheios; o produto dessa execução é relativamente à minha, o que o cravo era relativamente ao Pianoforte: os pianos eram sempre tinidos e nos fortes, ouvia-se mais o ruído das teclas do que propriamente o som das cordas¹³.

É preciso que a execução do Sr. Aguado possua as excelentes qualidades que tem, para lhe perdoar o emprego das unhas, e ele próprio tê-las-ia dispensado, se não tivesse adquirido um tal nível de agilidade, e se não se encontrasse numa idade em que é difícil contrariar o hábito tomado pelos dedos ao longo dos anos. O seu Mestre¹⁴ tocava com unhas no tempo em que apenas se exigiam passagens de agilidade na viola, com o intuito de surpreender e deslumbrar: o executante era então alheio a qualquer outro tipo de música, renunciando mesmo a ouvir outra: chamava ao quarteto de cordas “música de igreja”, e foi de um tal professor que o Sr. Aguado recebeu a sua formação.

Mas ele sentia a boa música, e assim que começou a agir sem outro recurso que não o seu próprio raciocínio e bom gosto, optou por um género que veio a revelar-se mais musical que o dos seus contemporâneos. Feita justiça, conquistou uma certa celebridade à qual fez pouco caso em virtude da sua humildade excessiva. Foi por essa altura que o conheci pessoalmente¹⁵: mal ouviu algumas obras minhas que começou imediatamente a estudá-las, chegando mesmo a pedir-me conselho sobre a sua execução.

11 Vide também “Manière d'attaquer la corde”, *op.cit.*, pp.17-18

12 Esta advertência apresenta algumas semelhanças com o que diz Fernando Ferandiere na sua *Arte de Tocar la Guitarra Española*, Madrid, 1799, p.25 (TE 006): “[...] nuestra guitarra se tocará a lo menos con tres dedos de la mano derecha, sin necesidad de más uñas que lo que baste para herir la cuerda”, um conselho que se repete na obra de Federico Moretti (1799) e de Antonio Abreu (1799), conhecido como “El Portugués” *vide* Paul Sparks, *The Guitar and its Music*, Part III, Oxford University Press, 2002, p.261.

Também Antonio da Silva Leite recomenda, no seu *Estudo de Guitarra*, Porto, 1796, p.28 (cap.VIII, *Do Modo como se devem ferir as cordas*): “As cordas da Guitarra [...] devem-se ferir com a polpa dos dedos, e também com as pontas das unhas: isto se entende, que não se tocando piano, que a tocar-se, será unicamente com a polpa dos dedos, e nunca com as unhas, por fazer mais grato, e brando o som que das mesmas exigimos”; (cap.XX, p.34, *Do Modo como se devem tocar algumas Posturas chêas de vozes*): “Quando algumas vezes se quiser tocar com a mão aberta, em algumas Posturas chêas de vozes, nunca será ficando primeiramente as costas das unhas, mas sim correr-se-hão rapidamente todas com a polpa do segundo dedo da mão direita...”

13 A despeito da curiosa analogia, é interessante notar que o problema do som também preocupou os compositores para tecla do séc.XVI. Assim, Tomas de Sancta Maria adverte: “...herir las teclas con las yemas de los dedos, de tal manera que las uñas no alleguen ni toquen con mucho a las teclas...porque hiriendo desta manera, suenan las bozes enteras, dulces y suaves [...] Y por el contrario, quando se hiere con las uñas, se cometen dos grandes defectos. Ele primero es, que suena mucho la madera de las teclas, y poco las bozes, y también desmayadas y sin espíritu [...]” *Llibro llamado Arte de Tañer Fantasia*, Valladolid, 1565, fols.37, in Macario Santiago Kastner, *The Interpretation of 16th and 17th Century Iberian Keyboard Music*, Pendragon Press, Stuyvesant, NY, 1987.

14 Miguel Garcia, mais conhecido sob o nome de Padre Basílio. cf. James Tyler/Paul Sparks, *The Guitar and its Music*, Oxford University Press, 2002, p.231.

15 O texto não deixa dúvidas que Sor e Aguado se encontraram pelo menos duas vezes. O primeiro encontro, deve ter ocorrido em torno de 1813, quando Sor deixou Espanha e o segundo provavelmente em torno de 1826, antes de Aguado emigrar para Paris. (*vide* Brian Jeffery, *Fernando Sor, Composer and guitarist*, Tecla Editions, 1977, p. 43; p.107).

Mas eu, demasiado jovem¹⁶, não ousei fazer qualquer observação ao Mestre reputado que ele era, referindo levemente, o inconveniente das unhas; tanto mais que a minha música ainda apresentava nessa altura, digitações semelhantes à dos outros violistas em geral, ao contrário de hoje e que, com um pouco mais de esforço, chegava a tocar muito distintamente todas as vozes. Não obstante o emprego das unhas, as quais não lhe permitiam tocar com tanta expressividade quanto eu, conseguia, com a sua interpretação pessoal, executar de forma convincente, sem por isso desnaturar a minha obra. Quando passados muitos anos nos reencontramos novamente, ele confessou-me que se tivesse que recomeçar, tocaria com a polpa dos dedos].

Exemplo 3: Fernando Sor, Siciliana, op.2; Estudo op.29 nº17

Dionisio Aguado, *Nuevo Método*, Madrid, 1843, pp.6-7, Capit.VII: Condiciones relativas al tocador y al lugar donde se toca.

35-Pulsación con las yemas y las uñas:

[A mão direita pode atacar as cordas com a polpa dos dedos unicamente, ou, primeiro com a polpa e depois com a parte da unha que sobressai da ponta do dedo [...] Eu sempre me servi das unhas em todos os dedos da mão direita, mas desde que ouvi o meu amigo Sor, decidi prescindir da unha do dedo polegar ...].

Matteo Carcassi, *Methodo de violão*¹⁷, (Colecção do autor, s.d. c.1850)

1ª Parte, Maneira de ferir as cordas, p.8:

[Para obter hum som cheio e ao mesmo tempo agradável, he preciso ferir um pouco forte, mas sem ruído, com a extremidade dos dedos, evitando o contacto das unhas com as cordas, as quaes devem sêr feridas hum pouco de esguelha (sic)].

Exemplo 4: M.Carcassi, Estudo op.60 nº2

J.Meissonnier, *Méthode Complète pour la Guitare* [...] 3ème edition, Paris, E.Gèrard et Cie. (PN J.M.145), 1867:

[Ataca-se a corda com a ponta dos dedos [...] Deve evitar-se o contacto das unhas nas cordas].

Antonio Cano, *Método Completo de Guitarra*, s.d. ca.1868, p.25:

[Não afirmarei por princípio que se deva tocar com as unhas...].

Herbert J.Ellis, *Thorough School for the Guitar*¹⁸, London, John Alvey Turner, [1898]:

Manner of Playing, pp.11-12:

[Para produzir um som cheio e doce, as cordas devem ser beliscadas com uma força considerável, com a ponta dos dedos. Conservai as unhas curtas, de modo que estas nunca intervenham sobre as cordas].

Emilio Pujol: *El Dilema del Sonido en la Guitarra*¹⁹ (1934), p.31:

[O som obtido com a polpa é de uma nobreza absoluta, que nos toca até ao mais íntimo da nossa sensibilidade emotiva, como penetram no espaço o ar e a luz sem feri-lo. As notas são imateriais como as de uma harpa confidente. Possui na sua proporção de intimidade, algo da robustez românica e do equilíbrio grego. Evoca a gravidade do órgão de tubos e a expressividade do violoncelo...].

Carlo Palladino, *Metodo Moderno per Chitarra*, Firenze/Milano, 1959, pp.12-13:

Tocco-Unghie o polpastrelli?

[A pergunta “É preferível tocar com ou sem unhas”?, não só é aquela que o aluno faz mais

16 F. Sor (1778-1839) era seis anos mais velho do que D. Aguado (1784-1849), pelo que, a expressão “demasiado jovem” deve ser interpretada aqui como, “menos reputado” que Aguado.

17 A nosso conhecimento, o termo português “Violão” aparece pela primeira vez citado em 1845, na obra “A Música ao alcance de todos [...] por Fétis [...] traduzida em Portuguez por José Ernesto D'Almeida, Porto, Typographia Commercial, 1845.

18 Agradecemos ao professor Ricardo Agrela, do Conservatório de Música da Madeira, que amavelmente nos facultou uma cópia desta obra, e a Brian Jeffery, que a datou, segundo um exemplar existente na British Library, Londres.

19 <http://www.sribd.com/doc/9636014/Emilio-Pujol-El-Dilema-del-Sonido-en-la-Guitarra>
http://g.rebours.free.fr/6E/6.With_or_without_nails.html

frequentemente ao seu professor, como também um grande argumento entre os concertistas. Examinando a questão à luz dos critérios pedagógicos actuais²⁰, talvez se possa afirmar que no que respeita à viola, o problema é alvo de alguma confusão. Aqui bastará mencionar que os dois modos de tocar não são tão diferentes como muitos afirmam, pois é atributo do executante saber tirar partido da sua pulsação, seja esta cristalina ou suave, como se de facto tocasse ora com unhas, ora com a polpa, uma vez que estes efeitos não dependem senão do completo domínio do artista no emprego dos recursos técnicos e da sua relação com o instrumento.

A este respeito, salientamos a importância que a pulsação deverá exercer na forma como se mantêm as pontas dos dedos:

-O aluno que tenha as unhas muito frágeis, quebrando-se com facilidade ou irregulares, deverá optar sem hesitações pela execução com a polpa.

-o aluno que tenha as unhas robustas, crescendo linearmente, poderá tocar com as unhas. Para conseguir um som cheio e claro, é necessário manter a extremidade da unha bem polida e uniforme, mantendo a curvatura de um extremo ao outro do dedo].

David Russel, *Classical Technique in, A Guide for Students and Teachers*, Oxford University Press, 1988, p.146: The right hand

[A grande maioria dos guitarristas hoje em dia toca com as unhas...]

[É certamente possível tocar sem unhas, aplicando os mesmos princípios de execução].

Luis Henrique, *Acústica Musical*, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, 2001, pp.401-403 -Influência do ataque;Guitarra com unhas ou sem unhas?

“A execução unicamente com a polpa do dedo não faz sentido para a maioria dos guitarristas. No entanto, existem defensores dessa técnica que consideram haver razões históricas para esse tipo de execução”;

“As opiniões de Sor, Tárrega e Pujol, nomes de indiscutível importância para a guitarra, assim como a de Russel, destacado guitarrista da actualidade, mostram claramente que tocar guitarra sem unhas é uma outra possibilidade também válida de abordar o instrumento”.

Conclusões

Desde 2001, o nosso trabalho beneficiou de bibliografia adjacente de primeira importância, para além de uma revisão aperfeiçoada dos textos já existentes.

Uma consulta básica na história do instrumento, permite-nos concluir que o problema do som, preocupou igualmente os tangedores dos séculos XVI a XVIII, havendo uma clara preferência pela unha²¹ nos tratados para viola de seis ordens de Ferandiere, Moretti ou Abreu, ao passo que o ataque com a polpa, foi arduamente defendido no século seguinte, quando o instrumento, transformado ou concebido de raiz, passa a ser tocado preferencialmente em cinco ou seis cordas simples²².

Para além do mais, os pontos de vista de Molitor, Aguado e Sor, unânimes nas suas declarações, sugerem que a execução com unhas apresentava no seu tempo, muitas deficiências.

Como se pode ver pelas fontes expostas, a execução com a polpa não é apanágio exclusivo da 1ª metade do séc. XIX como alguns afirmam, prolongando-se inclusive pela 2ª metade.

Como é sabido, o principal responsável por este ressurgimento no séc. XX foi Francisco

20 Ignoramos se o autor frequentou aulas com E.Pujol, designadamente nos famosos cursos que o mestre ministrava em Itália na mesma época, na *Accademia Chigiana* em Siena (1955/58-59/1962).

21 Com algumas raras excepções na literatura francesa (*vide*, Merchi).

22 De entre os autores que escreveram para viola de cinco cordas simples, refiram-se, Giacomo Merchi (1777), Charles Doisy (1801) e Antoine de L'Hoyer (*ca.*1812), cf.Richard Savino, *Essential Issues in Performance Practices of the Classical Guitar, 1770-1850* in Victor Anand Coelho, *Performance on Lute, Guitar and Vihuela*, Cambridge University Press, 1997, pp.197-199.

Na 2ª edição do método de Aguado (1826), p.31, o autor adverte: “Disse que preferia a viola de seis cordas simples e tenho boas razões para isso [...]”; “Finalmente, a corda dupla é um obstáculo à agilidade e torna difícil a estabilidade na afinação”.

Tárrega (1856-1909), cujos princípios didáticos se encontram resumidos na obra de Emilio Pujol (1886-1980), *Escuela Razonada de la Guitarra* (4 vols.1934-1971)²³.

Creemos que o modesto contributo que encerra estas páginas, possa servir de auxílio aos estudiosos, numa altura em que, a interpretação em instrumentos históricos de corda dedilhada, começa a ter no nosso país, cada vez mais adeptos.

Bibliografia

ALLORTO, Enrico et al., *La Chitarra*, Torino, EDT, 1990.

AGUADO, Dionisio, *Méthode pour la Guitare, Paris, L'auteur*, 1826. Ed.fac-similada, Minkoff, Genève, 1980.

AGUADO, Dionisio, *Nuevo Método para Guitarra*, Madrid, 1843. Ed. Fac-similada, Chanterelle Verlag, 1994.

BALESTRA, Giuliano, *Emilio Pujol*, Centro Culturale Fernando Sor, Roma, 1980.

BORDAS, Cristina, ARRIAGA, Gerardo, *La Guitarra Española*, Sociedad Estatal Quinto Centenario/The Metropolitan Museum of Art, Madrid/New York, 1991-92.

CARCASSI, Matteo, *Méthode Complète pour la Guitare*, Paris, Troupenas, 1836. Ed.fac-similada, Minkoff, Genève, 1988.

CARULLI, Ferdinando, *Méthode Complète* op.27, Paris, Carli, 1809. Ed.fac-similada, SPES, Firenze, 1981.

CARULLI, Ferdinando, *Méthode complète pour parvenir à pincer de la guitare...op.241*, Paris, Carli, 1825. Ed.fac-similada, Minkoff, Genève, 1987.

CERUTTI, Silvio, *Colloquio con Emilio Pujol*, Il Fronimo, nº10, 1975, pp.3-4.

CHARNASSÉ, Hélienène, *La Guitare*, puf, Paris, 1985.

COELHO, Victor Anand, *Performance on Lute, Guitar and Vihuela*, Cambridge University Press, 1997.

COSTE, Napoléon, *Méthode Complète pour la Guitare par Ferdinand Sor, rédigée et augmentée par N.Coste*, Paris, Schonenberger, ca.1845.

DOISY, Charles, *Principes Généraux de la Guitare*, Paris, l'auteur, 1801. Ed.fac-similada, Minkoff, Genève, 1978.

GASSER, Luis et al., *Estudios sobre Fernando Sor*, ICCMU, Madrid, 2003.

GIULIANI, Mauro, *Studio per la Chitarra*, Vienna, Artaria, 1812.Ed. Fac-similada, Tecla Editions, London, 1984.

GORIO, Francesco, *T.W.Matiegka* in Il Fronimo, nº52, 1985, pp.22-40; nº53, pp.7-26; nº54, pp.12-

23 Detentor de uma tradição enraizada no séc.XIX, Pujol manteve intactos os legados didáticos de Fernando Sor (1778-1839) e de Francisco Tárrega, de quem foi fiel discípulo. Contudo, a contrastar com esta escola estava a crescente popularidade de Andrés Segovia (1893-1987), cujo modo de tocar (com unha) passa a ser considerado como regra, sobretudo a partir da 2ª metade do séc. XX, e *El Dilema del Sonido en la Guitarra*, não será reeditado depois da década de 70.

17; nº55, pp.26-39.

GRUNFELD, Frederic, *The Art and Times of the Guitar*, The Macmillan Company, London, 1977.

HECK, Thomas, F., «*The Birth of the Classic Guitar and its Cultivation in Vienna, Reflected in the Career and Compositions of Mauro Giuliani (d. 1829)*». Ph.D.Diss., Yale University, 1970.

HECK, Thomas, F., *Mauro Giuliani, virtuoso guitarist and composer*, Columbus OH. Editions Orphee, 1995.

HENRIQUE, Luis, *Acústica Musical*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 2001.

HILMAR, Ernst, BRUSATTI, Otto, *Franz Schubert-Ausstellung der Wiener-Stadt und Landesbibliothek zum 150. Todestag des Komponisten*, Universal Edition, Wien, 1978.

JEFFERY, Brian, *La tecnica di unghia e polpastrello secondo Dionisio Aguado*, Il Fronimo, nº33, 1980, pp.14-20.

JEFFERY, Brian, *Fernando Sor, Composer and Guitarist*, Tecla Editions, London, 1977.

JEFFERY, Brian, *Guitar Methods in The Classical Guitar, a complete history*, Balafon Book, London, 1997.

LEITE, Antonio da Silva, *Estudo de Guitarra*, Porto, 1796. Ed. fac-similada, introdução de Macário Santiago Kastner, Departamento de Musicologia do IPPC, Lisboa, 1983.

McCUTCHEON, Meredith Alice, *Guitar and Vihuela an annotated bibliography*, Pendragon Press, New York, 1985.

MONTIANO, Luis Briso de, *Un Fondo Desconocido de Música para Guitarra*, Opera Tres Ediciones Musicales, Madrid, 1995.

MOSER, Wolf, *Interview mit Emilio Pujol*, Gitarre-Laute 2/1979.

PESTELLI, Giorgio, *Létà di Mozart e di Beethoven*, Torino, EDT, 1979.

PALLADINO, Carlo, *Metodo Moderno per Chitarra*, Edizioni Farfisa, Firenze/Milano, 1959.

PUJOL, Emilio, *La Guitare*, Encyclopedie de la Musique, Delagrave, Paris, 1926.

PUJOL, Emilio, *Escuela Razonada de la Guitarra*, 1º vol. Ricordi, Buenos Aires, 1934.

PUJOL, Emilio, *El Dilema del Sonido en la Guitarra*, Ricordi, Buenos Aires, 1933 reed. 1960.

PUJOL, Emilio, *Tárrega, Ensayo Biografico*, Afonso & Moita Ramos, Lda., Lisboa, 1960.

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

RIERA, Juan, *Emilio Pujol*, Instituto de Estudios Ilerdenses, Lérida, 1974.

ROMANILLOS, José, *Antonio de Torres, his life and work*, Element Books Ltd., Dorset, UK, 1987.

RUSSEL, David, *Classical Technique* in Michael Stimpson, "The Guitar, a guide for students and teachers", Oxford University Press, 1988.

SOR, Ferdinando, *Méthode pour la Guitare*, L'auteur, Paris, 1830. Ed. fac-similada, Minkoff, Genève, 1981.

SOR, Fernando, *Sor's Method for the Spanish Guitar, translated from the original by A.Merrick*, R.Cocks & Co., London, 1832. Ed.fac-similada, Tecla Editions, London, 1995.

SOR, Fernando, *Metodo per Chitarra*, trad.de Lena Kokkaliari, introdução de Marco Riboni. Edizioni Suvini Zerboni, Milano, 1996-97.

TURNBULL, et al. *Guitar* in The New Grove Dictionary of Music and Musicians, 2nd ed. Vol.10, 2001.

TYLER, James, SPARKS, Paul, *The Guitar and its Music*, Oxford University Press, 2002.

ZUTH, Joseph, *Simon Molitor und die Wiener Gittaristik*, Wien, Anton Goll, 1920.

ZUTH, Joseph, *Handbuch der Laute und Gitarre*, Wien, 1926 (reed.1972).