

LUCIANA ELISA LOZADA TENÓRIO

**INTERPRETAÇÃO DA MÚSICA RENASCENTISTA:
A TABLATURA COMO APOIO PARA O INTÉRPRETE MODERNO**

Tema: Práticas Interpretativas ao Violão

**Trabalho apresentado no I Simpósio Acadêmico de Violão da Embap
de 1 a 6 de outubro de 2007**

INTERPRETAÇÃO DA MÚSICA RENASCENTISTA: A TABLATURA COMO APOIO PARA O INTÉRPRETE MODERNO¹

Lucuana Elisa Lozada Tenório²

RESUMO: O trabalho apresenta uma visão geral sobre o contexto histórico do Renascimento abordando aspectos característicos do desenvolvimento da música neste período, como a polifonia e alguns estilos de composição. É dada uma descrição sobre a vihuela e o alaúde, instrumentos característicos da Renascença, semelhantes ao violão. Nesse ponto é apresentada a tablatura, sistema de notação comum a esses instrumentos que abrirá caminho à proposta do trabalho de sugerir a consulta desta fonte, além do conhecimento sobre aspectos característicos do estilo da época, tais como ornamentação e fraseio, como base para a técnica e interpretação no instrumento moderno.

Palavras-Chaves: Violão. Tablatura. Polifonia. Interpretação.

O Renascimento Cultural Europeu

O período entre os séculos XIV e XVI foi de grandes transformações políticas e socioeconômicas, tais como, o declínio do feudalismo; a consolidação dos ideais de progresso e de desenvolvimento, reforçando o pensamento racionalista e individualista; o renascimento do comércio e da urbanização e, conseqüentemente, o surgimento da burguesia; a formação do Estado nacional, centralizando o poder nas mãos do rei e seus ministros; e a expansão marítima e o mercantilismo, que contribuíam para a Revolução Comercial que ocorria na Europa Ocidental.

Essas transformações afetaram todos os setores da sociedade e ocasionaram mudanças culturais nesse período, constituindo um movimento chamado Renascimento cultural. Este foi o primeiro grande movimento cultural burguês dos tempos modernos e enfatizava uma cultura laica, racional, científica e não feudal. Por isso buscava subsídios na cultura greco-romana, isto é, na Antiguidade Clássica, e é nela que se encontra o elemento central do Renascimento, o humanismo, isto é, o

¹ Trabalho apresentado no I Simpósio Acadêmico de Violão da Embap, de 1 a 6 de outubro de 2007.

² **Luciana Elisa Lozada Tenório.** Graduanda do Curso Superior de Instrumento da Escola de Música e Belas Artes do Paraná, na classe do Prof. Orlando Fraga.

antropocentrismo, a valorização da vida terrena e da natureza, o humano ocupando lugar cultural até então dominado pelo divino e extraterreno.

As primeiras manifestações renascentistas surgiram na Itália. As cidades italianas de Florença, Veneza, Roma e Milão transformaram-se em grandes centros de desenvolvimento capitalista devido à reabertura do mar mediterrâneo, com as Cruzadas, reunindo condições necessárias para que o Renascimento se desenvolvesse. Nessas cidades surgiram os mecenas, patrocinadores das artes e das ciências. Os italianos também contavam com a presença da cultura clássica em seus monumentos e ruínas e foi a esse país que se dirigiram os sábios bizantinos, pensadores formados pela cultura clássica grega, fugindo da decadência do Império Romano do Oriente. Além do mais, as influências que sofriam dos árabes, povo que apresentava muitos valores referentes à Antiguidade Clássica, devido ao comércio, foram fatores que propiciaram a eclosão do Renascimento nesse país, que logo atingiria o restante da Europa ocidental.³

O Renascimento e a Música

Num breve destaque às principais características e transformações da música na Renascença, primeiramente se pode dizer que foi uma era em que se desenvolveu e se valorizou extremamente a polifonia vocal, já que a grande maioria da música deste período foi composta pensando em vozes independentes organizadas verticalmente por regras de consonância e dissonância, regras de contraponto, e a própria polifonia erudita - escrita e teórica - se desenvolveu a partir do canto (*organum*). Além disso, o pensamento dessa época foi extremamente influenciado pela filosofia clássica que valorizava muito a união entre música e palavra - o canto.

A polifonia existia desde a Idade média. No entanto, no século XIV surge um novo estilo de composição na França, a *Ars Nova*, caracterizado por seus ritmos e inflexões melódicas complexos e pela preferência ao uso dos intervalos de terças e sextas (consonâncias imperfeitas) em tempos fortes e movimentos paralelos. Percebe-se na música francesa e italiana um sentido harmônico, principalmente na prática da *música ficta*, em que algumas notas eram alteradas para modificar o caráter de certos intervalos em cadências e tratamento do trítone, por exemplo.

No século XV, uma técnica de composição inglesa afeta toda a composição, é chamada de *fauxbourdon*. Esta era uma composição a duas vozes que evoluíam em sextas intercaladas com oitavas, às quais eram acrescentadas uma terceira voz que

³ VICENTINO, Cláudio. *História Geral*. 4. ed. São Paulo: Scipione, 1997, pp 172-195.

movia-se uma quarta abaixo da voz soprano. Deste modo, propunha uma sonoridade homofônica dando ênfase à voz aguda.

O século XVI é marcado por influências do pensamento clássico na música, que concebe a música como força que educa e incita as paixões do homem, além de dar extremo valor às palavras que a compõem, uma vez que música e poesia era uma coisa só. Sendo assim, os compositores passam a se preocupar com a adaptação da música ao texto e utilizam para isto, modos que correspondem e expressão diversos estados de espírito. No início desse mesmo século, a música impressa surge como atividade comercial e, em todo o período, a música instrumental adquire maior importância. Os instrumentos de corda dedilhada foram muito apreciados na Renascença e participavam ativamente no repertório musical da época. Dentre os vários instrumentos da época, dois foram muito populares: o alaúde e a vihuela.⁴

Instrumentos Preceptores do Violão

A Vihuela



Fig. 1 Vihuela

Há dois tipos de vihuela comuns na Idade Média: a *vihuela de arco* (tangida por um arco) e a *vihuela de peñola* (tocada com um *plectrum*). A *vihuela de mano* (tocada com os dedos) surgiu no século XV e tornou-se muito popular na Espanha no século XVI, sendo chamada apenas de vihuela. Na Itália era chamada de *viola de mano*. A

⁴ GROUT, Donald J.; Palisca, Claude V. *História da Música Ocidental*. 4. ed. Lisboa: Ed. Gradiva, 2007.

vihuela tinha a forma da viola de arco do século XV⁵, possuía de 10 a 11 trastes móveis feitos de tripa, uma roseta central, cordas duplas (ordens) de tripas presas a uma ponte fixada no tampo, arranjadas em 5, 6 ou 7 ordens (cordas duplas) afinadas em unísono e com um comprimento de corda de aproximadamente 65 cm. A afinação da vihuela de 6 ordens mais comum é a seguinte: 4^a – 4^a – 3^a maior – 4^a – 4^a, do grave para o agudo.

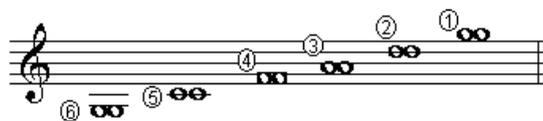


Fig. 2 Afinação da vihuela

Há poucos registros sobre a técnica da mão esquerda ao se tocar vihuela. Venegas de Hestrenosa e Fuenllana explicam como um dedo da mão esquerda divide a ordem e pressiona apenas uma de suas cordas para que se tenha a adição de mais uma voz ao contraponto. Quanto à mão direita, segundo Fuenllana, o instrumento era tocado sem unhas. Em várias pinturas e ilustrações da época, pode-se notar que os vihuelistas tocavam com o dedo mínimo apoiado sobre o tampo da vihuela. O polegar, podia ficar disposto para dentro da posição da mão (*figueta estranjera*) ou para fora (*figueta castellana*) na realização de passagens rápidas de escalas (*redobles*), utilizando a técnica de *dos dedos*, a qual consiste no uso do polegar e dedo indicador, alternadamente, ou do dedo indicador e médio alternados. Para realizar os *redobles*, utilizava-se também a técnica do *dedillo*, na qual o dedo indicador realiza rápidos movimentos para dentro e para fora. A *figura 3* mostra a indicação do uso destas técnicas em tablaturas originais, e a *figura 4* indica como seriam aplicadas as técnicas.⁶

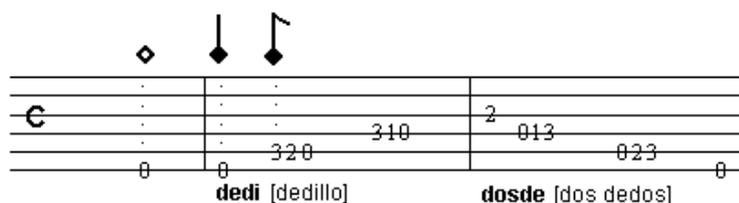


Fig. 3 Alonso Mudarra: *Fantasia pa(ra) desenboluer las manos*⁷

⁵ Outras denominações: Fiddle, Vielle e Vihuela. (CAMPOS, Wagner. *A História do Violão. Cadernos Sonora Brasil*. SESC, 2005).

⁶ A transcrição para notação moderna tem como base a afinação do violão com a 4^a corda afinada em fá#.

⁷ MUDARRA, Alonso. *Tres libros de musica em cifras para vihuela* (1546). Complete facsimile edition with an introduction by James Tyler. Monaco: Ed. Chanterelle, p. 27.



Fig. 4 Alonso Mudarra: *Fantasia pa[ra] desenboluer las manos* [Transcrição da autora]

Os vihuelistas eram músicos profissionais que proviam música na corte e em círculos aristocráticos, no entanto, havia muitos músicos amadores que se interessavam pelo instrumento e aos quais parecem direcionados os livros de tablatura impressos pelos profissionais.⁸ Eis aqui a bibliografia renascentista referente à vihuela segundo Goluses:⁹

MILAN, Luis de. *Libro de musica de vihuela de mano: Intitulado El Maestro*. Valencia, 1536.

MILANO, Francesco da. *Intavolatura de viola overo lauto cioe recerate, canzone Francese, motette, composta per lo eccelente e único musico Francesco Milane*. Naples, 1536.

NARVAEZ, Luys de. *Los seys libros Del Delphin de musica*. Valladolid, 1538.

MUDARRA, Alonso. *Tres libros de musica en cifras para vihuela*. Sevilla, 1546.

VALDERRABANO, Enrique de. *Libro de musica de vihuela: Intitulado Silva de Sirenas*. Valladolid, 1547.

PISADOR, Diego. *Libro de musica de vihuela agora nuevamente compuesta*. Salamanca, 1552.

FUENLLANA, Miguel de. *Orphenica lyra*. Seville, 1554.

BERMUDO, Juan. *El libro llamado declaracion de instrumentos musicales*. Osuna, 1555.

DAZA, Esteban. *El Parnasso*. Valladolid, 1576.

⁸ TURNBULL, Harvey. *The Guitar from the Renaissance to the present day*. 1. ed. New York: Charles Scribner's Sons, 1974, pp. 5-31. *The New Grove: Dictionary of Music and Musicians*. 2^a ed. Oxford: Stanley Sadie, 2001, vol. 26, pp. 605-608.

⁹ GOLUSES, Nicholas T. *The History and Literature of the Guitar*. Rochester: Worldwide, 1992, p. 6.

O Alaúde



Fig. 5 Alaúde

O alaúde descende do instrumento árabe 'ud' foi introduzido na Península Ibérica por volta do século XII. Caracteriza-se por seu fundo convexo, em forma de meia-pêra, formado por várias tiras finas de madeira, e sua cravelheira formando um ângulo reto com seu braço. Seu braço é dividido entre nove e onze trastes móveis de tripa, o tampo apresenta uma roseta central e uma ponte que segura as cordas. Inicialmente o alaúde contava com quatro e depois cinco ordens de cordas duplas e simples tocadas com um plectro, afinadas em intervalos de 4^a, 4^a e 3^a e 4^a, 4^a, 3^a e 4^a, do agudo para o grave.

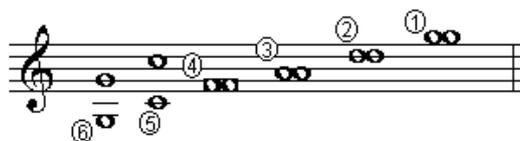


Fig. 6 Afinação do alaúde.

Durante a segunda metade do século XV, tocava-se alaúde com os dedos, com o plectro ou pena, nessa época acrescentou-se a ele uma sexta ordem, afinada uma quarta abaixo da quinta ordem. As três ordens mais graves do instrumento eram afinadas em oitavas, enquanto que as três mais agudas, em uníssono. Fontes de tablaturas com notações em pauta mostram que as afinações mais comuns eram em Lá (A-d-g-b-e'-a') ou Sol (G-c-f-a-d'-g'). Logo depois surgiram alaúdes de sete e até

doze ordens. O alaúde, portanto, não envolve apenas um instrumento, mas uma família inteira de instrumentos de diferentes tamanhos, afinações técnicas e funções.

No *The New Grove: Dictionary of Music and Musicians* encontramos a seguinte informação sobre a técnica da mão esquerda mencionada em “Capirola Lutebook” (c. 1517, US-Cn; ed. O. Gombosi, 1995):

The lute must be held in such a way that no weight is taken by the left hand. The thumb should be placed lightly on the underside of the neck, opposite the first and second fingers. The tips of the fingers should always stay as close as possible to the strings so that each one is ready to take its position without undue movement. Fingers must be kept in position on the strings until they are required to stop another string, or until the harmony changes. [...] In Capirola's lutebook the player was advised to keep the fingers in readiness and not to avoid using the little finger; the first finger could be laid across several strings to form a *barré* chord. Sometimes a finger was placed on one string only of a course in order to create an extra voice.¹⁰

A técnica da mão direita, quando o alaúde era tocado com um plectro ou uma pena, previa que a mão se aproximasse das cordas, surgindo por baixo da ponte, em posição quase que paralela a elas. O plectro era segurado entre o polegar e o indicador, ou indicador e médio ou médio e anular. Em tempos fortes, as cordas eram tocadas por um movimento do plectro para baixo, em tempos fracos se fazia um movimento para cima. Ao se tocar com os dedos, os tempos fortes são realizados com o polegar e os fracos com o indicador, alternando ambos. Na tablatura, um ponto embaixo de uma letra significava que a nota devia ser tocada pelo indicador, a ausência de pontos significava que a nota devia ser tocada pelo polegar, com exceção dos acordes que eram tocados pelo polegar e os outros dedos simultaneamente (*Fig. 7*).¹¹

¹⁰ O alaúde deve ser segurado de tal forma que nenhum peso recaia sobre a mão esquerda. O polegar deve ser colocado levemente na parte de trás do braço, em oposição aos dedos indicador e médio. As pontas dos dedos devem sempre estar o mais próximo possível das cordas de forma que cada dedo esteja pronto para tomar sua posição, sem movimento excessivo. Os dedos devem ficar em posição nas cordas até serem necessários para pressionar outra corda, ou até a mudança de harmonia. No livro de Capirola, o instrumentista é aconselhado a manter os dedos em prontidão e não evitar o uso do dedo mínimo, o dedo indicador podia ser colocado perpendicularmente sobre várias cordas para formar uma “pestanha”. Às vezes um dedo era disposto em apenas uma corda de uma ordem, de forma a criar uma voz extra. (*The New Grove: Dictionary of Music and Musicians*. 2. ed. Oxford: Stanley Sadie, 2001, vol. 15, p. 344) [Tradução da autora]

¹¹ A transcrição para notação moderna tem como base a afinação do violão com a 3ª corda afinada em fá#.

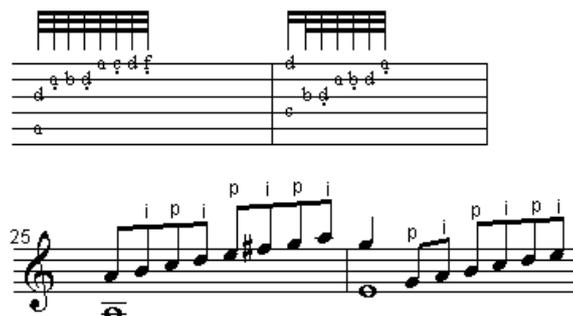


Fig. 7 John Dowland: *My Lord Willoughby's Welcome Home* (violão 1) [Transcrição da autora]

O braço direito ficava quase paralelo às cordas, permitindo que o polegar se posicionasse abaixo do indicador. O dedo mínimo era apoiado sobre o tampo de forma a sustentar a mão direita. O alaúde foi um instrumento muito apreciado na maior parte da Europa, em peças solo ou acompanhando o canto e em agrupamentos diversos. Obras importantes: Petrucci: *Intavolatura de lauto* (1507); Vincenzo Capirola: *Capirola Lutebook* (c.1517); Francesco da Milano: *Intavolatura de viola overo lauto cioe recerate, canzone Francese, motette, composta per lo eccelente e único musico Francesco Milane* (1536); Adrian Le Roy: *Première livre de tablature de luth* (1551); John Dowland: *Varietie of Lute-Lessons* (1610).¹²

Abordagem a Obras Renascentistas

Aspectos técnico-interpretativos:

Tablatura: A tablatura é um sistema de notação que mostra ao instrumentista a posição dos dedos ao tocar, juntamente com o ritmo.¹³ O sistema apresenta linhas horizontais que indicam as ordens do instrumento que, no caso do alaúde e da vihuela são seis. Deve-se afinar a terceira corda do violão em *fá sustenido* para que apresente uma afinação relativa à dos instrumentos de época; se possível, o uso de um capo é aconselhável entre a primeira e quinta casa, para uma afinação mais precisa (já foi visto que geralmente se afinava o alaúde em *sol* ou *lá*). Há duas formas de indicar a posição dos dedos nas casas e a ordem das cordas, mais comuns:

- a) na tablatura francesa, a linha superior representa a primeira corda, e nela, as posições são representadas por letras (com exceção da letra *j*); assim, a letra

¹² GOLUSES, Nicholas T. *The History and Literature of the Guitar*. Rochester: Worldwide, 1992. pp. 23-25. O'DETTE, Paul. Plucked Instruments. *A Performer's Guide to Renaissance Music*. New York: Schirmer Books, 1994, pp. 139-145. *The New Grove: Dictionary of Music and Musicians*. 2. ed. Oxford: Stanley Sadie, 2001, vol. 15, pp. 329-345.

¹³ A tablatura mostra como se obter uma nota, mas não diz que nota é. Ao contrário do sistema mensurado que indica a nota mas não como obtê-la.

“a” corresponde à corda solta, a letra “b” à corda tocada no primeiro traste, etc (Fig. 8-10);

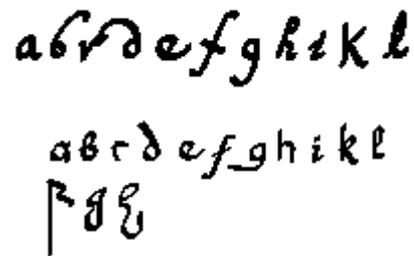


Fig. 8 Formas de letras.

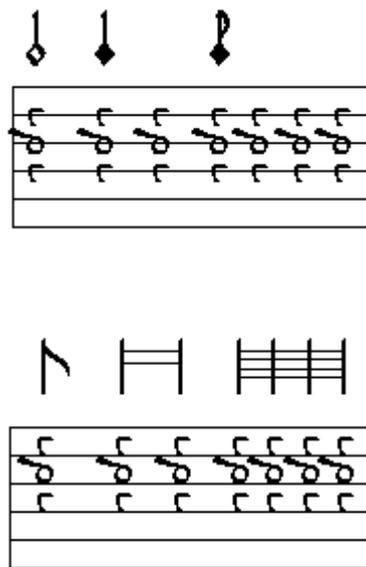


Fig.9 e10 Tablatura francesa

- b) na tablatura italiana a linha superior representa a sexta corda, e se utilizam números representando as casas do instrumento. O número “0” significa que a corda deve ser tocada solta; o número “1” significa que deve ser pressionada na primeira casa; o número “2” indica que a corda deve ser pressionada na segunda casa e assim por diante (Fig. 11).¹⁴

¹⁴ A basic introduction to Renaissance lute tablature for beginners. Disponível em <<http://www.cs.dartmouth.edu/~wbc/lute/tab-intro.html>>

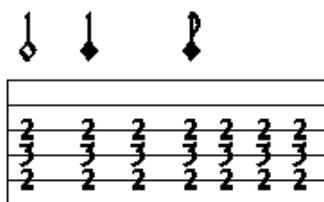


Fig.11 Tablatura italiana

O ritmo é grafado em cima das linhas - a *figura 12* mostra a correspondência entre a notação rítmica antiga usada nas tablaturas e a notação atual. Conforme o estilo de música e outras indicações na tablatura, essas divisões podem ser modificadas.¹⁵

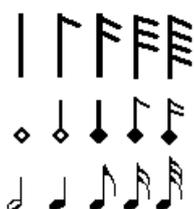


Fig. 12 Equivalência rítmica

Mão esquerda: A digitação da mão esquerda deve, preferivelmente, ser feita a partir da consulta da tablatura original da obra para não se correr o risco de incoerência, já que há muitas formas de se digitar uma mesma passagem. Grande parte das digitações apresentada nas tablaturas compreende a região entre o primeiro e quinto traste, avançando no braço do instrumento somente em passagens momentâneas. Isto deve ser levado em consideração ao se digitar uma obra renascentista, de modo a facilitar sua execução e interpretação. A tablatura deve ser usada como uma referência.

Mão direita: A mão direita têm o papel de destacar a polifonia e também comanda a acentuação dos tempos fortes (que são diferentes dos tempos fortes do início de cada compasso na notação moderna), assim como articulações de frase. A grande maioria das partituras renascentistas não era dividida por barras de compasso.¹⁶ Na renascença, o equivalente ao que chamamos de pulso, seria o *tactus*. Sarah Mead fala sobre o tempo proporcionado pelo *tactus*:

¹⁵ TONAZZI, Bruno. *Liuto, Vihuela, Chitarra e strumenti similari nelle loro intavolature. Con cenni sulle loro letterature*. 1.ed. Milano: Ed. Bèrben, 1971, p. 14.

¹⁶ DART, Thurston, *Interpretação da Música*. São Paulo, 2000, pp. 173-174.

Contemporary accounts state that the speed of the *tactus* should be equal to the pulse of a man breathing normally - in other words, between sixty and eighty beats per minute (although some annotations indicate that late sixteenth-century composers expected a measure of flexibility and even rubato, at least in certain styles of music). The length of the *tactus* was one semibreve in normal time, one breve in diminution, or one minim in augmentation.¹⁷

Para Sarah Mead, as figuras de breve, semibreve e mínima se referem às figuras usadas nas partituras da época, que têm os mesmos nomes das modernas, mas durações diferentes. A autora também cita a rara ocorrência de barras de compasso nas partituras renascentistas e a mudança que a inserção de barras de compasso e o agrupamento das notas na notação moderna causam à percepção da música.

A partir destas informações, partimos para questões práticas gerais, referentes à interpretação desta música no violão. Ao abordar uma peça polifônica, primeiramente deve-se distinguir uma voz da outra e adaptar a digitação da mão direita a cada uma delas. Um exemplo de como a digitação da mão direita pode influenciar na condução das vozes é dado abaixo, mostrando um trecho de *Sir Smith, His Almaine* de John Dowland. O *ré#* do segundo compasso deve ser tocado com o indicador e não com o polegar, pois se trata da terceira voz do contraponto e deve ser diferenciada do baixo.

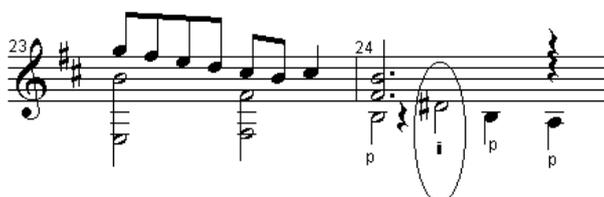


Fig. 13 John Dowland: *Sir Smith, His Almaine*

Ao interpretar uma peça renascentista é importante que se tenha claro o movimento e fraseio das vozes. Uma frase tem um início, um ponto culminante e um fim. Isto deve soar claro para o ouvinte. Para tanto, o interprete pode se valer da dinâmica e da articulação de frase necessários, mesmo que estes não estejam presentes na partitura, como mostram os próximos exemplos.

¹⁷ Registros de época [contemporâneos à primeira discussão detalhada sobre o *tactus*, elaborada em 1490, por Adam von Fulda] relatam que a velocidade do *tactus* devia ser igual à pulsação cardíaca de um homem respirando normalmente - em outras palavras, entre sessenta e oitenta batidas por minuto (embora algumas anotações indiquem que os compositores do final do século dezesseis esperavam uma medida de flexibilidade e mesmo rubato, ao menos em certos estilos de música). O comprimento do *tactus* era uma semibreve no tempo normal, uma breve na diminuição, ou uma mínima no aumento. (MEAD, Sarah. Renaissance Theory. *A Performer's Guide to Renaissance Music*. New York: Schirmer Books, 1994, pp. 308-309).

Na *figura 14* temos um exemplo típico de respiração de frase segundo a sintaxe implícita para o período:

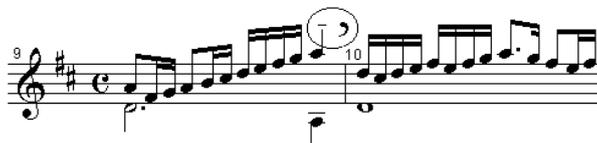


Fig. 14 John Dowland: *Sir Smith, His Almaine*

Na *figura 15*, temos um exemplo de relaxamento de final de frase:



Fig. 15 John Dowland: *Sir Smith, His Almaine*

Embora todas as vozes demonstrem claramente uma intenção ou uma frase na música polifônica, algumas serão mais importantes que outras e deverão ser destacadas. A importância de cada voz varia segundo o estilo da composição e as particularidades de cada peça. Como exemplo, a *Fantasia 40* de Francesco da Milano, onde a melodia da voz soprano é imitada pela voz contralto:



Fig. 16 Francesco da Milano: *Fantasia 40*

Ornamentação: A música do período renascentista era amplamente ornamentada pelos intérpretes, portanto pode-se, e às vezes deve-se, ornamentar uma peça renascentista de acordo com os critérios contemporâneos.

De forma geral, este estilo de música requer ornamento na cadência, nos pontos culminantes e eventualmente em notas graves de uma linha melódica, em pontos de importância harmônica ou melódica (como cadências interrompidas,

dissonâncias, sons alheios à escala) e síncopes. As ornamentações são feitas por meio de acréscimos de notas à melodia principal e, na maioria das vezes ficavam sob responsabilidade do executante. Para o intérprete moderno, os tratados de Thomas de Sancta María e Diego Ortiz Toledano são de inestimável valor referencial. Neles são mostrados vários exemplos de ornamentos livres, ou seja, que se integram à melodia, e ornamentos essenciais, que adornam uma melodia. Os ornamentos livres são inseridos em diminuições de intervalos, isto é, entre os intervalos uníssonos até intervalos de oitava e nas cadências, e os ornamentos essenciais são chamados de *Redobles* e *Quiebros*.¹⁸



Fig. 17 Exemplo de Redoble



Fig. 18 Exemplo de Quiebro "Reyterado" (Trinado)



Fig.19 Exemplo de Quiebro "Senzillo" (Mordente simples)



Fig. 20. Exemplo de Quiebro. (Acéfalo em forma de grupeto)



Fig. 21 Exemplo de ornamento livre para descer uma quarta

Conclusão

Remeter à tablatura como fonte primária e ao reconhecimento da estética da composição polifônica é indispensável para se definir parâmetros técnico-interpretativos condizentes com o estilo renascentista. Com um referencial claro e parâmetros bem estabelecidos, acreditamos que o intérprete moderno poderá definir melhor sua linha de interpretação, uma que concilie suas idéias com o senso histórico.

¹⁸ VIDELA, Mario A. *Ejemplos de ornamentos del Renacimiento*. Buenos Aires. Ed. Ricordi Americana, 1976.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

_____. *The New Grove: Dictionary of Music and Musicians*. 2. ed. Oxford: Stanley Sadie, 2001.

CAMPOS, Wagner. *A História do Violão*. Rio de Janeiro: SESC, 2005.

CANDÉ, Roland de. *Historia Universal da Música*. São Paulo: Ed. Martins Fontes, 2001.

DART, Thurston, *Interpretação da Música*. São Paulo: Ed. Martins Fontes, 2000.

GOLUSES, Nicholas T. *The History and Literature of the Guitar*. Rochester: Worldwide, 1992.

GROUT, Donald J.; PALISCA, Claude V. *História da Música Ocidental*. 4ª ed. Lisboa: Gradiva, 2007.

MUDARRA, Alonso. *Tres libros de musica em cifras para vihuela (1546)*. Complete facsimile edition with an introduction by James Tyler. Monaco: Ed. Chanterelle, 1987.

TONAZZI, Bruno. *Liuto, Vihuela, Chitarra e strumenti similari nelle loro intavolature. Con cenni sulle loro letterature*. 1ª ed. Milano: Bèrben, 1971.

TURNBULL, Harvey. *The Guitar from the Renaissance to the present day*. 1ª ed. New York: Charles Scribner's Sons, 1974.

VICENTINO, Cláudio. *História Geral*. 4. ed. São Paulo: Scipione, 1997.

VIDELA, Mario A. *Ejemplos de ornamentos del Renacimiento*. Buenos Aires: Ed. Ricordi Americana, 1976.