

Notação e realização de portamentos em *Introduction et Caprice*, Op. 23, de Giulio Regondi

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO DE PESQUISA

SUBÁREA: PERFORMANCE MUSICAL

Luiz Mantovani

Universidade do Estado de Santa Catarina

luiz.mantovani@udesc.br

Resumo. Ainda que ofereça subsídios importantes para a interpretação e prática musicais, a notação expressiva que ganhou densidade a partir da geração Romântica por vezes assume um caráter peculiar, instigando o intérprete-pesquisador a uma investigação minuciosa para informar sua interpretação. Partindo da constatação de inconsistências em gravações de *Introduction et Caprice*, Op. 23, este artigo busca primeiramente compreender a genealogia da notação de portamentos de Regondi e posteriormente esclarecer sua realização. Após breve apresentação do compositor e da obra, bem como contextualização da prática de portamentos, a notação de portamentos de Regondi foi classificada em dois tipos — aqui chamados de tipo A e tipo B — seguida de um estudo acerca de suas possíveis abordagens técnicas e expressivas. Esse teve como base referências escritas dos universos violonístico e vocal nos quais Regondi se inseria no século XIX, evidenciados pela sua biografia e contexto histórico. A investigação joga luz na realização dos portamentos escritos por Regondi, esclarecendo sua função ornamental e expressiva na prática histórica ao mesmo tempo em que oferece um convite à experimentação e ressignificação desta prática.

Palavras-chave. Regondi, Portamento, Notação musical, Expressividade

Title. *Notation and Realization of Portamenti in Giulio Regondi's Introduction et Caprice*, Op. 23

Abstract. Although it offers important insights for musical interpretation and practice, expressive notation — which gained prominence beginning with the Romantic generation — sometimes takes on a peculiar character, prompting the performer-researcher to conduct a meticulous investigation to inform their interpretation. Based on the observation of inconsistencies in recordings of *Introduction et Caprice*, Op. 23, this article initially seeks to understand the genealogy of Regondi's notation of portamento and subsequently to clarify its realization. Following a brief presentation of the composer and the work, along with a contextualization of portamento practice, Regondi's portamento notation was classified into two types (here referred to as Type A and Type B), followed by an inquiry into their possible technical and expressive approaches. This was grounded in written references from the guitar and vocal worlds in which Regondi was immersed in the 19th century, as evidenced by his biography and historical context. The investigation sheds light on the performance of Regondi's written portamenti, clarifying their ornamental and expressive function in historical practice while simultaneously offering an invitation to experiment with and reinterpret this practice.

Keywords. Regondi, Portamento, Musical notation, Expressivity

Introdução

Este artigo é um recorte de uma ampla investigação em curso sobre a expressividade no fazer violonístico. Em particular, examino aqui a notação de portamentos sob uma ótica fundamental do processo de construção interpretativa de uma obra musical: a realização da notação do compositor, levando em conta não apenas texto e contexto, mas também questões instrumentais de ordem prática. A peça em questão é *Introduction et Caprice*, Op. 23, de Giulio Regondi (1822–1872), que integra meu repertório de concerto há cerca de trinta anos.

O questionamento que orienta esta investigação surgiu ao comparar quatro gravações comerciais de referência da peça. Constatei que não há consenso na realização dos portamentos escritos por Regondi, tampouco no entendimento de sua função expressiva, tanto em passagens cantabile quanto em passagens de bravura.¹ Uma vez que a existência de Regondi pré-data a era das gravações, a única maneira de tentar compreender sua concepção de portamentos passa por fontes históricas escritas, incluindo instruções e digitações. Portanto, a metodologia desta investigação consistiu em uma revisão sistemática de métodos e tutores de violão do século XIX, elencados pela sua influência e/ou relação direta ou indireta que seus autores tiveram com o próprio Regondi, comprovada por passagens de sua biografia.² Baseado na recorrência da sugestão de imitação do portamento vocal de que falam estes mesmos autores, servi-me também de um autor de referência na pedagogia vocal, Domenico Corri (1746–1825). Corri foi um importante compositor, empresário, editor e professor de canto italiano, atuante em Edimburgo e Londres. Suas instruções fornecem um aparato teórico-prático sugestivo e, com alguma flexibilidade, bastante aplicável no universo violonístico.

Giulio Regondi e a *Introduction et Caprice*, Op. 23

Giulio Regondi é um personagem singular na história do violão do século XIX, não apenas por ter sido um garoto-prodígio que assombrou plateias nos salões de cidades como Paris, Londres e Viena (Figura 1), mas também por ter direcionado seu virtuosismo para um segundo instrumento, a concertina, um aerofone de palhetas livres com fole, patenteado pelo inventor inglês Charles Wheatstone em 1841. Nascido em Genebra em 1822, após passar seus

¹ As gravações de *Introduction et Caprice* comparadas foram: David Starobin (1994), Gabriel Bianco, (2015), Fábio Zanon (2015) e Svetoslav Costoff (2020). Entre estas, a única que sugere uma interpretação sistematizada da notação de portamentos de Regondi é a de Costoff.

² Entre os métodos e tutores de violão do século XIX consultados que abordam o portamento com maior ou menor profundidade, estão os de Molino (c. 1812), Giuliani (c. 1813), Aguado (1825, 1843), Pelzer (1833), Carcassi (c. 1836), Mme. Pratten (c. 1859) e Shand (1896).

primeiros anos em Lyon, Regondi se estabeleceu em Londres em 1831 e lá permaneceu até seu falecimento em 1872, construindo uma carreira que lhe trouxe certo conforto financeiro e estabilidade. De Londres, partiu para turnês que são bem documentadas; entre elas, uma na Irlanda (1834–1836) e uma no continente (1840–1841), esta última com o violoncelista britânico de origem alemã, Joseph Lidel (1803–1878).³ Como violonista-compositor, Regondi obteve um nível de sofisticação talvez apenas comparável ao de Johann Kaspar Mertz (1806–1856) e Napoléon Coste (1805–1883), o que o coloca entre os mais notáveis compositores para violão da geração Romântica. Ainda assim, sua obra para violão é relativamente pequena, compreendendo oito peças de concerto e dez estudos, além de três peças em manuscrito descobertas em coleções sediadas em Viena e Munique.⁴

Figura 1. Litografia de Giulio Regondi aos 9 anos de idade, em 1831



Fonte: Music Division, The New York Public Library

³ Para saber mais sobre estas turnês, ver Lawrence (2021) e Jacobs (2001, p. 143–272), respectivamente.

⁴ Atualmente, as seguintes peças/coleções de Regondi estão disponíveis em publicações modernas: *Complete Concert Works for Guitar*, publicada pela Editions Chanterelle (1981, republicada em 1990 e 2001); *Ten Etudes for Guitar*, publicada pela Editions Orphée (1995); *Air varié de l'opera de Bellini I Capuleti e i Montecchi*, publicada pela Doblinger Wien (2007); *Fantasie über „Don Giovanni“ nach Sigismund Thalberg*, publicada pela Editions Orphée (2008); *Feuillet d'album*, publicada pela Editions Chanterelle im Allegra (2014). Para saber mais sobre as duas peças de concerto de Regondi descobertas em manuscritos copiados por J. A. Hudleston para Mme. Pratten e disponíveis no Arquivo Karl Scheit em Viena, ver Hackl (2008).

Considerações sobre o portamento e sua execução ao violão

O portamento é uma técnica e recurso expressivo mais imediatamente associado à prática vocal e de instrumentos de corda friccionada.⁵ Brown postula que “O termo ‘portamento’ ou *portamento di voce* ... foi utilizado com vários sentidos durante o período 1750–1900, ainda que todos eles ... sugiram a ideia de ‘carregar’ o som”, concluindo que, por volta de 1850, “ele havia se tornado um recurso expressivo ortodoxo e livremente empregado, adentrando o século XX e permanecendo, em suas variadas formas, como um aspecto integral da técnica vocal e instrumental” (Brown, 1999, p. 558, 565). Haynes (2007, p. 51–52) coloca o portamento no rol do protocolo expressivo associado ao estilo Romântico de performance que esteve em voga pela virada do século XX, tendo perdido força a partir dos anos 1930, argumento validado por outros autores que se debruçaram sobre gravações antigas, como Philip (1992, p. 143), Milsom (2003, p. 75) e Leech-Wilkinson (2009, cap. 7, par. 5).

A prática de portamentos no violão, por sua vez, é bem documentada em métodos e tutores desde o início do século XIX, ainda que, na maior parte das vezes, de maneira pouco aprofundada. Esta relativa superficialidade não parece ser exclusiva do universo violonístico, pois, conforme apontado por Philip ao investigar a literatura pedagógica sobre violino do final do século XIX e início do XX, as explicações “não definem com que frequência o portamento era usado na prática, ou o quão audível ele deveria ser” (Philip, 1992, p. 143–144). Por outro lado, o uso acentuado de portamentos transparece nas gravações comerciais de violão pioneiras que começaram a surgir a partir da década de 1910, como as de Barrios, Llobet e Segovia, entre outros, revelando uma contrapartida violonística do que era observado na prática geral.

Em essência, o portamento no violão pode ser compreendido como um “salto expressivo” ascendente ou descendente entre duas notas, no qual um dedo da mão esquerda exerce pressão contínua na escala ao deslizar pelas casas intermediárias. Na “Lección 35 – Ligado llamado arrastre” do *Nuevo Método para Guitarra*, Aguado o classifica como um tipo de ligado (Aguado, 1843, p. 39), no que é corroborado por Alípio (2014, p. 46), quando este observa que o portamento resulta em uma articulação similar à do ligado técnico de mão esquerda. Mecani-

⁵ Embora eu reconheça que os termos “portamento” e “glissando” possam carregar conotações diferentes, é fato que a terminologia é ambígua e por vezes intercambiável, a depender da época e do contexto vocal e/ou instrumental. Neste artigo, utilizarei o termo “portamento” para designar a execução ao violão de um intervalo melódico maior que uma segunda menor, normalmente em uma mesma corda, de tal modo que a gama cromática de notas intermediárias seja audível de maneira mais ou menos conspícua.



camente, sua execução ao violão lembra a dos instrumentos de corda friccionada, particularmente o violoncelo, cujo comprimento de corda (68–70cm) é semelhante. Uma diferença, mais teórica que prática, é que, diferente dos instrumentos de corda friccionada (ou ainda do canto), no caso do violão as notas intermediárias do portamento sempre são ouvidas em sucessão cromática, devido à presença de trastes. Em portamentos moderados e rápidos, no entanto, esta característica é praticamente imperceptível.

Embora, como observado, o portamento não tenha sido tratado de maneira detalhada na literatura pedagógica do violão, é possível verificar empiricamente que vários são os parâmetros envolvidos na sua execução, tais como a velocidade do movimento da mão esquerda, a ênfase nas notas de partida ou de chegada (incluindo sua rearticulação), a continuidade ou não da pressão do dedo que realiza o movimento, etc. Não é a intenção deste artigo esmiuçar estas nuances, que são, em tese, infinitas. Porém, algumas delas serão levantadas na próxima seção, ao investigar a notação de portamento em *Introduction et Caprice*.

Os dois tipos de portamento escrito na música de Regondi

Em contraste com seus predecessores, a música dos compositores da geração Romântica é marcada pela maior prevalência de instruções expressivas. Segundo Brown, “Tornou-se quase um ato de fé que, numa nova era de individualismo, cada obra tinha suas próprias exigências singulares que só podiam ser indicadas por instruções específicas do compositor” (Brown, 1999, p. 630). Se, por um lado, a riqueza de notação expressiva joga luz sobre a prática daquele período, por outro, dificulta a tarefa do intérprete atual, já que nem sempre este tipo de notação é padronizado.

No caso da literatura violonística, embora a música de Regondi não possua a mesma riqueza de notação expressiva que a de Mertz, por exemplo, ela também apresenta desafios interpretativos. Em *Introduction et Caprice*, isso é particularmente evidente na notação detalhada de portamentos, ainda que, via de regra, sua execução fosse uma prerrogativa do intérprete. A abordagem destes portamentos está intimamente ligada ao caráter da passagem na qual eles estão inseridos. As instruções de Catharina Pratten (1821–1895) — com quem Regondi tocou em duo ainda criança e manteve amizade duradoura — especificam que “Em música lenta e patética, em notas simples e às vezes duplas, o vibrato e o portamento podem ser introduzidos com efeito” (Pratten, c. 1859, p. 45). Tal observação parece validar a notação de portamentos de Regondi em passagens mais líricas. Porém, se a maioria dos portamentos escritos na *Introduction* (Adagio) sugere uma realização expressiva, de inspiração quase vocal, sua presença no



Capricho (Allegretto scherzando) revela uma escolha estética mais ligada à ideia de performance como espetáculo. Como ressalta Garrick, ao discorrer sobre as características da música de Regondi, “... o espetáculo se encontra no ato físico de produzir os sons. O público responde ao que ouve e vê, maravilhando-se com os sons produzidos pelos movimentos impressionantes do artista” (Garrick, 2014, p. 61).

No total, a notação de portamentos aparece inequivocamente 48 vezes em *Introduction et Caprice*, sendo 14 na Introdução e 35 no Capricho. Em média, isso equivale a um portamento a cada cinco compassos! Obviamente, a distribuição dos portamentos não é uniforme e há passagens nas quais sua densidade é bastante alta, como na segunda parte da Introdução (c. 20–32, 8 portamentos em 12 compassos), ou ainda em passagens cadenciais em que Regondi dispersa o ritmo harmônico para preparar a entrada de uma nova seção, como a que antecede o *Poco più mosso* no Capricho (c. 187–189, 3 portamentos em 3 compassos).

Em essência, existem dois tipos de notação de portamento na peça (Figura 2), e cada uma delas sugere procedimentos técnicos e expressivos diferentes.⁶ A Tabela 1 sumariza a prevalência dos dois tipos de portamento nas duas macroseções da peça.

Figura 2. Os dois tipos de portamento em *Introduction et Caprice*, Op. 23



Fonte: IMSLP (Offenbach: Johann André, 1864)

Tabela 1. Prevalência de tipos de portamento

Tipo	Introdução (32 compassos)	Capricho (196 compassos)	Total
A	6	25	31
B	7	10	17

Fonte: Elaborado pelo autor

⁶ A rigor, outro tipo de notação de portamento aparece no compasso 2, consistindo numa linha simples ligando as duas notas, sem o ligado atrelado. Baseado em sua ocorrência única, no entanto, é possível especular que se trata de um erro tipográfico.



O portamento tipo A de Regondi

O portamento tipo A observado em *Introduction et Caprice* (e em outras peças de Regondi) consiste numa linha atrelada a uma ligadura, conectando as duas notas envolvidas. Como se observa pela tabela acima, é bem mais frequente que o portamento tipo B, particularmente no Capricho. Isto pode ser explicado pela sua natureza melódica conectiva, bastante apropriada em passagens rápidas e por vezes facilitadora de mudanças de posição: o “salto expressivo” mencionado anteriormente.

Na falta de instruções do próprio compositor, que não chegou a escrever um método de violão,⁷ a busca por referências entre seus contemporâneos revelou-se um tanto frustrante, pois a grande maioria dos métodos ou tutores para violão do século XIX concentra-se na descrição do que classifiquei como portamento tipo B. A investigação da biografia de Regondi, no entanto, trouxe Matteo Carcassi (1796–1853) como potencial referência para a execução do portamento tipo A. Conforme reportado por Jacobs (*apud* Audet, 2024, p. 6), durante suas passagens por Paris entre 1830 e 1831 o jovem Regondi teve contato com Fernando Sor e Carcassi, tendo ambos lhe escrito peças. A peça de Carcassi a que se refere Jacobs são as *Variations Brillantes sur un Thème de La Cenerentola*, Op. 31, dedicada a uma certa Miss Anna Marten e publicada pela editora parisiense Meissonnier em 1832. Porém, a edição londrina da peça publicada pela Johanning & Co. entre 1837 e 1843 é uma versão ligeiramente modificada e suprime esta dedicatória. Ademais, a capa da publicação explicita que esta é a peça “como tocada por Giulio Regondi perante as majestades o Rei Guilherme e a Rainha Adelaide” (Carcassi, c. 1840).

Além de sugerir que em algum momento uma outra versão da peça ligeiramente diferente da publicada em Paris tenha existido (teria Carcassi presenteado Regondi com um manuscrito ainda em 1831?), a capa da edição londrina evidencia que Regondi incorporou a peça de Carcassi em seu repertório, sendo assim possível estabelecer uma relação mais ou menos direta entre eles. Isto pode explicar suas notações compartilhadas de portamento, como é evidente pela explicação do *Méthode complète pour la guitare*, Op. 59 de Carcassi, publicado em 1836 (Figura 3).

⁷ Regondi escreveu dois métodos para concertina, instrumento que adotou logo após se estabelecer em Londres, em 1831: *Rudimenti del Concertinista* (1844) e *New Method for Concertina* (1857). No entanto, o mecanismo da concertina não permite portamentos — no máximo, uma sobreposição rápida de notas adjacentes — de maneira que estes não estão contemplados em suas instruções.

Figura 3 Explicação sobre o portamento no *Méthode complète pour la guitare*, Op. 59, de Matteo Carcassi

GESCHOBENE ODER GETRAGENE TÖNE .

Geschobene oder getragene Töne werden durch einen einzelnen Finger der linken Hand hervorgebracht, welcher, nachdem die rechte Hand die erste Note angeschlagen hat, über alle zwischen dieser und der zweiten Note gelegenen Bünde gleitet. Dergleichen getragene Töne sind auf der Guitare von guter Wirkung, weil sie den Gesang nachahmen. Man bezeichnet sie durch

Gleiten des 2^{ten} Fingers von F bis A aufwärts .

BEISPIEL .

EXEMPLE .

Glissando le 2^e doigt du Fa au La .

Dieses Verfahren findet auch bei Doppelgriffen statt.

BEISPIEL .

EXEMPLE .

DU SON GLISSE, OU PORTE .

Le son glissé ou porté, s'exécute par un seul doigt de la main gauche qui glisse le long du manche en passant sur toutes les touches de la première à la deuxième note, après avoir attaqué avec la main droite, la première des deux notes. Le glissé produit un bon effet sur la guitare, parcequ'il imite le son porté de la voix. Il s'indique par ce signe

Gleiten des 3^{ten} Fingers von D bis H abwärts .

BEISPIEL .

EXEMPLE .

Glissando le 3^e doigt du Ré au Si .

On fait aussi des glissés en doubles notes .

Fonte: IMSLP (Mainz: B. Schott's Söhne, 1836)

Segundo a explicação em francês, “O som escorregado ou portado [portamento] é executado por um só dedo da mão esquerda, que desliza ao longo da escala passando por todas as casas, da primeira à segunda nota, após ter atacado com a mão direita a primeira das duas notas. O portamento possui um bom efeito no violão, porque imita o som portado da voz” (Carcassi, 1836, p. 41). A semelhança entre os sinais de portamento de Carcassi e o portamento tipo A de Regondi é bastante óbvia, dispensando explicações. Mais informativa é a descrição do procedimento, sugerindo que o dedo de partida é mantido até a chegada à segunda nota e que apenas a primeira nota é tocada pela mão direita. Tal descrição esclarece a execução deste tipo de portamento, como provavelmente compreendida por Regondi. Trata-se de procedimento diferente do tipo de *arrastre* em que se toca a segunda nota, conforme seria explicado décadas mais tarde por Pujol (1954, p. 69), e que parece ser o portamento mais popular atualmente entre os violonistas.

Em conclusão a esta breve investigação sobre o portamento tipo A em *Introduction et Caprice*, é necessário voltar a atenção para um subtipo particular que configura uma exceção à regra. A maioria dos portamentos tipo A notados na peça envolve um salto ascendente entre a primeira e a segunda nota. Porém, em duas instâncias Regondi indica portamento em um salto descendente, como ilustrado na Figura 4. Em ambas as ocasiões, é impossível chegar à segunda nota sem tocá-la com a mão direita, pois, além de se tratar de uma corda solta (Si3), ela está

inserida num acorde. Aqui, é possível pensar num efeito vocal de “suspiro”, análogo ao apontado por Williams ao analisar as digitações de Ferdinand David para a *Sonata para Violino e Piano em Fá Maior* (“Primavera”), Op. 24, No. 5 de Beethoven (Williams, 2019, cap. 3). Nesse caso, a intenção não é de manter a pressão sobre a corda durante todo o movimento do dedo sobre a escala, e sim aliviá-la rapidamente, levando a um decrescendo durante o portamento.

Figura 4. Portamento tipo A descendente em *Introduction et Caprice*, Op. 23



Fonte: IMSLP (Offenbach: Johann André, 1864)

O portamento tipo B de Regondi

A diferença básica de notação entre o portamento tipo A e o tipo B é que nesse a primeira nota é uma acciaccatura. Como observado anteriormente, esta é a notação de portamento predominante nos métodos e tutores de violão do século XIX, sugerindo uma prática comum. É a ela que Giuliani se refere ao comparar o efeito de sua realização ao *portamento di voce* na edição trilingue de seu *Studio per la chitarra*, Op. 1 (Giuliani, 1813, p. 39).⁸ Curiosamente, Carcassi não inclui esta notação nas instruções de seu método, ainda que ela apareça frequentemente em sua música, como ilustra o excerto da Figura 5, tomado de seus conhecidos *25 Études mélodiques et progressives*, Op. 60 (c. 1852).

Figura 5. Excerto do No. 23 dos *25 Études mélodiques et progressives*, Op. 60, de Matteo Carcassi



Fonte: IMSLP (Mainz: B. Schott's Söhne, c. 1852)

⁸ Giuliani chama este tipo de portamento de “strisciato”, “Schleifen” (ambas remetendo ao ato físico de arrastar o dedo de uma nota a outra) e “glissé” (metaforicamente associado ao ato de “escorregar” de uma nota a outra).

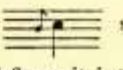
Por se tratar de uma variante da notação do portamento tipo A, a esta altura já não restam dúvidas quanto ao procedimento de tocar apenas a primeira nota e escorregar o mesmo dedo até a segunda. O que as explicações na literatura violonística deixam de abordar — talvez por serem óbvias à época — é a velocidade com que o dedo em questão deva se deslocar, bem como a ênfase na primeira ou na segunda nota. Esta ambiguidade na abordagem está presente nas gravações de referência mencionadas na introdução deste artigo, sugerindo que, ao contrário dos contemporâneos de Regondi, não se trata de um procedimento tão óbvio para o violonista atual.

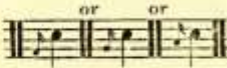
Neste ponto, é útil recorrer à literatura pedagógica vocal do período, que também encontra eco na literatura violinística, conforme notado por Williams (2019, cap. 3). Em sua análise de tratados para violino dos séculos XVIII e XIX, a autora traça analogias com os ornamentos vocais conhecidos como “leaping grace” e “anticipation grace”, baseando-se no tratado vocal de referência de Domenico Corri, *The Singer's Preceptor* (1810). O apreço pelo portamento é descrito por Corri ainda no início de seu tratado: “O *portamento di voce* é a perfeição da música vocal; consiste no crescendo e no diminuendo da voz, no deslizar e na fusão delicada e expressiva de uma nota na outra” (Corri, 1810, p. 3). A Figura 6 ilustra a representação de Corri das execuções destes ornamentos (*graces*).

Figura 6. Explicação da execução da *appoggiatura* (*grace*) no *The Singer's Preceptor*, de Domenico Corri

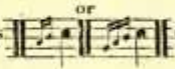
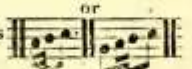
Example

Superior Grace thus  sung thus 
Take the Grace forte and melt it into the Note.

Inferior Grace thus  sung thus 
Take the Grace softly and force it into the Note.

→ Leaping Grace thus  sung thus 
This Grace is similar to those above, but has this distinction, that the strength necessary to its execution must be regulated more or less according to the distance of the Intervals.

Anticipation Grace thus  sung thus 
In descending, drop the Grace into the Note, and in ascending, swell the Note into the Grace.

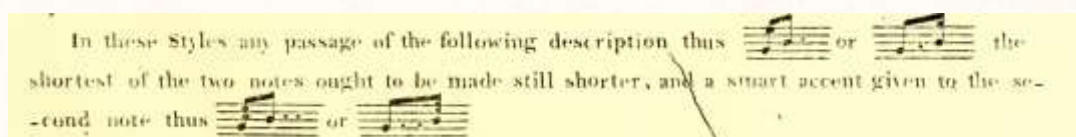
Double Grace thus  sung thus 
Begin soft, gliding with crescendo into the Note.

Fonte: IMSLP (Londres: Chappell, 1810)

As representações de Corri da appoggiatura e da acciaccatura (aqui equivalente ao *leaping grace*) indicam um decrescendo para a nota inferior e um crescendo para a nota superior. As instruções que seguem os exemplos são muito sugestivas, descrevendo ações como “dissolver até a [segunda] nota”, “forçar até a nota”, ou “deslizar com crescendo até a nota”, esta última claramente fazendo alusão ao portamento. Na instrução específica para o *leaping grace*, Corri menciona que “a força necessária para sua execução deve ser regulada mais ou menos de acordo com a distância entre os intervalos”, o que é um conselho intuitivamente válido para a prática violonística, a fim de manter audível o intervalo entre a primeira e a segunda nota.⁹

Em outra passagem do tratado, Corri identifica particularidades de execução de acordo com o estilo, que ele divide em três categorias: o Cantabile – lento; o Andante – moderado; e o Allegro – rápido (Corri, 1810, p. 69). Segue uma explicação de que, em melodias cantabile, as notas curtas do *leaping grace* e *anticipation grace* devem ser feitas ainda mais rápidas e um acento incisivo deve ser aplicado à segunda nota (Figura 7) (*ibid.*).

**Figura 7. Explicação da execução de ornamentos em estilo cantabile no
The Singer's Preceptor, de Domenico Corri**



Fonte: IMSLP (Londres: Chappell, 1810)

Aqui também é possível estabelecer uma relação com a prática violonística, no sentido de que a primeira nota (acciaccatura) de portamentos tipo B não deva ser enfatizada. O movimento do dedo na escala deve iniciar prontamente e continuar em direção à segunda nota, mantendo uma pressão constante que gera um efeito sugestivo de crescendo, emulando o acento incisivo na segunda nota de que fala Corri. Ainda que não seja o caso em *Introduction et Caprice*, caso houvesse portamentos do tipo B descendentes, a abordagem seria inversa, ou seja, enfatizar a primeira nota e aliviar a pressão do dedo que desliza rapidamente, de maneira a sugerir um decrescendo; um procedimento consideravelmente mais difícil de ser executado na prática.

⁹ Entenda-se a “força”, no caso do violão, como derivada da pressão do dedo na escala associada à quantidade de movimento ascendente ou descendente necessário para realizar o ornamento de maneira efetiva e audível.

Considerações finais

Tendo em vista a discrepância de interpretações de portamentos escritos verificados em gravações de referência de *Introduction et Caprice*, este artigo propôs uma abordagem historicamente informada dos mesmos, com vistas a iluminar a realização da notação de Regondi. Para tanto, foi feita uma quantificação e tipificação desta notação, posteriormente comparando-a com a de autores referenciais tanto do universo violonístico quanto vocal, e estabelecendo relações diretas e indiretas entre elas. Considero este como um ponto de partida para uma investigação mais ampla sobre a execução de portamentos na música para violão do século XIX, que incorpore ainda mais referências vocais e de outros instrumentos (particularmente os de corda friccionada), bem como associe esta prática ornamental a tradições vigentes da época, como a do *bel canto*. Esta investigação não apenas permitirá abordar com segurança os portamentos escritos, mas também incorporar portamentos não escritos no discurso musical de obras de variados compositores.

A familiaridade com esta prática histórica não pressupõe a obrigação de segui-la. Afinal, não é possível (e nem desejável) replicar as circunstâncias sociais e pessoais que levaram Regondi a escrever e executar sua música tal qual presenciaram seus contemporâneos. Ao fim e ao cabo, parto da convicção pessoal de que a única autenticidade à qual o intérprete atual deve lealdade é a si mesmo. Porém, se não conseguimos reviver uma ideologia do passado, podemos efetivamente experimentar com seus protocolos e avaliar os resultados. Esta agência do intérprete ao lidar com textos musicais do passado pode trazer uma ressignificação, o que Haynes chama de “serendipidade” (Haynes, 2007, p. 13). Em outras palavras, a abordagem histórica não precisa colocar o intérprete atual numa camisa de força; pelo contrário, pode ser uma expressão equilibrada de sua liberdade e responsabilidade perante o legado musical.

Referências

AGUADO, Dionisio. *Nuevo Método para Guitarra*. Madrid: Benito Campo, 1843. 154 p.

ALÍPIO, Alisson. *Teoria da Digitação: Um protocolo de instâncias, princípios e perspectivas para a construção de um cenário digitacional ao violão*. Porto Alegre, 2014. 184 p. Tese (Doutorado em Música). Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2014.

AMISICH, Alessandro Boris. *Giulio Regondi (1822-1872) – Concertista e compositore del Romanticismo*. Ancona: Ottocento, 1995. 64 p.

AUDET, James. *The Forgotten Works of Giulio Regondi: A new edition of Regondi's English concertina works arranged for the classical guitar*. Sidney, 2024. 210 p. Tese (Doctor of Musical Arts). Sidney Conservatorium of Music, University of Sidney, Sidney, 2024.

BROWN, Clive. *Classical and Romantic Performance Practice 1750-1900*. Oxford: Oxford University Press, 1999. 662 p.

CALANDRUCCIO, Romolo. Giulio Regondi, novità biografiche – Debutto a Lione. *Blog Ottocento Musicale*. Nicotera, 13 set. 2021. Disponível em: <https://www.ferdinandocarulli.it/giulio-regondi-novita-biografiche-debutto-a-lione/>. Acesso em 28 abr. 2026.

CAPRICCI – MUSIQUE ITALIENNE POUR GUITARE. Gabriel Bianco (intérprete, violão). Saint-Avit-de-Tardes: Ad Vitam Records, 2015. CD. AV150415.

CARCASSI, Matteo. *Introduction and Brilliant Variations for the Guitar on Rossini's Favorite Theme "Non più mesta"*; violão solo. Londres: Johanning & Co., 1837. Partitura. 10 p.

CARCASSI, Matteo. *Méthode complète pour la guitare, Op. 59*. Mainz: B. Schott's Söhne, 1836. 104 p.

CORRI, Domenico. *The Singer's Preceptor, or Corri's Treatise on Vocal Music*. Londres: Chappell, 1810. v. 1. 85 p.

GARRICK, Jamie. *The Intimate Virtuoso: The guitar, the rhetoric of transformation, and issues of spectacle in music by Fernando Sor, Johann K. Mertz, and Giulio Regondi*. Wellington, 2014. 84 p. Dissertação (Master of Music). New Zealand School of Music, Massey University e Victoria University of Wellington, Wellington, 2014.

GIULIANI, Mauro. *Studio per la chitarra, Op. 1*; violão solo. Leipzig: A. Kühnel Bureau de Musique, 1813. Partitura. 53 p.

GIULIO REGONDI – INTRODUCTION & CAPRICE, OP. 23. Giulio Regondi (compositor). Svetoslav Costoff (intérprete, violão). Karlsruhe: SiccasGuitars, 2020. Vídeo do YouTube. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=mx7x4CeDDL0>. Acesso em: 28 abr. 2026.

HACKL, Stefan. Una nuova fonte per la musica di Giulio Regondi: il manoscritto di J. A. Hudleston per Madame Pratten. *Il Fronimo*, Milão, no. 143, p. 14–24, 2008.

HAYNES, Bruce. *The End of Early Music: A period performer's history of music for the twenty-first century*. Oxford: Oxford University Press, 2007. 284 p.

JACOBS, Helmut C. *Der junge Gitarren- und Concertinavirtuose Giulio Regondi: eine kritische Dokumentation seiner Konzertreise durch Europa 1840 und 1841*. Bochum: Augemus Musikverlag, 2001. 306 p.

LAWRENCE, Thomas. Giulio Regondi in Ireland. In: *Concertina World*, Belper, no. 411, p. 21–25, 1998. Disponível em: <https://concertina.org/wordpress/wp-content/uploads/2021/02/TL-REG.pdf>. Acesso em: 28 abr. 2026.

LEECH-WILKINSON, Daniel. *The Changing Sound of Music: Approaches to studying recorded musical performances*. Londres: CHARM, 2009. Disponível em: <https://charm.kcl.ac.uk/studies/chapters/chap7.html>. Acesso em: 28 abr. 2026.

MILSOM, David. *Theory and Practice in Late Nineteenth-Century Violin Performance: An examination of style in performance, 1850–1900*. Aldershot: Ashgate Publishing, 2003. 287 p.

PHILIP, Robert. *Early recordings and musical style*. Cambridge: Cambridge University Press, 1992. 274 p.

PRATTEN, Catharina Josepha. *Guitar School*. Londres: Boosey & Sons, c. 1859. 79 p.

PUJOL, Emilio. *Escuela Razonada de la Guitarra*. Buenos Aires: Ricordi Americana, 1954. v. 1. 100 p.

REGONDI, Giulio. *Introduction et Caprice, Op. 23*; violão solo. Offenbach: Johann André, 1864. Partitura. 8 p.

THE GREAT REGONDI, VOL. 2. David Starobin (intérprete, violão). New Rochelle: Bridge, 1994. CD de áudio. BCD9055.

THE ROMANTIC GUITAR. Fábio Zanon (intérprete, violão). São Paulo: Guitarcoop, 2015. CD. GC02FZA/16.

WILLIAMS, Emma. *The Singing Violin: Portamento use in Franz Schubert's violin music*. Haia, 2019. Tese (Master of Music). Royal Conservatory of The Hague, Haia, 2019. Disponível em: <https://www.researchcatalogue.net/profile/show-exposition?exposition=561381>. Acesso em: 28 abr. 2026.