Três obras didáticas de Melchior Cortez (1882-1947): o violão entre os métodos clássicos e a Escola Moderna

Humberto Amorim
(Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro-RJ)

Resumo: Entre as décadas de 1920 e 1930, Melchior Cortez (1882-1947), português radicado no Rio de Janeiro desde os nove anos, concebeu três obras didáticas para violão publicadas por importantes editoras do Brasil e da Argentina (Casa Arthur Napoleão e Casa Romero y Fernandez): *Exercícios Technicos Cromáticos* (1927); *Escola de Arpejos* (1929); e os *27 Estudos para violão de Dionísio Aguado* (1934). Ainda não abordadas em pesquisas sobre o tema, tais obras foram localizadas em acervos públicos e coleções particulares. Através de pesquisa documental e confronto com a bibliografia disponível, o artigo objetiva não somente apresentá-las e prover uma contextualização histórica inicial, mas também avaliar em que medida seus conteúdos eventualmente refletem a perspectiva de se fazer uma releitura dos autores-violonistas do período clássico à luz da Escola Moderna associada ao espanhol Francisco Tárrega (1852-1909).

Palavras-chave: Melchior Cortez. Francisco Tárrega. *Exercícios Técnicos Cromáticos*. *Escola de Arpejos*. *27 Estudos para violão*. Obras didáticas para violão.

Three Pedagogical Works by Melchior Cortez: The Guitar Between Classical Methods and the Modern School

Abstract: Between the 1920s and 1930s, Melchior Cortez (1882-1947), a Portuguese native living in Rio de Janeiro since the age of nine, wrote three pedagogical works for guitar published by important publishing houses in Brazil and Argentina (Casa Arthur Napoleão and Casa Romero y Fernandez): *Exercícios Technicos Cromáticos* (1927); *Escola de Arpejos* (1929); and *27 Estudos para violão de Dionísio Aguado* (1934). Not yet addressed in research on the subject, these works were found in public and private collections. Through documentary research and a comparison to the available bibliography, the objective of this article is not only to present these works and begin to construct their historical context, but also to evaluate to what extent their content may reflect the perspective of conducting a rereading of authors of the classical period in light of the modern school associated with the Spanish [composer and classical guitarist] Francisco Tárrega (1852- 1909).

Keywords: Melchior Cortez. Francisco Tárrega. Exercícios Técnicos Cromáticos. A Escola de Arpejos. 27 Estudos para violão. Pedagogical works for guitar.

AMORIM, Humberto. Três obras didáticas de Melchior Cortez (1882-1947): o violão entre os métodos clássicos e a Escola Moderna. *Opus*, v. 26 n. 1, p. 1-32, jan./abr. 2020. http://dx.doi.org/10.20504/opus2020a2607

Recebido em 03/03/2020, aprovado em 08/04/2020

Personagem com uma profícua atuação em torno do violão no Rio de Janeiro ao longo, sobretudo, das três primeiras décadas do século XX, Melchior Cortez[1] teve sua possível contribuição ao cenário do violão carioca redimensionada apenas nos últimos anos. Em estudos passados, pudemos avaliar em que medida o músico atuou como concertista, professor e compositor (AMORIM, 2018a, 2018b, 2018c).

Contudo, um dos aspectos mais decisivos de sua atividade permanece sem ser debulhado: a concepção de cadernos e/ou organização de coletâneas com caráter técnico e didático. Em janeiro de 1929, por exemplo, o semanário *Fon-Fon* indica que o violonista fora autor de vários trabalhos do gênero, publicações pouco conhecidas nos dias de hoje e que passaram às margens das narrativas históricas do violão no Brasil.

> NOTAS MUSICAES
> Um grupo de alumnos da Academia Brasileira de Violão, que tem como director o professor Melchior Cortez, nome conceituado no nosso meio musical. O professor Cortez é, tambem, autor de vários estudos technicos e didacticos sobre o violão, e de um valioso methodo intitulado "Escola de Arpejos para Violão (guitarra hespanhola)", que mereceu palavras consagradoras do grande mestre argentino Domingos Prat (FON-FON, 19 jan. 1929).

Embora a nota veiculada no semanário *Fon-Fon* (19/1/1929) sugira que Cortez possivelmente tenha escrito várias obras, só se tem notícias de três efetivamente publicadas: os *Exercícios Technicos Cromáticos* (1927), *A Escola de Arpejos* (1929) e os *27 Estudos de Dionísio Aguado* (1934). Tais publicações se destacam, em conteúdo, dos diversos métodos práticos que ocupavam as prateleiras das principais editoras brasileiras do período, destinando-se a um público que lia partituras e que desejava um aperfeiçoamento técnico mais específico, ao molde dos métodos e coletâneas dos autores clássicos que dominaram a cena violonística brasileira ao longo do século XIX (Carulli, Carcassi, Giuliani, Sor, Aguado, Molino etc.).

Exemplares do gênero produzidos no Brasil são raros, mesmo em princípios do século XX. Como ainda não foram abordadas em pesquisas sobre o tema, nosso objetivo é não somente o de apresentar tais obras e prover uma contextualização histórica inicial, mas também avaliar em que medida seus conteúdos eventualmente refletem a perspectiva de se fazer uma releitura dos autores-violonistas do período clássico à luz da Escola Moderna associada ao espanhol Francisco Tárrega (1852-1909).

Exercícios Technicos Chromáticos e um Círculo de Arpejos em Todos os Tons Maiores e Menores (1927)

Embora hoje, por meio das fontes levantadas em periódicos oitocentistas, já seja possível indicar que obras didáticas para violão foram escritas no Brasil ainda no século XIX, acreditava-se, antes da localização dos *Exercícios Technicos Cromáticos* (1927), que a mais antiga publicação do gênero produzida em terras brasileiras a chegar até nós fosse a obra do violonista paulista

[1] Melchior Cortez (1882-1947) viveu 56 anos no Rio de Janeiro: de 1891, quando tinha 9 anos de idade, até o ano de seu falecimento, em 1947, atuando ativamente no cenário do violão carioca como compositor, transcritor, instrumentista e professor. Além da editora argentina Romero y Fernandez, o músico também teve suas produções impressas por algumas das principais casas editoriais brasileiras, como a Arthur Napoleão e a Casa Beethoven.

Oswaldo Soares (1884-1966)[2]: *A Escola de Tárrega: método completo de violão* (1929), publicada em São Paulo pela Casa Del Vecchio.

Publicada dois anos antes, este caderno de Melchior Cortez é, portanto, um dos raros exemplos do gênero concebidos por violonistas brasileiros ou radicados no Brasil ao longo das primeiras décadas do século XX. Apesar de registrada e comercializada por editoras/lojas musicais de grande circulação e em pelo menos dois países, Brasil e Argentina, a obra acabou esquecida. Diferente da perspectiva aventada pelos métodos práticos amplamente difundidos no período, seu conteúdo se destinava a um público leitor de partituras e ávido por um aperfeiçoamento técnico mais robusto.

Nas buscas que empreendemos em mais de 30 acervos públicos e privados, no Brasil e na Europa, foi possível levantar a integralidade da produção de Melchior Cortez listada a partir de catálogos, periódicos ou contracapas de partituras impressas, o que inclui mais de duas dezenas de composições originais, transcrições, arranjos e obras didáticas. Em relação aos *Exercícios Technicos Cromáticos* (1927), encontramos dois exemplares: o primeiro, adquirido pelo autor em Portugal das mãos de um colecionador particular/alfarrabista; o segundo, localizado em São Paulo na Coleção Ronoel Simões (Discoteca Oneyda Alvarenga – CCSP), com a colaboração de Jefferson Motta, pesquisador e funcionário da instituição.

Em relação a esta primeira obra didática de Cortez, nosso intuito é o de averiguar não somente o seu possível pioneirismo, mas também como eventualmente tais exercícios refletem as condições de possibilidade que existiam, na década de 1920, em torno das práticas do instrumento no cenário do violão carioca, notadamente o pêndulo entre a tradição clássica e a chamada Escola Moderna[3] de Tárrega.

Publicada em 1927 pela editora argentina Romero y Fernandez, este foi o primeiro caderno de exercícios concebido no Brasil a ser publicado em terras estrangeiras de que se tem notícia. Na capa, além do longo título e da designação instrumental "PARA VIOLÃO (Guitarra Hespanhola)", podemos observar uma bela foto de Melchior sentado em trajes de gala, sustentando o violão na perna esquerda e usando o banquinho de apoio para o pé, tendo ainda o *case* do instrumento aberto logo ao seu lado. O registro traz a seguinte dedicatória no canto inferior: "Aos amigos Romero y Fernandez, Sinceramente Melchior Cortez, 15/10/26".

Este oferecimento sugere uma certa proximidade do violonista com os proprietários da editora do país vizinho, suposição que se ratifica quando constatamos que a Romero y Fernandez foi responsável não somente pela editoração das obras didáticas de Cortez, mas também por boa parte de sua produção para violão solo, tais como as originais *Colibri* e *Queixumes*, as transcrições da *Marche Louis XVI* e da *Valsa op. 69 n. 2* (Chopin), e o arranjo de *Peteneras Sevillanas*, uma ária popular espanhola, só para ficar em alguns exemplos.

[2] "[...] tornou-se actuante no cenário nacional e elaborou o primeiro método de violão publicado no Brasil" (GONÇALVES, 2015: 156).

[3] "Propositalmente o termo 'Escola de Tárrega' está entre aspas em função de Francisco Tárrega não ter deixado nenhum método por escrito, assim como seus princípios técnicos e ideológicos, sendo os mesmos transmitidos para seus alunos apenas durante as aulas, ficando registrado por escrito além de suas obras, apenas alguns exercícios, o que gera até os dias actuais toda polêmica em torno da sua obra. Também muitos se utilizaram deste termo para elaborarem métodos, e obterem ascensão com seus respectivos projectos profissionais, distorcendo seus princípios e difundindo seu nome de maneira indevida, o que requer muito cuidado ao referir ao termo 'Escola de Tárrega' e principalmente aos seus verdadeiros princípios e contribuições para a prática do violão clássico ao longo do século XX" (GONÇALVES, 2015: 3).

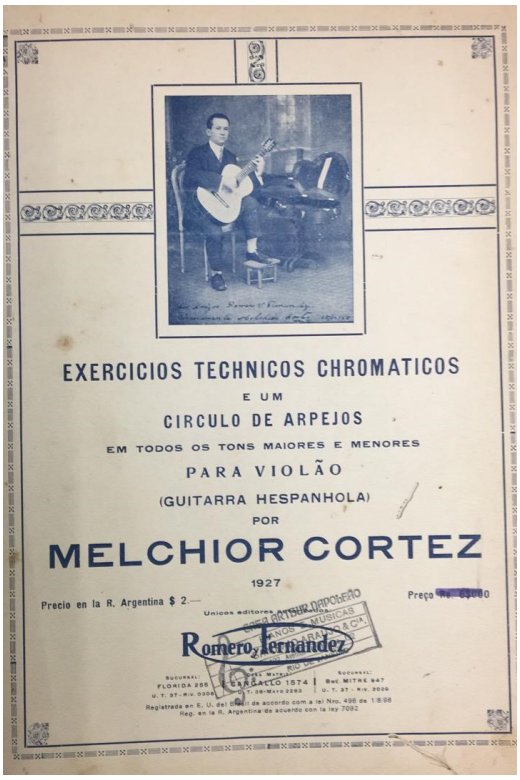


Fig. 1: Capa dos *Exercícios Technicos Cromáticos*, de Melchior Cortez.
Fonte: Cortez (1927). Acervo pessoal do autor.

A publicação de obras de autores brasileiros ou radicados no Brasil pela editora argentina Romero y Fernandez é um tema que precisa ser melhor investigado em pesquisas futuras, já que o selo também imprimiu peças de Domingos de Castro, outro destacado discípulo de Alfredo Imenes, atestando que alguns de nossos autores furaram a bolha editorial da casa que, naquele momento, se inseria no círculo violonístico mais forte da região e que detinha a estrutura com o maior poder de circulação na América Latina.

No detalhe inferior da capa, inclusive, é possível identificar que a editora possuía uma "Casa Matriz" e suas sucursais, com os direitos da peça sendo registrados em pelo menos dois países: "Registrada en E. U. del Brasil de accordo com a lei Nro. 496 de 1/8/98 / Reg. en la R. Argentina de acuerdo con la ley 7092" (CORTEZ, 1927: capa). A Romero y Fernandez e suas filiais são indicadas como "únicos editores autorizados" a comercializar o material, mas o carimbo da Casa Arthur Napoleão, sediada no Rio de Janeiro, demonstra que a partitura alcançou as prateleiras das principais lojas musicais brasileiras.

Esta dupla destinação, Brasil e Argentina, é ainda corroborada pelos diferentes valores impressos na capa: "Precio en la R. Argentina $ 2", no canto inferior esquerdo; "Preço Rs 6$000", no canto inferior direito. Fica patente, portanto, que esta obra didática de Cortez foi projetada para circular pelo menos nestes dois países.

De curta dimensão, com sete páginas, a obra traz a seguinte nota de rodapé ao final da primeira página de conteúdo: "(1) O autor destes exercícios, lecciona por methodos progressivos, a exemplo do 'Conservatorio e Academias de Buenos Aires'. Informações na Guitarra de Prata. [Rua da] Carioca, 37" (CORTEZ, 1927: 2). Além de demonstrar sintonia com as metodologias empregadas no país vizinho, esta menção ao famoso estabelecimento, inclusive, comprova o trabalho didático que o violonista desempenhou em algumas das principais lojas e/ou editoras

cariocas de música ao longo das primeiras décadas dos anos novecentos, tais como Casa Beethoven, Guitarra de Prata, Casa Buschmann & Guimarães e Casa Arthur Napoleão (AMORIM, 2018a).

No caderno, a estrutura das páginas é dividida em tópicos negritados, geralmente um propósito técnico específico que o violonista dedica a alguém próximo ou a uma de suas alunas, trazendo ainda uma pequena nota explicativa de como executá-lo e eventualmente o que necessita ser priorizado na tarefa. Abaixo, elencamos respectivamente os títulos, oferecimentos, instruções, número de pautas e localização dos seis exercícios que constam na obra.

Nº	EXERCÍCIO	DEDICATÓRIA	INSTRUÇÃO	PAUTAS
1	Exercício Escala Chromatica Geral	"À minha boníssima alumna Exma. Snra. Annita Lopes Imenes / Viúva do meu fallecido professor Snr. Alfredo Imenes"	"Ascender e descender como na 6ª corda e assim successivamente em todas as cordas marcadas com o signal seguinte +"	5 pautas / p. 2
2	Exercício Technico Chromatico	"A minha distinguida alumna senhorinha Henriqueta Monteiro"	"Ascender por semitons cada 4 grupos de notas, na 5ª, 4ª, 3ª e 2ª cordas, como na 6ª corda, e pela 1ª até chegar ao si do 19° traste com o 4° dedo [...]"	4 pautas / p. 2
3	Círculo de Arpejos em todos os tons maiores e menores	"À minha predilecta e gentil alumna senhorinha Olinda P. Santa Maria"	[será integralmente transcrita mais adiante, em exemplo específico]	26 pautas / p. 3-6
4	Exercício Escalas Typo Maior e Menor	"Á minha intelligente alumna D. Antonia / Dilecta filha da Exma. Baronesa d'Icarahy"	"Depois de bem praticadas estas duas escalas na formula escripta, se irá subindo um semi-tom a cada nota, como está indicado depois da repetição e sempre com a mesma dedilhação, até que o 1° dedo, [continua abaixo]	3 pautas / p. 7
5	Exercício Technico sobre o Accorde de Setima Dominante	"Ao Grand admirável Maestro Don Domingo Prat"	[…] na escala maior, chegue ao SI da 5ª corda (14° traste) a [?] menor, até que o 1° dedo chegue ao SI da 6ª corda (7° traste), descendo depois, em ambas, igualmente até ao ponto inicial"[4]	6 pautas / p. 7
6	2ª e 3ª fórmulas [do exercício acima]	"À minha estudiosa alumna senhorinha Margot Hehl"	"Estes dois exercícios se executarão subindo um semitom a cada nota, até que o 1° dedo chegue ao dó # da 6ª corda (9° traste) descendo depois igualmente até ao ponto de partida e sempre com a mesma dedilhação marcada."	2 pautas /p. 7

Quadro 1: Conteúdo da obra didática *Exercícios Technicos Cromáticos*, de Melchior Cortez. Fonte: Elaboração do autor.

Note-se que, dentre as cinco dedicatórias que Cortez realiza, uma é destinada ao amigo argentino Domingo Prat, e as outras são oferecidas a quatro de suas alunas mulheres: Annita Lopes Imenes (viúva de Alfredo Imenes, e que depois viria a se casar com o próprio Melchior); Henriqueta Monteiro; D. Antonia, filha da então Baronesa de Icaraí; e Margot Hehl. Como já observamos em estudos anteriores (AMORIM, 2018a), o violonista teve um papel significativo

[4] Em nota de rodapé, Melchior Cortez ainda acrescenta: "Estudem-se diariamente com os dedos da mão direita i.m. e m.a." (CORTEZ, 1927: 7).

no forte movimento de difusão do instrumento entre as senhoras e senhoritas da sociedade carioca, notadamente entre as décadas de 1920 e 1930, quando atendeu tais estudantes através de sua Academia Brasileira de Violão.

Voltando ao caderno, e para que se tenha uma visualização gráfica mais direta do conteúdo, eis o exemplo das duas primeiras linhas do maior exercício da série (26 pautas): o *Círculo de Arpejos* que nomina parcialmente o título da obra.

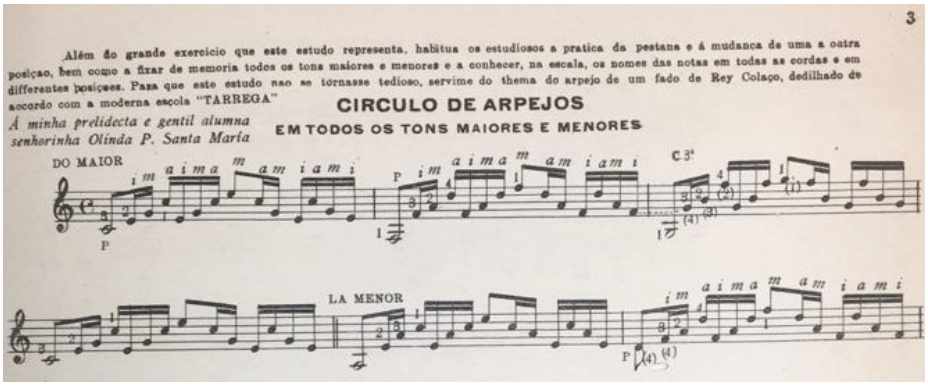


Fig. 2: Excerto do *Círculo de Arpejos*, de Melchior Cortez.
Fonte: Cortez (1927: 3). Acervo pessoal do autor.

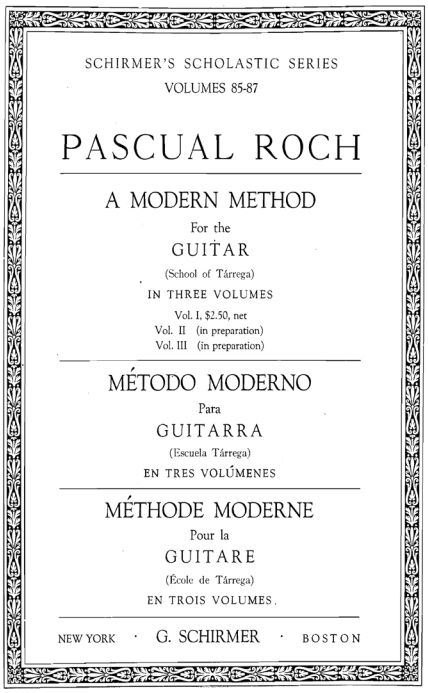
Vale a pena transcrever a nota explicativa que consta no cabeçalho, já que nela Melchior disseca os objetivos do exercício e faz importante menção a uma das metodologias que procurou empregar na obra.

> Além do grande exercício que este estudo representa, habitua os estudiosos à prática da pestana e à mudança de uma a outra posição, bem como a fixar na memória todos os tons maiores e menores e a conhecer, na escala, os nomes das notas em todas as cordas e em differentes posições. Para que este estudo não se tornasse tedioso, servi-me do thema do arpejo de um fado de Rey Colaço, **dedilhado de acordo com a moderna escola "TARREGA"** (CORTEZ, 1927: 3, grifo nosso).

Embora Tárrega não tenha escrito métodos, a denominada Escola Moderna foi difundida nestes termos por alguns de seus mais destacados alunos, dentre os quais despontavam Miguel Llobet (1878-1938), Emilio Pujol (1886-1980), Daniel Fortea (1878-1953) e Josefina Robledo (1897-1972), só para citar alguns. O primeiro método completo de um de seus discípulos diretos só veio à tona em 1921 (ou seja, doze anos após a morte do compositor), com a impressão de *A modern method for the guitar (School of Tárrega)*, assinado por Pascual Roch[5]. Em edição trilíngue

[5] Ainda em 1921, Daniel Fortea publica em Madri seu *Método de guitarra*, mas sem fazer tantas alusões ao nome e à "Escola" de Tárrega quanto Roch. Outros dois discípulos de relevo lançaram obras do gênero nos anos seguintes: o espanhol Hilarión Leloup (1876-1939), com o seu *Método elemental para guitarra, preparado y digitado de acuerdo con la verdadera Escuela Moderna de Tárrega* (1923), editado em Buenos Aires (onde o violonista se radicou desde 1912); e o também espanhol Emilio Pujol (1886-1980), primeiro biógrafo de Tárrega e que já havia escrito os primeiros volumes de seu famoso método antes de Roch, Fortea e Leloup, embora só tenha conseguido efetivamente publicá-los a partir da década de 1930: "Em 1920, concebeu seu método *Escuela razonada de la guitarra* em cinco volumes, dos quais foram lançados quatro volumes, respectivamente em 1934, 1935, 1954 e 1971". Para mais detalhes, conferir Gonçalves (2015: 40-51).

(inglês, espanhol e francês), a obra tinha três volumes e foi publicada nos Estados Unidos pela editora G. Schirmer.


SCHIRMER'S SCHOLASTIC SERIES
VOLUMES 85-87

PASCUAL ROCH

A MODERN METHOD
For the
GUITAR
(School of Tárrega)
IN THREE VOLUMES
Vol. I, $2.50, net
Vol. II (in preparation)
Vol. III (in preparation)

MÉTODO MODERNO
Para
GUITARRA
(Escuela Tárrega)
EN TRES VOLÚMENES

MÉTHODE MODERNE
Pour la
GUITARE
(École de Tárrega)
EN TROIS VOLUMES.

NEW YORK · G. SCHIRMER · BOSTON

Fig. 3: Capa do método de Pascual Roch emulando a "Escola de Tárrega".
Fonte: Roch (1921). Acervo pessoal do autor.

Neste método, um ponto importante a se destacar é a distinção que Roch faz entre a metodologia de Tárrega e a dos autores clássicos que o antecederam, notadamente Fernando Sor (1778-1839) e Dionísio Aguado (1784-1849). No Capítulo XIII[6], apesar de reconhecer o mérito de ambos, o autor toca em um dos pontos cruciais para compreendermos uma das diferenças de concepção em relação à mão direita.

> [...] Sor aconselha em seu método que não se deve fazer uso do dedo anelar da mão direita, apenas em alguns casos, e Aguado incorre em outros erros. [...] Veio Tárrega e sua escola seguiu outros rumos [...]. Fez precisamente do dedo anelar da mão direita um digno rival dos outros, e do polegar, uma maravilha. [...] Buscou o maior número de combinações e, por isso, pôs todo o seu empenho em uma esmerada educação de todos os dedos. É inegável [...] que quatro números se prestam a maiores combinações que três, e três a mais que dois. Isso posto, não é de se estranhar que o célebre Sor – "chamado com justiça de o Beethoven do violão" – lutasse com dificuldades desconhecidas para o Sr. Tárrega. Sor se viu obrigado a usar um mesmo dedo para executar uma ou várias notas. Idêntico caminho seguiu o insigne Aguado, o que demonstra que ambos se equivocaram em

[6] Cujo título é: "Fernando Sors y Dionisio Aguado – sus escuelas y métodos para guitarra – Tárrega y sua Escuela Única" (ROCH, 1921: 20).

> assunto de tamanho relevo e importância. Qual escola é, portanto, a mais fácil? (ROCH, 1921: 20-21, tradução nossa).[7]

Assim, quando Melchior Cortez, em seu *Círculo de arpejos*, indica que o exercício foi dedilhado "de acordo com a moderna escola", está se referindo à inclusão do dedo anelar ("a") da mão direita em sequências de arpejos nos quais, antes, não era supostamente utilizado.

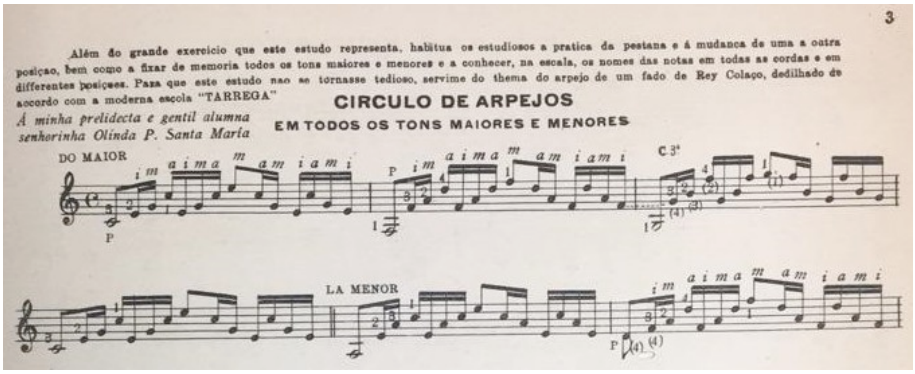


Fig. 4: Excerto de *Círculo de arpejos*, de Melchior Cortez. Fonte: Cortez (1927). Acervo pessoal do autor.

Entretanto, esta inovação a que se refere Roch (reproduzida conceitualmente por Cortez) é questionada por Domingo Prat (1886-1944) em seu famoso *Diccionario de guitarristas*, publicado pela casa Romero y Fernandez em 1934. No longo verbete sobre "Francisco Tárrega Eixea" (toma nove páginas da publicação, da 311 à 320), Prat defende diretamente Aguado e Sor, questionando as supostas fixações de regras e o tecnicismo novo atribuídos a Tárrega, alegando ainda que seus procedimentos não se configuravam propriamente em uma escola. A contestação a Roch é direta, conforme se observa na seguinte passagem:

> Agora bem: analisemos estes parágrafos de Roch. Enquanto ao primeiro, perguntamos: Onde estão as regras fixas e o tecnicismo novo e único de Tárrega? Em quais métodos, escalas, lições, exercícios ou estudos? Todos os seus discípulos, casualmente, como se tem observado, tocam de maneira diferente, não precisamente com um tecnicismo novo e único. Logo, os outros parágrafos dizem do completo desconhecimento que tem Roch, de Aguado, em seus exercícios e texto. Em *Nueva técnica de la guitarra* (editor José B. Romero, Buenos Aires, 1929), obra do autor deste Dicionário, se lê: "Dionísio Aguado em seu primeiro Método completo publicado no ano de 1820-1825, página 118, ordena fazer um estudo com os cinco dedos da mão direita: este estudo é o que está na página 52 da edição publicada

[7] Original: "Sors aconseja en su método que no debe hacerse uso del dedo anular de la mano derecha más que en algún caso, y Aguado incurre en otros errores. [...] Vino Tárrega y su escuela siguió otros derroteros. [...] Hizo precisamente al dedo anular de la mano derecha un digno rival de los otros, y del pulgar, una maravilla. [...] Buscó el mayor número de combinaciones y, por eso puso todo su empeño en una esmerada educación de todos los dedos. Es indudable [...] que cuatro números se prestan a mayores combinaciones que tres, y tres a más que dos. Así pues, no es de extrañar que el célebre Sors – 'Llamado en justicia el Beethoven de la guitarra' – luchase con dificultades desconocidas para el Sr. Tárrega. Sor se vio obligado a hacer uso a cada passo, de un mismo dedo, para ejecutar una o varias notas. Idêntico camino siguió el insigne Aguado, lo cual demuestra que ambos se equivocaron en assunto de tanta monta e importância. – Que escuela es, pues, la más fácil?".

> em Madrid em 1843 [...]. Recordando a Aguado, se não ao músico, mas ao grande didata muito respeitado até hoje, em seu 'Apêndice', página 10, parágrafo 2º, diz: 'Também serve a direção e firmeza indicada para estes dedos quando se faz uso do anelar e **ainda do mínimo**...' E finaliza o parágrafo com esta chamada: 'Bem considero a dificuldade que custa conseguir que os dedos anelar e **mínimo** pulsem com alguma energia as cordas [...]: não obstante, havendo feito a experiência com meus alunos, observei que esta dificuldade é vencível" (PRAT, 1934: 317, tradução nossa).[8]

Na América do Sul, o primeiro a mencionar exercícios ou procedimentos de Tárrega em uma publicação didática foi justamente o espanhol Domingo Prat. Discípulo direto de Llobet e do próprio Tárrega, Prat se radicou em Buenos Aires a partir de 1907, movimentando o cenário do violão argentino com concertos, aulas, composições, transcrições e publicações. Em 1910, de acordo com Gonçalves (2015: 34), o violonista publica em terras portenhas o caderno *Escalas y arpejos*, "repassando os ensinamentos adquiridos no 'círculo' de Tárrega", embora o pesquisador pondere que Prat só o mencionou "como autor de três de oito *Ejercícios*". Não era, portanto, um método tal qual o de Pascual Roch, celebração plena da memória e metodologia tarreganeanas.

Ainda segundo Gonçalves[9], Prat não teria assumido completamente os preceitos de Tárrega porque havia algumas discordâncias entre ambos, sobretudo em relação ao papel que deveriam ter as transcrições e o repertório original dos autores clássicos/pré-românticos na formação do instrumento. A seguinte passagem, retirada do já mencionado *Diccionario*, ilustra bem a dissensão:

> [...] Assim se explica porque nós que rodeávamos o grande violonista [Tárrega], sem conhecer como é natural o valor da literatura original do instrumento, nos entusiasmamos com a execução de transcrições que hoje tão mau efeito produzem em sua maioria, sejam ou não de Tárrega. Éramos por consequência um auditório ignorante, e, justo dizer, o executante também ignorante: ignorante da grande literatura violonística do nosso século de ouro, de Sor, Diabelli, Coste, Carcassi, Giuliani, Legnani, Carulli, Regondi, Mertz e tantos outros que há muito antes enriqueceram o instrumento (PRAT, 1934: 313, tradução nossa).[10]

[8] Original: "Ahora bien: analicemos estos párrafos de Roch. Em cuanto ao primeiro preguntamos: donde están las reglas fijas y el tecnicismo nuevo y único de Tárrega? En caules métodos, escalas, lecciones, ejercicios o estudios? Si todos sus discípulos, casualmente, como se há consignado, tocan de distinta manera, no precisamente con un tecnicismo nuevo y único. Luego, los otros párrafos dicen del completo desconocimiento que tiene Roch, de Aguado, en sus ejercicios y texto. En la *Nueva Técnica de la Guitarra* (editor José B. Romero, Buenos Aires, 1929) obra del autor de este Diccionario, se lee: 'Dionisio Aguado en su primer Método completo publicado en el año 1920-25 [1820-25], página 118, ordena hacer un estúdio con los cinco dedos de la derecha; este estudio, es el que está en la página 52 de la edición publicada en Madrid el año 1843 [...]. Recordando a Aguado, si no al músico, al muy respetable hasta hoy gran didacta, en su 'Apéndice', página 10, párrafo 2º, disse: 'También sirve la dirección y fijeza indicada de estos dedos, cuando se hace uso del anular y **aun del pequeno**...' y finaliza el párrafo con esta llamada que disse aí: 'Bien considero la violência que cuesta conseguir que los dedos anular y **pequeño** pulsen con alguna energia las cuerdas [...]: no obstante, habiendo hecho la experiencia en mis alunos, he visto que esta dificultad es vencible".

[9] "Apesar de ter sido uma das primeiras pessoas a retransmitir os princípios de Tárrega fora da Espanha e a primeira na América do Sul, o fez com reservas, pois era contra alguns de seus princípios [...]" (GONÇALVES, 2015: 35).

[10] Original: "Así se explica que quienes rodeábamos al gran guitarrista, sin conocer como es natural lo que vale la literatura original de la guitarra, nos entusiasmáramos ante lá ejecución de transcripciones que hoy tan mal efecto producen en su mayoría, sean o no de Tárrega. Eramos por consecuencia un auditorio ignorante, y, justo es decirlo, el ejecutante también ignorante, ignorante de la gran literatura guitarristica de nuestro siglo de oro, de Sor, Diabelli, Coste, Carcassi, Giuliani, Legnani, Carulli, Regondi, Mertz y tantos otros que ya mucho antes enriquecieron el instrumento".

Este é um ponto-chave para compreendermos como tal questão se articulou em terras brasileiras, mais especificamente no caso de Melchior Cortez. Por um lado, no Brasil, ganhou força a disseminação da chamada Escola Moderna associada a Tárrega a partir de fins da década de 1910, especialmente no Rio de Janeiro e em São Paulo, por meio da marcante presença de alguns de seus discípulos indiretos e diretos (como Josefina Robledo) e, mais tarde, por meio da veiculação de revistas especializadas que, dentre outros propósitos, intentavam propalar os conceitos tarreganeanos (*O Violão,* em 1928-1929; e *A Voz do Violão*, em 1931). Por outro, autores do período clássico continuavam tendo grande afluência entre praticantes do instrumento (notadamente Sor, Aguado, Giuliani, Carcassi e Carulli), tanto através da ampla circulação de seus métodos, estudos e obras, quanto por continuarem adotados didaticamente por alguns dos mais importantes professores do período. Neste sentido, é emblemático o exemplo de Joaquim Francisco dos Santos, o Quincas Laranjeiras (1873-1935), que utilizava o método de Aguado para ensinar.

Portanto, entre as décadas de 1910 e 1930, pelo menos em determinadas regiões do Brasil, pode-se sugerir que o ensino formal do instrumento (no que diz respeito às bases técnicas) se articulou entre estes dois polos: a tradição e metodologia dos autores clássicos e a Escola Moderna de Tárrega.

Na Argentina, como vimos, Domingo Prat contestou a denominação de Escola ou Método àqueles procedimentos atribuídos por seus discípulos a Tárrega, retrucando firmemente passagens da publicação de Pascual Roch e se empenhando em resgatar o papel fundamental que atribuía aos autores clássicos (particularmente Sor e Aguado) na formação violonística de seus coetâneos.

Neste ponto, é preciso ressaltar a admiração que Prat reservava ao trabalho de Cortez, a ponto não somente de publicar em jornais resenhas positivas sobre os seus livros didáticos, mas também descrevendo-o, em seu *Dicionário*, como um "notável concertista de violão, maestro e compositor", além de "pessoa com vasta ilustração e de sólida e destacada reputação" (PRAT, 1934: 94). Cortez, por sua vez, tomava Prat como um dos seus referenciais, citando-o constantemente em suas publicações, ora reproduzindo exercícios de sua lavra, ora reservando dedicatórias encomiásticas ao amigo.

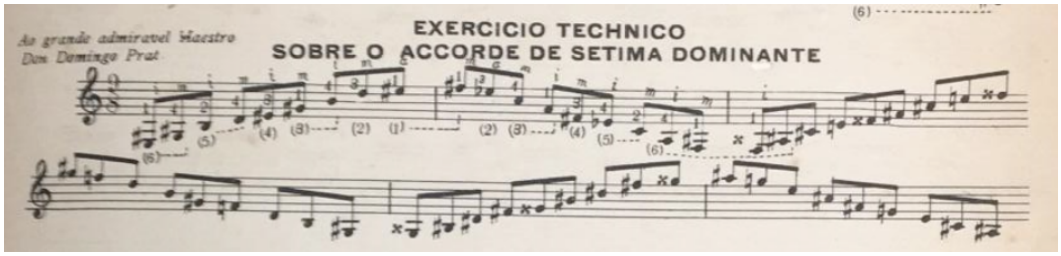


Fig. 5: "Ao grande admirável Maestro Don Domingo Prat". Fonte: Cortez (1927: 7). Acervo pessoal do autor.

Parece certo que as concepções do espanhol radicado na Argentina não passaram desapercebidas ao português radicado no Brasil. Em 1934, por exemplo, Melchior publica uma série de *27 Estudos* de Aguado que ele próprio revisou e digitou e nos quais deixa transparecer que a sua metodologia se aproximava das ideias defendidas por Prat: sorver as contribuições legadas por Tárrega sem abrir mão do repertório e dos ensinamentos dos autores clássicos.

E qual foi a saída que Cortez encontrou para condicionar estes dois polos em suas obras didáticas? Antenado aos movimentos mercadológicos de seu tempo, o violonista buscou incutir

os pontos técnicos mais decisivos atribuídos a Tárrega (como a inclusão sistemática do anelar da mão direita em sequências de arpejos) nos estudos ou exercícios retirados dos métodos clássicos ou ainda naqueles que ele próprio criava.

Assim, criou um elo entre a tradição e a inovação, coadunando-se tanto aos colegas que continuavam tomando Sor, Aguado, Carcassi, Carulli & cia. como parâmetros fundantes de suas bases técnicas (caso de Domingo Prat, Quincas Laranjeiras, Lourival Montenegro, dentre outros), quanto aos praticantes que ansiavam "modernizar" o aprendizado mecânico do instrumento no Brasil, tendência particularmente forte no Rio de Janeiro e em São Paulo a partir da chegada de Josefina Robledo, em 1917.

Os *Exercícios technicos cromáticos*, de Melchior Cortez, foram veiculados exatamente dez anos após a primeira passagem de Josefina Robledo em terras brasileiras (1917). Sinteticamente, cumpre frisar quatro aspectos em relação a esta publicação:

1. Melchior Cortez é o primeiro violonista radicado no Brasil a publicar uma obra didática em terras estrangeiras. Os *Exercícios technicos cromáticos* foram impressos, em 1927, pela editora argentina Casa Romero y Fernandez.

2. Com uma perspectiva diferente da que propunham os métodos práticos amplamente difundidos entre as décadas finais do século XIX e as iniciais do XX, o caderno de Cortez também é uma das primeiras publicações do gênero produzidas no Brasil, atingindo um público especialista que lia partituras e intentava fortalecer as bases técnicas para a prática do violão solista em terras brasileiras.

3. Cortez empreendeu, no Brasil, os primeiros esforços para integrar fagulhas da metodologia tarreganeana em uma obra didática impressa, já que seu caderno é anterior ao método do célebre discípulo paulista de Josefina Robledo, o violonista Oswaldo Soares (1884-1966): *A Escola de Tárrega: método completo de violão*, publicado em 1929 pela Casa del Vecchio (SOARES, 1929) e reeditado em 1962 pela editora Irmãos Vitale (SOARES, 1962). Depois dele, outros métodos e/ou cadernos técnicos do gênero foram impressos, mas foi Cortez quem teve tal primazia com duas obras do gênero: os *Exercícios technicos cromáticos* (1927) e *A escola de arpejos* (1929).

4. Finalmente, vale destacar a solução encontrada por Cortez diante do panorama didático e técnico do violão no Rio de Janeiro de seu tempo, que vivia uma espécie de gangorra entre as metodologias clássicas (Sor, Aguado, Carulli, Carcassi, Giuliani etc.) e a Escola Moderna de Tárrega. Sem menosprezar quaisquer dos caminhos, Cortez tentou aplicar alguns dos conceitos modernos nos exercícios tradicionais, tornando-se, com isso, uma ponte mediadora entre as práticas do instrumento nos séculos XIX e XX.

Esta posição de mediação se ratifica em sua obra seguinte, *A escola de arpejos*, quando o autor anuncia, já na introdução: "A technica do Violão Classico (Guitarra Hespanhola) muito se tem desenvolvido nestes últimos tempos, graças ao gênio Valenciano de *Don Francisco Tárrega* e dos theoricos *Don Fernando Sors* e *Dionisio Aguado*" (CORTEZ, 1929: pré-textual).

Escola de Arpejos (1929)

Dois anos após a impressão de sua primeira obra didática, Cortez volta a publicar um trabalho do gênero com *Escola de arpejos para violão* (1929). A par do que ocorrera com os seus *Exercícios technicos cromáticos* (1927), o caderno foi oficialmente registrado tanto em terras portenhas quanto brasileiras, sendo também editado pela editora argentina Romero y Fernandez e comercializado – com preços específicos – nas principais lojas musicais dos dois países.



Fig. 6: Capa da *Escola de arpejos*, de Melchior Cortez. Fonte: Acervo pessoal do autor.

Uma foto do violonista em perfil americano e vestido em trajes formais ilustra a capa, que traz, além do título, o oferecimento: "Dedicada à minha querida filha Aurea Jones Cortez" (CORTEZ, 1929: capa). Vale destacar, também, a referência à Academia Brasileira de Violão logo abaixo de seu nome, projeto pedagógico que o violonista engendrou de 1927 a 1933 (pelo menos) e que agregava especialmente alunas mulheres. Foi uma delas, aliás, a responsável por copiar os exercícios coligidos no caderno, conforme atesta o próprio Cortez nas palavras iniciais da publicação:

> **DUAS PALAVRAS**
> De longa data que tinha a idéa fixa na organização do presente trabalho e dal-o à publicidade, porém os múltiplos afazeres impediam-me de levar a bom termo o meu intento.

> Certa occasião, divulguei esse facto a uma das minhas alumnas, a qual desde logo prontificou-se a me auxiliar nesse "desideratum" e então desde logo resolvi começar o meu intento. Assim, enquanto eu me dedicava no afan de organizar este trabalho, a minha alumna, sacrificando as suas horas de estudo, copiava-o atentamente, cooperando para que o mesmo tivesse rápida e feliz conclusão. Foi, por tanto, a dedicada alumna, a principal figura pela sua incansável coadjuvação de vir à publicidade a ESCOLA DE ARPEJOS. Desejo, pois, consignar de publico, os meus maiores agradecimentos e profunda gratidão à minha gentil alumna, senhorinha *Jupyra de Souza Meirelles*[11], dando em frente o seu retrato, como uma singela, mas merecida homenagem (CORTEZ, 1929: s.p.).



Fig. 7: Foto de Jupyra de Souza Meirelles em *Escola de arpejos*. Note-se que a violonista pousa o violão na perna esquerda, usando banquinho, e tem o mindinho da mão direita esticado. Fonte: Cortez (1929: s.p.).

O caderno contém 19 páginas numeradas, mas o número 1, na verdade, engloba toda a parte pré-textual (que tem 4 páginas). Os exercícios só começam, portanto, na 2ª página (que é efetivamente a 5ª). Para melhor visualização do conteúdo, a estrutura da obra pode ser dividida em quatro tópicos:

[11] Jupyra de Souza Meirelles foi também a aluna a receber a dedicatória da transcrição da *Marche Louis XVI*, realizada por Cortez e publicada pela Romero y Fernandez em 1928: "Dedicada à sua meiguinha alumna Senhorinha Jupyra de Souza Meirelles" (CORTEZ, 1928: capa).

Nº	Tópico	Conteúdo	Pág.
1	Pré-textual (4 páginas)	Capa, "Duas Palavras, "Assumpto deste livro", "O Busilis", foto de Jupyra de Souza Meirelles.	[1]
2	Sequências diversas de arpejos	76 arpejos de vários autores intercalados com 10 lições, exercícios ou estudos que funcionam como peças para praticá-los em nível progressivo de dificuldade.	2 a 17
3	Exercício de Trêmolo	Nota explicativa e três exemplos práticos: *El Delirio* (A. Cano); *Recuerdos de Alhambra* (F. Tárrega); *Una Lágrima* (G. Sagreras).	18
4	Fórmulas originais de acordes	Escritas na pauta, tais fórmulas de acordes tinham o propósito de, segundo Cortez, oferecer "o conhecimento de todos os tons, perfeitos, maiores e menores".	19

Quadro 2: Conteúdo em tópicos da *Escola de arpejos*, de Melchior Cortez. Fonte: Elaboração do autor.

Na parte pré-textual, o trecho que se destaca é o da seção "Assumpto deste Livro", na qual Cortez deixa transparecer as três principais escolas de violão que definiram a base de seus conceitos técnicos:

1. a Escola Moderna de Tárrega, amplamente emulada pelo autor nesta parte introdutória;

2. a metodologia dos autores clássicos, notadamente Fernando Sor e Dionisio Aguado;

3. a influência direta e/ou indireta que recebeu de personagens nascidos ou radicados na Argentina, dentre os quais despontam Domingo Prat (de modo especial), Carlos Garcia Tolsa, Gaspar Sagreras, Antonio Jiménez Manjón, Mario Rodriguez Arenas, Julio Sagreras, entre outros.

ASSUMPTO DESTE LIVRO

A technica do Violão Classico (Guitarra Hespanhola) muito se tem desenvolvido nestes últimos tempos, graças ao gênio Valenciano de *Don Francisco Tárrega* e dos theoricos *Don Fernando Sors* e *Dionisio Aguado*.

Muitos são os methodos progressivos portadores da "Moderna Escola Tárrega", que hoje existem para o engrandecimento e ensino de tão harmonioso instrumento e todos elles demonstrando que a bôa e precisa technica para bem se tocar o dito instrumento, provém das escalas e exercícios Technicos, conforme nos mostrou o grande *Professor* e *Concertista*, *Don Domingo Prat*, *com o seu methodo escalas*, *publicado em 1910*, em Buenos Aires, a quem coube a gloria de ser o primeiro publicista (na America do Sul) da "Moderna Escola Tárrega", provindo d'ahi muitos outros publicistas, todos porém, plagiando a edição de Don Domingo Prat, chegando ao cumulo de haver quem estropiasse a celebre escala em MI MAIOR de Miguel Llobet, emulo de Tárrega.

Eu, por minha vez, reconhecendo que além das escalas e exercícios technicos, os *arpejos são a base* primordial para a educação e deslocamento dos dedos *da mão direita* (por ser ella a mais difícil) e notando em todos os methodos um resumido numero de arpejos, reuni neste pequeno volume todas as formulas que se acham esparsas por dezenas de

> methodos, crente de que assim possa contribuir com alguma coisa mais do muito que já existe para o engrandecimento de dito instrumento, dispondo-os em ordem progressiva e divididos em classes. A seguir, dou as três formulas de tremolo indirecto, mais communs, que são as mais perfeitas, bem como as formulas de accordes para o conhecimento geral dos tons perfeitos maiores e menores, que muito deve interessar aos profissionais e amadores.
> *Outrosim*: É sabido que cada formula original de arpejo, tem os seus homogêneos e assim em cada arpejo que não encontrei os seus homogêneos, eu organizei os que julguei da melhor technica, os quaes levam o meu nome, constituindo assim um trabalho mais completo, que julgo ser de vivo interesse para merecer a acolhida, não só dos profissionais, como também dos amadores (CORTEZ, 1929: s.p.).

Citado por Cortez como o primeiro a divulgar a Escola Moderna de Tárrega na América Latina, Domingo Prat foi também o responsável por prefaciar a obra, ressaltando positivamente os trabalhos didáticos de Melchior e chamando a atenção para a plêiade de autores reunidos no caderno.

> *Opinião do distinto maestro Don Domingo Prat, Diretor da Academia de guitarra "Prat". Concertista – Compositor – Catedrático de música do Colégio Nacional Nicolás Avellaneda*.
>
> Muito grata tem sido para mim a surpresa do novo presente que se impõe ao ensino do violão com a publicação da "Escola de Arpejos para violão (guitarra espanhola)", pelo erudito maestro Melchior Cortez, radicado na bela capital fluminense do Rio de Janeiro.
> Apesar da distância que nos separa, não é para mim um desconhecido no ambiente do violão. A crítica dos jornais daquela capital tem me inteirado com sumo elogio de seus concertos; seu trabalho como pedagogo que lhe absorve a maior parte do tempo, e como didata me foi revelado em seu caderno de *Exercícios técnicos cromáticos para violão*, publicado em 1927 pela Casa "Romero y Fernandez", hoje sucedida por José B. Romero y filhos.
> Consta a nova publicação [*Escola de arpejos*] de 19 páginas de exercícios de arpejos, progressivamente ordenados, estando incluído entre eles fórmulas dos maestros Sor, Aguado, Carulli, Carcassi, Giuliani, Parga, Sagreras (Gaspar), Manjón, Cano, Arenas, Sagreras (Julio), Prat... e em sua maioria do próprio Melchior Cortez. Este caderno é um kit de arpejos posto ao serviço do maestro profissional, onde ele sempre encontrará uma fórmula que possibilite aos alunos vencer as dificuldades que possam se apresentar nas digitações de mão direita.
> Senhor maestro Melchior Cortez: bem está o seu trabalho segundo o meu escasso saber, e também muito mais se espera de vossa senhoria. – Obrigado em nome do violão e receba minha humilde, mas sincera felicitação.

> Buenos Aires 25 de novembro de 1928. D. Prat (CORTEZ, 1929: 1, tradução nossa)[12].

Compondo o bojo do caderno, os nomes mencionados por Prat ratificam os personagens espanhóis e argentinos que influenciaram o pensamento violonístico de Cortez, filtrados à luz dos conceitos da Escola de Moderna de Tárrega e acrescidos com materiais de sua própria lavra. Para se ter uma ideia de como se organizam tais influências, listamos a quantidade de vezes que cada autor aparece nas dezenas de itens da obra (entre arpejos, lições, estudos e exercícios).

Autores do período clássico	**Quantidade de citações na obra**
Mauro Giuliani (1781-1829)	Vinte e sete (27)
Dionisio Aguado (1784-1849)	Doze (12)
Matteo Carcassi (1792-1853)	Oito (8)
Ferdinando Carulli (1770-1841)	Três (3)
Fernando Sor (1778-1839)	Três (3)
Luigi Legnani (1790-1877)	Uma (1)
Autores argentinos ou radicados no país	**Quantidade de citações na obra**
Domingo Prat (1886-1944)	Seis (6)
Gaspar Sagreras (1838-1901)	Uma (1)
Antonio J. Manjón (1866-1919)	Uma (1)
Mario Rodriguez Arenas (1879-1949)	Uma (1)
Escola Moderna de Tárrega	**Quantidade de citações na obra**
Francisco Tárrega (1852-1909)	Seis (6)
Outros autores	**Quantidade de citações na obra**
Antonio Cano (1811-1897)	Duas (2)
Exercícios autorais	**Quantidade de citações na obra**
Melchior Cortez (1882-1947)	Dezessete (17)

Quadro 3: Autores citados (em quantidade de exercícios, estudos, lições ou peças) em *Escola de arpejos*,de Melchior Cortez.

Fonte: Elaboração do autor.

Como se nota, mais da metade dos exercícios (54) do caderno é retirada de autores do período clássico, com destaque para as presenças de Giuliani (27) e Aguado (12). Fernando Sor, tomado por Cortez como um dos "teóricos" que embasaram a técnica do instrumento, só aparece com três exercícios, mas estes são justamente os escolhidos para abrir a obra, o que indica a posição simbólica que Melchior atribuía a Sor.

[12] Original: "Muy grata ha sido para mí la sorpresa del nuevo galardón que se ha impuesto a la enseñanza de la guitarra con la publicación de la 'Escola de arpegios para violão (guitarra hespanhola)', por el erudito maestro Melchior Cortez, radicado en la hermosa capital fluminense de Río de Janeiro. A pesar de la distancia que nos separa, no es para mí un desconocido en el ambiente de la guitarra. La crítica de los rotativos de aquella capital me ha enterado con sumo elogio de sus audiciones; su labor como pedagogo sé que le absorbe la mayor parte del tiempo, y como didacta se me reveló en su cuaderno de 'Ejercicios técnicos chromáticos para violao', publicado en 1927 por la Casa 'Romero y Fernández', hoy sucesor José B.Romero y hijos. Consta la nueva publicación de 19 páginas de ejercicios de arpegios, progresivamente ordenados, estando incluidos en ellos, fórmulas de los maestros Sor, Aguado, Carulli, Carcassi, Giuliani, Parga, Sagreras (Gaspar), Manjón, Cano, Arenas, Sagreras (Julio), Prat... y en su mayoría del propio Melchior Cortez. Este cuaderno es un botiquín de arpegios puesto al servicio del maestro profesional en donde siempre encontrará una fórmula para el alumno, a fin de vencer dificultades que se puedan presentar a la mano derecha en este orden de digitaciones. Señor maestro Melchior Cortez: bien está su trabajo según mi escaso saber, y también mucho más se espera de Vd. – Gracias en nombre de la guitarra y reciba mi humilde, pero sincera felicitación. Buenos Aires, 25-XI-1928".

Dos autores argentinos (Sagreras e Arenas) ou que lá se radicaram (Prat e Manjón), constam nove itens, seis dos quais de Domingo Prat, certamente a maior influência legada a Cortez pelo país vizinho. Por sua vez, Francisco Tárrega também aparece em seis fórmulas, mas sua presença é mais perceptível na inclusão de alguns aspectos conceituais (como a inclusão do dedo anelar da mão direita na realização dos arpejos) do que propriamente nos exercícios. Finalmente, destacam-se as dezessete contribuições autorais de Cortez, apontando para a síntese que o autor buscou entre as três escolas que perfilaram o seu pensamento didático e técnico.

Tal síntese é expressa, sobretudo, no interessante *Estudo de concerto* concebido por Cortez a partir de um tema do violonista espanhol Juan Parga (1843-1899), item que encerra a seção de exercícios, lições e estudos de arpejos. A peça é oferecida à memória de seu "divino Mestre Sr. Alfredo de Souza Imenes".

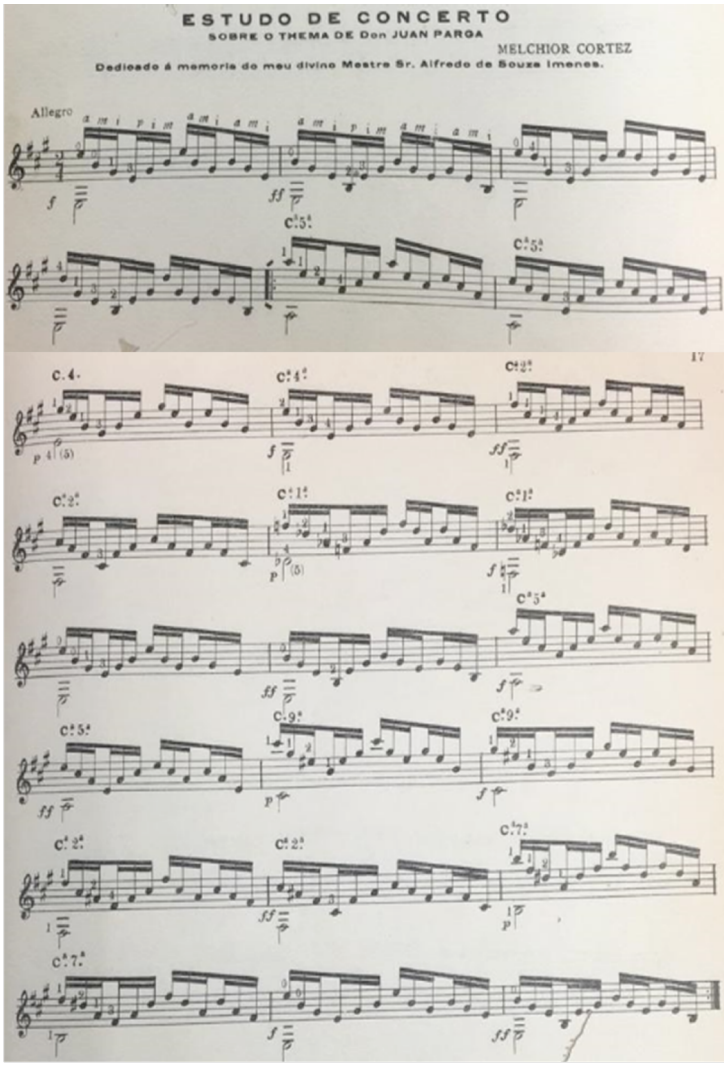


Fig. 8: Primeira seção do *Estudo de concerto*, de Melchior Cortez, presente na obra *Escola de arpejos*. Fonte: Cortez (1929: 16-17). Acervo pessoal do autor.

Além da sinuosa fórmula de arpejos a utilizar sucessivamente quatro dedos da mão direita (a m i p i m a m i a m i), destacam-se as pestanas que se trasladam pelo braço do instrumento em movimentos paralelos (entre as casas II, IV, V, VII e IX), um efeito que, na literatura para o

instrumento concebida por brasileiros (ou no Brasil) na década de 1920, tem nos *12 Estudos* (1929) de Heitor Villa-Lobos o seu expoente maior.

A produção de Cortez, contudo, revela que alguns procedimentos associados quase que exclusivamente a Villa-Lobos também pertenciam ao vocabulário idiomático de alguns de seus violonistas coetâneos. O próprio Melchior, aliás, já havia utilizado alguns deles duas décadas antes, com a publicação de *Ilusão Perdida* (Elegia), em 1909, pela Casa Beethoven. Neste contexto, o *Estudo de concerto* (1929) se torna mais um indicativo de que, nas primeiras décadas do século XX, a busca pelo desenvolvimento técnico do instrumento no Rio de Janeiro não se limitou aos caminhos villalobianos.

No Brasil, a *Escola de arpejos* foi distribuída pela famosa loja Guitarra de Prata e seu lançamento foi noticiado por três jornais, pelo menos, em princípios do ano de 1929[13]. No mais significativo deles, o *Correio da Manhã* dedica uma longa matéria à obra, incluindo um título em caixa alta, a célebre foto com a aluna Jupyra de Souza Meirelles e a reprodução literal da resenha de Domingo Prat (a mesma que fora, cinco anos depois, republicada em seu *Diccionario de Guitarristas*). Além disso, logo em seu primeiro parágrafo, o texto define Melchior como "um dos mais estudiosos mestres do Violão Clássico da nossa elite".



Fig. 9: Foto de Jupyra de Souza Meirelles e Melchior Cortez na divulgação do lançamento da obra didática *Escola de arpejos*.
Fonte: *Correio da Manhã* (1929).

> A *Escola de Arpejos* do professor Mechior [*sic*] Cortez, que a Guitarra de Prata acaba de nos offerecer, é uma obra que consagra definitivamente o seu autor como um dos mais estudiosos mestres do Violão Classico da nossa elite. [...]
> Pra se avaliar a complexidade dos conhecimentos que possue o prof. Melchior Cortez, no mecanismo do violão classico, basta que atentemos

[13] As matérias republicavam a resenha realizada por Domingo Prat, informação ratificada em seu *Diccionario de guitarristas*: "Afirmaron estas modestas y sinceras líneas los rotativos de aquella capital como *A Manha*, 4-I-1929, *Fon-Fon*, 19-I-1929 y *Correio da Manha*, 10-II-1929" (PRAT, 1934: 94).

> para a transcripção por elle feita, para esse instrumento, da celebre *Marcha Louis XVI* e da sentimental *Valsa de F. Chopin* op. 69 n. 2, trabalhos que reaffirmam claramente a grande capacidade technica de Melchior Cortez. É elle o único discípulo vivo do famoso mestre brasileiro, sr. Alfredo Imenez, já falecido, o qual [ilegível] foi o primeiro professor que se apresentou no Rio, demonstrando os segredos do violão classico, não só pelo seu grande conhecimento technico da Escola de Aguado, como por ter convivido, durante alguns annos, com os eminentes Carlos Garcia Tolsa e Antonio Manjon, em Buenos Aires, onde tambem leccionou largamente, ao lado daquelas duas individualidades clássicas do violão (CORREIO DA MANHÃ, 1929).

Note-se que a matéria ratifica a ascendência do violão argentino na carreira de Melchior, uma relação iniciada indiretamente por meio de seu mestre maior, Alfredo Imenes (1865-1918), personagem que chegou a lecionar em Buenos Aires ao lado de Carlos Garcia Tolsa (1858-1905) e Antonio Manjón (1866-1919). Muito provavelmente foi Imenes quem primeiro o apresentou à literatura produzida no país vizinho: a mesma que, anos depois, Cortez consagraria em suas publicações didáticas para o instrumento.

De forma sintética, podemos sugerir que Cortez deixa transparecer, em *Escola de arpejos*, a influência das três vertentes que compuseram majoritariamente as bases técnicas e pedagógicas de seu pensamento musical: 1) a metodologia de autores clássicos, como Sor, Aguado e Giuliani; 2) a Escola Moderna de Tárrega; e 3) a ascendência dos autores argentinos ou que se radicaram no país vizinho, tomada inicialmente através de seu mestre, Alfredo Imenes, e posteriormente através dos contatos com Domingo Prat & cia.

A essa tríade conceitual, o violonista somou ainda a experiência de viver mais de cinquenta anos no Rio de Janeiro (de 1891 a 1947) no exato momento em que eclodiam e/ou se consolidavam gêneros musicais urbanos largamente vinculados às práticas do instrumento (como o samba e o choro, ambos com exemplares compostos pelo músico). Além disso, assistiu ao violão adentrando no recém-criado mercado fonográfico, ganhando espaços nas ondas de rádio e no mercado editorial, ocupando as páginas de jornais e revistas especializadas, e sendo, enfim, manipulado por uma série de violonistas que cruzavam quase que indistintamente as fronteiras entre as ditas tradições clássicas e populares. No bojo desse caldeirão, fez sua síntese, projetando sobre o instrumento uma produção de mais de duas dezenas de obras publicadas, entre originais, arranjos e transcrições para violão solo, além de duos para canto e violão e estas três obras didáticas.

A *Escola de arpejos* foi a primeira obra produzida no Brasil a se dedicar quase que exclusivamente ao estudo específico dessa técnica, uma vez que em suas duas últimas páginas também constam exercícios de trêmolo e de acordes. Publicada em 1929 pela editora argentina Romero y Fernandez, o caderno circulou pelo menos no Brasil e na Argentina, tornando-se uma das raras publicações do período direcionadas a um público que lia partituras e desejava um aperfeiçoamento mecânico de bases mais sólidas.

27 Estudos para violão de Dionísio Aguado (1784-1849)

Revisados e digitados por Cortez, esta seleção de estudos de Aguado, um dos expoentes do classicismo no violão, foi publicada no Rio de Janeiro, em 1934, pela Casa Arthur Napoleão/ Sampaio Araújo & Cª.

Vendida ao preço de "Rs. 25$000", há, no subtítulo da capa, uma dedicatória que vale a pena destacar: "À moderna escola do valenciano Don Francisco Tárrega Eixea". É mais uma sinalização direta de que Cortez desejava vincular a sua produção didática à força angariada pela Escola de Tárrega no cenário do violão carioca de então.

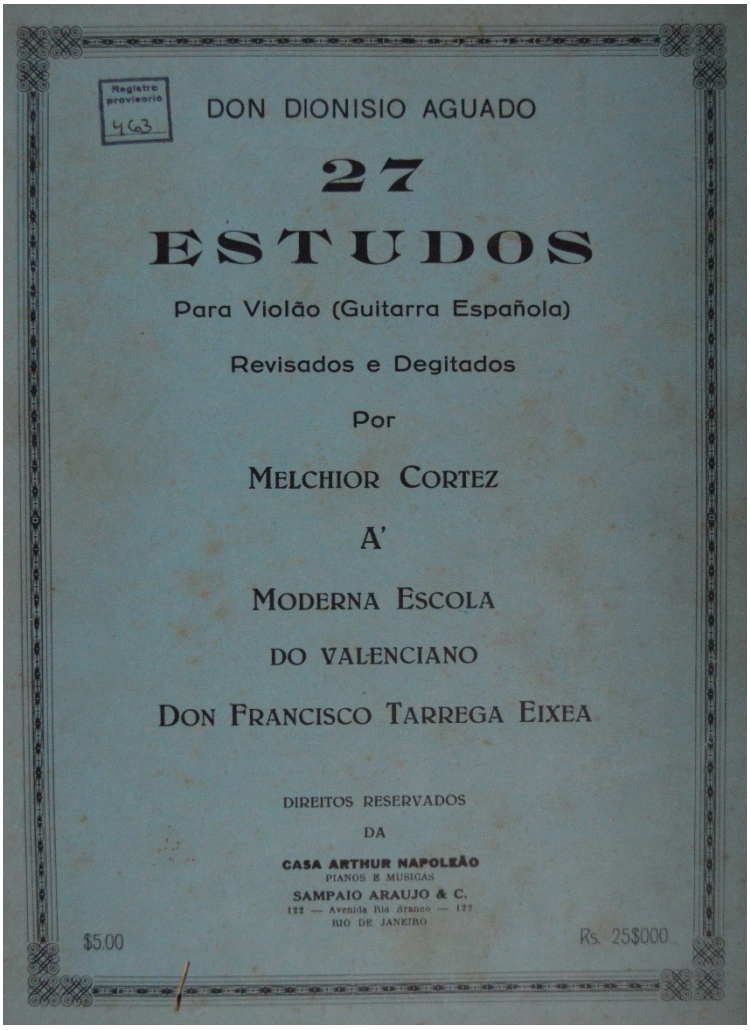


Fig. 10: Capa dos *27 Estudos para violão*. Fonte: Biblioteca Alberto Nepomuceno (BAN)/UFRJ. N. de tombo provisório: 463.

Desta publicação, foram encontradas quatro cópias nos acervos/coleções que pesquisamos:

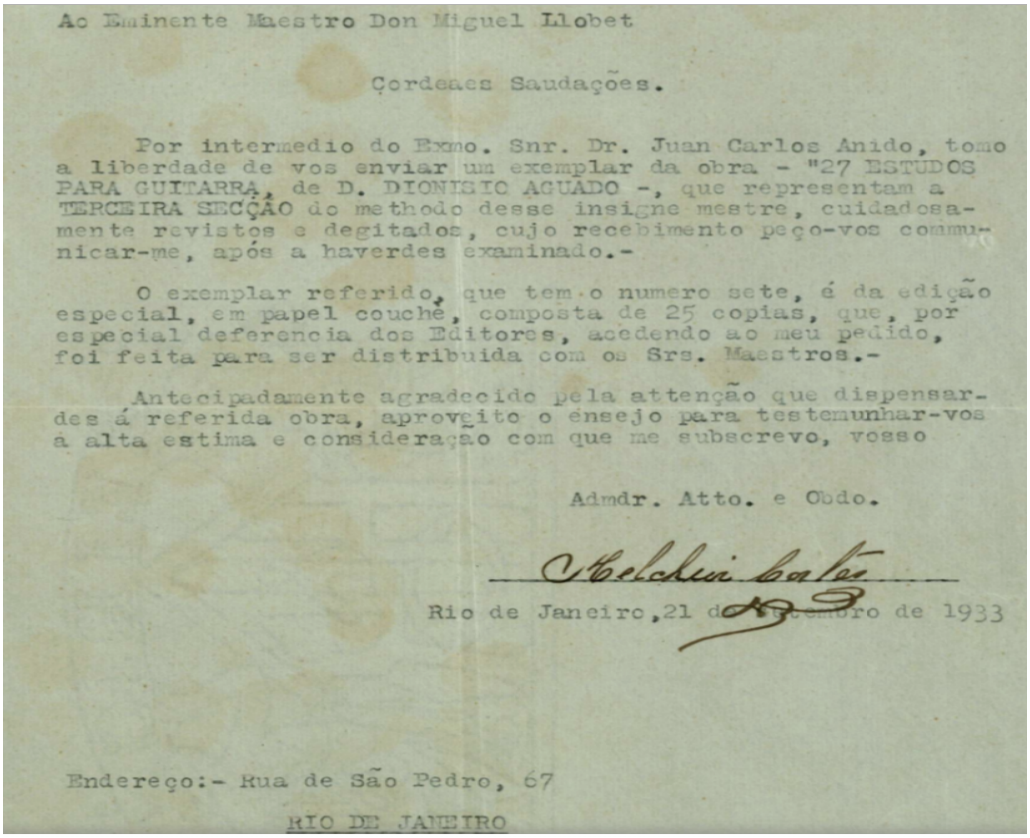
1. a pertencente à Biblioteca Alberto Nepomuceno/EM-UFRJ, dentro das gavetas ainda não catalogadas de material impresso para violão;
2. dentre o material ainda não catalogado do Acervo Ronoel Simões (CCSP), em São Paulo, com a colaboração de Jefferson Motta, pesquisador e funcionário da instituição;

3 e 4. duas cópias no acervo particular do colecionador, pesquisador e editor Ivan Paschoito, que gentilmente nos presenteou com uma delas ao saber dos estudos que empreendíamos sobre Cortez.

Antes disso, já havíamos tomado conhecimento da existência da coletânea por meio da nota publicada na *Revista Brasileira de Música* em março de 1934, informando as obras que havia recebido da editora Casa Arthur Napoleão: "*Recebemos*: [...] *Violão*: DON DIONISIO AGUADO – 27 Estudos revistos e dedilhados por Melchior Cortez" (1934: 83-84).

Esta publicação sugere que, ao lado de Alfredo Imenes, seu mestre, e Quincas Laranjeiras, personagem decisivo no ensino do violão carioca nas décadas iniciais dos novecentos, Cortez foi um dos propaladores do método e das obras de Aguado, indicando que a produção do espanhol teve, à época, respaldo e difusão dentre alguns dos principais nomes do instrumento no Rio de Janeiro, perspectiva ratificada pelo depoimento de Lourival Montenegro à revista *A Voz do Violão*, nº 3, de abril de 1931: "Às pessoas que estudam, aconselho o método de Aguado, adotado aqui por Quincas Laranjeiras, que considero o melhor, pelo menos na parte de dedilhação e harmonia" (MONTENEGRO, 1931: [28][14]).

Não é possível precisar, ainda, quantos exemplares desta coletânea foram impressos ou qual foi o nível de circulação e repercussão que a obra deteve no cenário violonístico da época. Sabe-se, apenas, que 25 cópias de uma edição especial, em papel couchê, foram distribuídas para importantes personalidades violonísticas do período. Por intermédio de Juan Carlos Anido, o próprio Cortez, aliás, enviou o exemplar de número 7 ao lendário espanhol Miguel Llobet (1878-1938), conforme atesta a carta que localizamos no Arxiu del Museu de la Música de Barcelona.



Ao Eminente Maestro Don Miguel Llobet

Cordeaes Saudações.

Por intermedio do Exmo. Snr. Dr. Juan Carlos Anido, tomo a liberdade de vos enviar um exemplar da obra - "27 ESTUDOS PARA GUITARRA, de D. DIONISIO AGUADO -, que representam a TERCEIRA SECÇÃO do methodo desse insigne mestre, cuidadosamente revistos e degitados, cujo recebimento peço-vos communicar-me, após a haverdes examinado.-

O exemplar referido, que tem o numero sete, é da edição especial, em papel couchê, composta de 25 copias, que, por especial deferencia dos Editores, acedendo ao meu pedido, foi feita para ser distribuida com os Srs. Maestros.-

Antecipadamente agradecido pela attenção que dispensardes á referida obra, aproveito o ensejo para testemunhar-vos a alta estima e consideração com que me subscrevo, vosso

Admdr. Atto. e Obdo.

Melchior Cortez

Rio de Janeiro, 21 de Setembro de 1933

Endereço:- Rua de São Pedro, 67

RIO DE JANEIRO

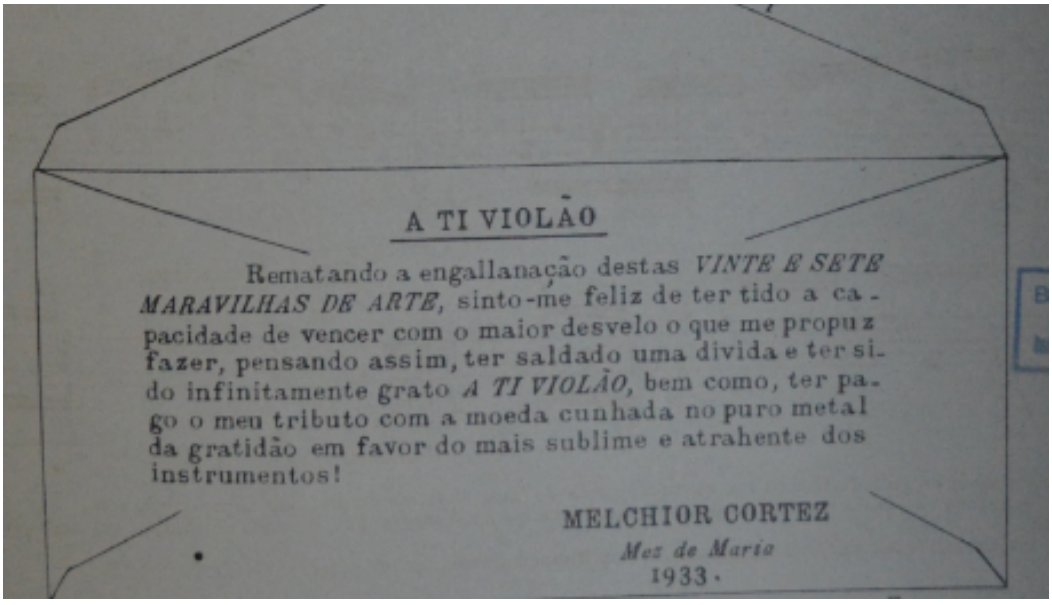
Fig. 11: Carta enviada por Melchior Cortez a Miguel Llobet. Fonte: Arxiu del Museu de la Música de Barcelona. Código de Referência: ES AMDMB ES AMDMB 4-469-4-1-FA705/1.

[14] O colchete está sendo utilizado porque se trata de documento antigo e sem número de página no original, mas numerado pelo autor a fim de auxiliar a busca de quem porventura se interessar pela obra. O mesmo vale para as demais incidências ou artigos aproveitados da revista *O Violão* ou *A Voz do Violão*.

Em março de 2020, durante mais uma bateria de pesquisas presenciais realizadas no arquivo passivo (ainda não catalogado) da Coleção Ronoel Simões (CCSP-SP), localizamos, ao lado do pesquisador Jefferson Motta, uma destas 25 edições especiais em papel couchê, em exemplar autografado e com dedicatória de Cortez a Isaías Savio (1900-1977), violonista uruguaio radicado no Brasil e um dos mais importantes pedagogos do instrumento em terras brasileiras ao longo do século XX: "Ao Guitarrista e Concertista Don Isaias Savio, o presente exemplar [ilegível] como recordação que lhes dedicaram os bons amigos do Brazil. Rio de Janeiro, 21 de Setembro, 1933. Melchior Cortez / Os Editores Sampaio Araújo" (CORTEZ, 1934). Note-se que estas edições especiais foram distribuídas por Cortez um ano antes (1933) da versão oficialmente publicada (1934).

O envio do trabalho para a *Revista Brasileira de Música* e o oferecimento das impressões luxuosas a nomes emblemáticos do violão mundial e/ou brasileiro são demonstrações assertivas de que o próprio Cortez não poupava esforços para difundir o seu trabalho na mídia especializada e dentre os seus pares mais respeitados. Com o avanço da idade, os primeiros anos da década de 1930 marcam um momento em que as notícias sobre o músico começam a arrefecer na imprensa carioca, denotando que Cortez empreendia os últimos esforços públicos para constituir o seu legado para o instrumento.

De fato, o trabalho feito nesta coletânea parece ter sido um derradeiro *tour de force*, encarnando a síntese de toda uma trajetória dedicada ao violão. Ao final da última página, Cortez escreve uma carta intitulada "A TI VIOLÃO", impressa como se estivesse dentro de um envelope, e cujo conteúdo dá uma dimensão da relação do músico com o instrumento.



A TI VIOLÃO

Rematando a engallanação destas *VINTE E SETE MARAVILHAS DE ARTE*, sinto-me feliz de ter tido a capacidade de vencer com o maior desvelo o que me propuz fazer, pensando assim, ter saldado uma divida e ter sido infinitamente grato *A TI VIOLÃO*, bem como, ter pago o meu tributo com a moeda cunhada no puro metal da gratidão em favor do mais sublime e atrahente dos instrumentos!

MELCHIOR CORTEZ

Mez de Maria

1933.

Fig. 12: Carta de Melchior Cortez ao final da coletânea de estudos de Aguado. Fonte: Cortez (1934: 41).

A parte pré-textual da publicação também oferece importantes informações sobre o pensamento e o entorno de Melchior Cortez, a começar pela síntese biográfica projetada sobre Aguado, tomado como o "Maior Didactico do Violão" e o "verdadeiro criador da técnica violonística e suas bases fundamentais" (CORTEZ, 1934: s.p.).

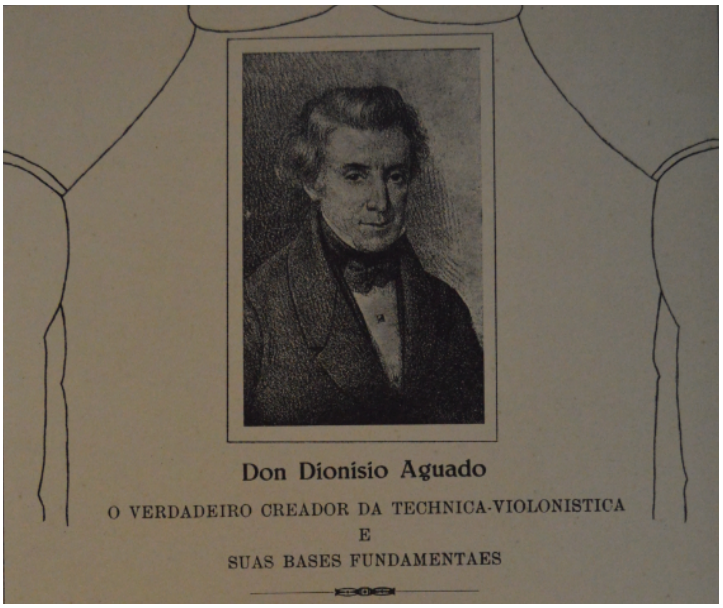


Fig. 13: Foto e descrição de Aguado em *27 Estudos para violão*.
Fonte: Biblioteca Alberto Nepomuceno (BAN)/UFRJ. N. de tombo provisório: 463.

Ainda na parte pré-textual, na seção de "Homenagem", Melchior cita nominalmente oito personagens que tiveram impacto na trajetória do instrumento no mundo e/ou no Brasil: Vicente Espinel, Juan Carlos Amat, Padre Basílio, Federico Moretti, Fernando Sor, Dionisio Aguado, Francisco Tárrega e, finalmente, Alfredo Imenes, denominado por ele como seu "Glorioso Mestre". (CORTEZ, 1934: s.p.). É um panorama não somente dos autores que o violonista julgava historicamente importantes (como Espinel, Amat, Basílio e Moretti), mas também uma revelação das pilastras que, a partir do Classicismo, compunham a base de sua didática e técnica instrumental (Sor, Aguado, Tárrega e Imenes). Na apresentação, Cortez ainda oferece um "affectuoso abraço ao Grande Mestre da actualidade DON DOMINGO PRAT, domiciliado em Buenos Aires" (CORTEZ, 1934: s.p.).

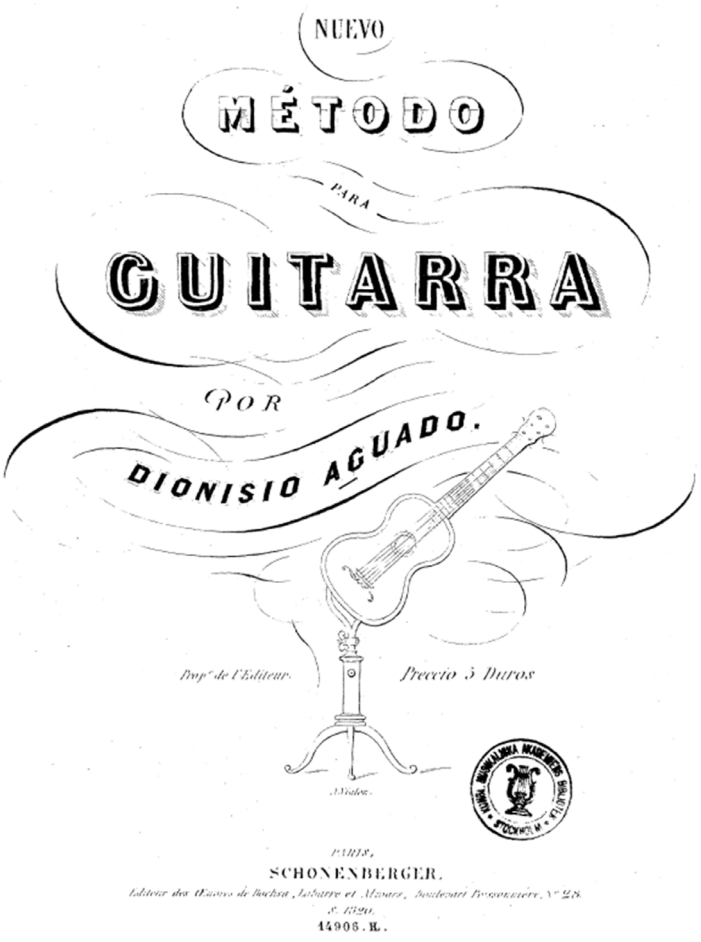
Cumpre frisar que Cortez distingue esses nomes dos que constam na seção "Dedicatória": "Esse trabalho é dedicado ao meu devotado amigo Compositor-Regente e Professor de Harmonia e Violão Srn. DOMINGOS DE CASTRO; [e] à minha querida filha AUREA JONES CORTEZ (Aurinha)" (CORTEZ, 1934: s.p.). Sobre Aurea, já nos detemos em trabalhos anteriores (AMORIM, 2018a: 17-23). Domingos de Castro, por sua vez, foi também um dos mais destacados discípulos de Alfredo Imenes, chegando a publicar peças autorais na Casa Romero y Fernandez, da Argentina, a par do que ocorrera com o próprio Cortez.

A parte pré-textual encerra com a seção "JUSTO AGRADECIMENTO", na qual Melchior destaca o papel que tiveram tanto o seu discípulo Oswaldo Rodrigues quanto a editora Casa Arthur Napoleão na efetivação da publicação:

> Desde alguns annos que me tinha comprometido à realização do presente trabalho, porém, a falta absoluta de tempo, impunha-me esperar para dar-lhe os últimos retoques, de que uma obra destas carece, inclusive o penoso trabalho de copial-o, o qual, por iniciativa do meu discípulo Snr. Oswaldo Rodrigues, num gesto de espontaneidade, o passou a limpo com o máximo carinho e desvelo que o mesmo carecia, contribuindo assim diretamente para a sua publicidade e os editores proprietários da CASA

> ARTHUR NAPOLEÃO, a quem de publico testemunho a minha sincera gratidão pela valiosa contribuição e engrandecimento de tão mavioso instrumento como é o violão (Guitarra Española). MELCHIOR CORTEZ, 1933. (CORTEZ, 1934: s.p.).

Como o próprio Cortez anunciara, o bojo da coletânea é formado pela terceira seção do *Nuevo método para guitarra*, de Dionisio Aguado, publicado pela editora Schonenberger, em Paris, no ano de 1843.



Seccion tercera.— Estudios.

1 estudio para dos dedos. 48
3 id. para tres dedos. 49
2 id. en arpegio para tres dedos. 50
8 id. en arpegio para cuatro dedos. 52
13 estudios varios. 57

Fig. 14: Capa e excerto do sumário do *Nuevo método para guitarra*, de Dionísio Aguado. Fonte: Aguado (1843). Acervo pessoal do autor.

Na revisão dos *27 Estudos*, o nível de interferência do violonista português radicado no Brasil, em relação ao original, deu-se sobretudo em alguns aspectos:

1. **digitações**, ora propondo mudanças em relação às indicações de Aguado, ora louvando as suas escolhas nas notas explicativas: "(17) – A *digitação* do autor no compasso 18 está certíssima. Outra qualquer interpretação seria um erro" (CORTEZ, 1934: 22); ou ainda "(30) – Observe-se o bello efeito da digitação do autor nos compassos 9 e 11, e depois a diferença da do compasso 13, que verificarão que o autor sabia bem o que fazia" (CORTEZ, 1934: 37);

2. **ortografia musical**, por exemplo, incluindo sinais, barras ou mudando a direção das hastes para indicar trechos polifônicos antes escritos sem distinção: "(28) – As barras colocadas nos compassos 17, 18 e 19 assignalam o efeito diverso a que o autor se refere" (CORTEZ, 1934: 35); ou "(1) – Alterei a ortografia musical, deste estudo, por ficar mais de acordo com as theorias do seu autor" (CORTEZ, 1934: 2);

3. **remissões a partes conceituais do método de Aguado**, o que geralmente acontece quando Cortez quer embasar suas escolhas de digitação (ou as do próprio Aguado), caso exemplificado pela seguinte nota de rodapé: "(4) – Cabe aqui o artigo *2º* do **370* à página *9*, do Apêndice do seu methodo: 'Tambíen sirve la direccion y fijeza indicada de estos dedos, cuándo se hace uso del dedo anular y aun del pequeno, **porque los primeros van prestando** sucessivamente su apoyo a los que les siguen'" (CORTEZ, 1934: 10, grifo origina);

4. **indicações técnicas e/ou de interpretação**, como no caso da nota (32): "Em alguns compassos observa-se um pontilhado para indicar que o *dedo* deve passar de **uma posição a outra**, sem abandonar a corda" (CORTEZ, 1934: 39, grifo original);

5. **aporte de informações que não constam na publicação original**, como a nota em que Cortez identifica o tema de um fado na melodia do *Estudo 13º*: "(11) – A sua melodia é o motivo de um **Fado Portuguez**. O 1º tempo do compasso *12* exige cuidado no *arrastre*, respeitando-se, assim, o que o autor escreveu" (CORTEZ, 1934: 17, grifo original);

6. **adaptações à Escola Moderna de Tárrega**: finalmente, chegamos ao ponto que mais gostaríamos de frisar. Como já observado, no Brasil das primeiras décadas do século XX, especialmente em São Paulo e no Rio de Janeiro, houve uma franca tentativa de disseminação da chamada Escola Moderna, ancorada nos preceitos de Tárrega difundidos por seus discípulos, alguns dos quais com passagens marcantes pelo Brasil, como foi o caso da espanhola Josefina Robledo (1897-1972).

Além de impressionar pela técnica, habilidade de execução, utilização dos recursos expressivos do violão, a artista marcou a estadia no Rio de Janeiro também pelo trabalho didático. Foi responsável pela divulgação e estabelecimento dos fundamentos da chamada moderna escola de violão,

> mais especificamente da escola de Tárrega, fato que pode ser encarado como um divisor de águas na trajetória do ensino do instrumento no Brasil. Havia músicos há muito interessados em conhecer os diversos métodos de ensino, em dominar a técnica e, neste aspecto, certamente o convívio com Robledo foi valioso (TABORDA, 2004: 68).

A partir das décadas de 1910 e 1920 – após a primeira passagem de Robledo pelo Brasil (1917) e com a publicação no Rio de Janeiro das revistas *O Violão* (1928-1929) e *A Voz do Violão* (1931) –, este movimento ganha força e toma o centro dos debates promovidos pelos cultores do instrumento, ansiosos por consolidar bases técnicas mais firmes para seus praticantes. À luz da Escola Moderna, o propósito era fazer uma releitura dos fundamentos e métodos clássicos (Carulli, Carcassi, Aguado, Giuliani, Molino etc.) amplamente difundidos em todo o Brasil ao longo do século XIX.

Este anseio fica nítido no editorial escrito pelo diretor da revista *O Violão*, B. Dantas de Souza Pombo, logo na edição inaugural da publicação, impressa em dezembro de 1928. Ao discorrer sobre o panorama técnico ainda incipiente que encarava o instrumento no Brasil, o articulista confessa:

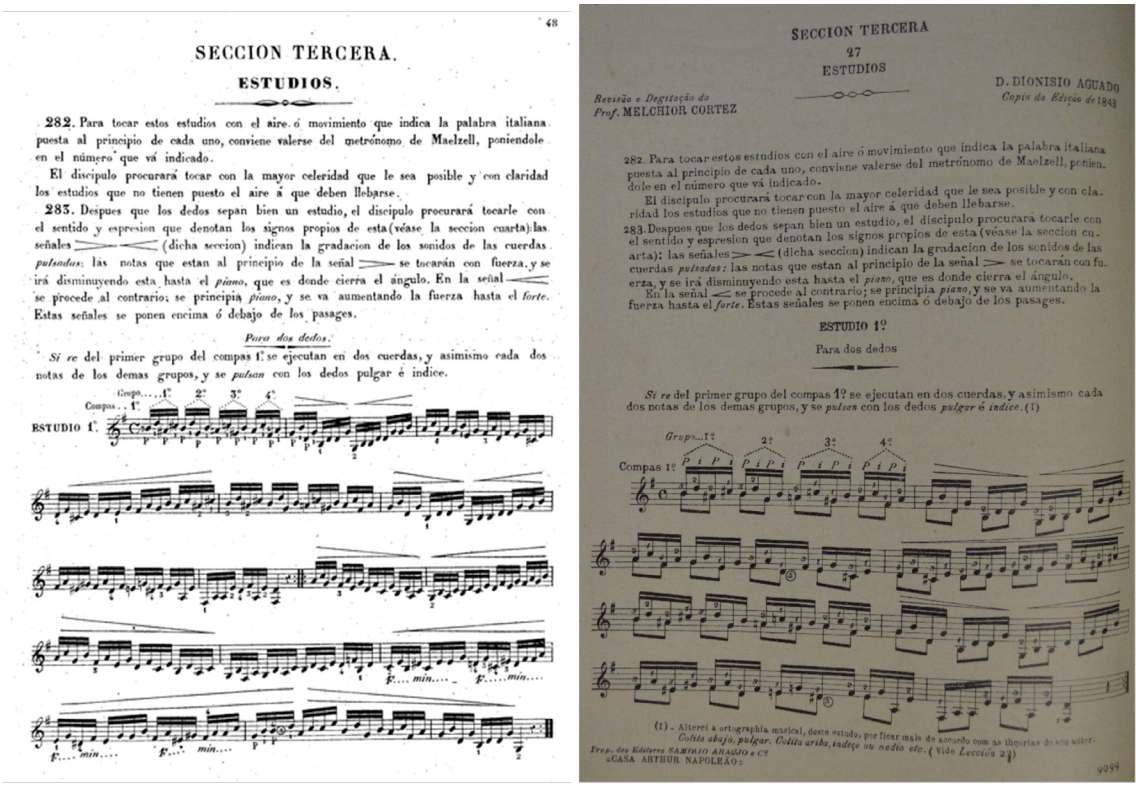
> [...] apreciamos e veneramos mesmo alguns abnegados professores nossos, mas reconhecemos estar ainda na infância da escola moderna. Nossos professores receberam suas luzes em velhos methodos, mas sem guia competente. Alguns, conhecendo música regularmente, conseguiram muito, mas não o bastante para disseminarem uma escola completa do instrumento. Essa impressão tinha-a o inolvidável Hernani de Figueiredo, musicista consumado, abnegado cultor de Violão. [...] Teve discípulas, algumas de valor, mas a nenhuma poude transmitir maiores ensinamentos do que aquelles que bebeu em Aguado, Carulli, Carcassi e outros, alicerces que ainda existem e sobre os quaes, Tarrega, com a sua inegualavel competência e larga visou edificou a sua escola da qual são fructos excelentes Miguel Llobet, Josephina Robledo, André[s] Segovia, Emilio Pujol, além de outros artistas de mérito que ainda não transpuseram as fronteiras da legendaria Hespanha. Mas Francisco Tarrega foi roubado à vida antes de ter colocado a cupola no edifício por elle idealizado, não concluindo o methodo onde podíamos ir beber seus sábios ensinamentos.
>
> Da sua obra gigantesca, porém, são propulsores seus cinco amados discípulos, os quaes, com o desprehendimento tão peculiar aos grandes artistas, della não fazem monopólio transmitindo-a a alunos hoje considerados mestres como é Maria Luiza Anido, gloria portenha do Violão (POMBO, 1928: [4]).

No segundo número da revista, publicado em janeiro de 1929, tal perspectiva é ratificada: "O ideal colimado por nós é bem mais elevado e cifra-se na disseminação da moderna escola e alevantamento do mavioso instrumento – O Violão" (POMBO, 1929: [3]). Assim, quando Cortez publica, em 1934, a coletânea com os 27 estudos de Aguado, ainda reverbera este forte movimento que intentou implementar as bases da escola de Tárrega no Rio de Janeiro e em São Paulo.

Isto fica patente na aproximação e/ou adaptação que o violonista tenta promover entre as metodologias de Aguado e Tárrega, intenções expressas em notas de rodapé que ilustram a análise de alguns dos estudos. No *Estudo 2º*, por exemplo, escreve: "(2) – A palavra 'três' [dedos]

foi substituída pela 'cuatro' [dedos] em virtude da moderna Escola" (CORTEZ, 1934: 3). Já no *Estudo 25º*, anota: "o presente *Estudio* é relativamente fácil e um dos mais adaptáveis à 'Moderna Escola', achando-se com a maior perfeição da technica do Immortal Valenciano!" (CORTEZ, 1934: 35). Não é fortuito, portanto, que Melchior tenha estampado, nos seguintes termos, o nome do espanhol na capa dos *27 Estudos* de Aguado: "À Moderna Escola de Don Francisco Tárrega Eixea".

Em relação à diagramação, o modo de apresentação dos *27 Estudos* revisados por Cortez segue um mesmo padrão, em geral, muito próximo à publicação original de Aguado. Além das interferências que acabamos de elencar, a única diferença substancial entre ambas consiste na inclusão das notas de rodapé escritas por Melchior ao fim das páginas. As anotações realizadas por Aguado antes de cada estudo, por exemplo, foram preservadas integralmente (inclusive no idioma de origem). A seguir, podemos comparar as duas edições: à esquerda, o original de 1843; à direita, a versão revisada e digitada por Cortez.



SECCION TERCERA.

ESTUDIOS.

282. Para tocar estos estudios con el aire ó movimiento que indica la palabra italiana puesta al principio de cada uno, conviene valerse del metrónomo de Maelzell, poniendole en el número que vá indicado.

El discipulo procurará tocar con la mayor celeridad que le sea posible y con claridad los estudios que no tienen puesto el aire á que deben llebarse.

283. Despues que los dedos sepan bien un estudio, el discipulo procurará tocarle con el sentido y espresion que denotan los signos propios de esta (véase la seccion cuarta): las señales (dicha seccion) indican la gradacion de los sonidos de las cuerdas *pulsadas*: las notas que estan al principio de la señal se tocarán con fuerza, y se irá disminuyendo esta hasta el *piano*, que es donde cierra el ángulo. En la señal se procede al contrario; se principia *piano*, y se va aumentando la fuerza hasta el *forte*. Estas señales se ponen encima ó debajo de los pasages.

Para dos dedos.

Si re del primer grupo del compas 1.º se ejecutan en dos cuerdas, y asimismo cada dos notas de los demas grupos, y se *pulsan* con los dedos pulgar é indice.

ESTUDIO 1.

SECCION TERCERA

27

ESTUDIOS

D. DIONISIO AGUADO

Revisão e Digitação do Prof. MELCHIOR CORTEZ

Copia da Edição de 1843

282. Para tocar estos estudios con el aire ó movimiento que indica la palabra italiana puesta al principio de cada uno, conviene valerse del metrónomo de Maelzell, poniendole en el número que vá indicado.

El discipulo procurará tocar con la mayor celeridad que le sea posible y con claridad los estudios que no tienen puesto el aire á que deben llebarse.

283. Despues que los dedos sepan bien un estudio, el discipulo procurará tocarle con el sentido y espresion que denotan los signos propios de esta (véase la seccion cuarta): las señales (dicha seccion) indican la gradacion de los sonidos de las cuerdas *pulsadas*: las notas que estan al principio de la señal se tocarán con fuerza, y se irá disminuyendo esta hasta el *piano*, que es donde cierra el ángulo. En la señal se procede al contrario; se principia *piano*, y se va aumentando la fuerza hasta el *forte*. Estas señales se ponen encima ó debajo de los pasages.

ESTUDIO 1º

Para dos dedos

Si re del primer grupo del compas 1º se ejecutan en dos cuerdas, y asimismo cada dos notas de los demas grupos, y se *pulsen* con los dedos *pulgar é indice*. (1)

(1) - Alterei a ortographia musical, deste estudo, por ficar mais de accordo com as theorias do seu autor. *Colita abajo, pulgar. Colita arriba, indice ou medio etc.* (Vide *Leccion 2ª*)

Prop. dos Editores SAMPAIO ARAUJO e Cª

CASA ARTHUR NAPOLEÃO

9099

Fig. 15 e 16: Comparação entre a edição original dos 27 estudos de Aguado e a versão revista e digitada por Cortez. Observem-se as notas de rodapé incluídas na versão à direita. Fonte: Acervo pessoal do autor.

Esta última obra didática de Cortez demonstra uma peremptória intenção de realizar uma releitura de obras clássicas à luz da Escola Moderna. De um lado, Dionisio Aguado, cujos estudos e métodos estiveram dentre os mais difundidos no Brasil ao longo do século XIX e que foi o autor adotado por mestres referenciais como Quincas Laranjeiras, Alfredo Imenes e Lourival Montenegro; de outro, Francisco Tárrega, personagem cujo nome, no Brasil dos primeiros decênios dos novecentos, foi idealmente encarnado quase sinonimicamente à busca por um aperfeiçoamento instrumental mais robusto. Em síntese, podemos sugerir que Melchior

aproximou deliberadamente estes dois polos, fazendo a ponte violonística entre os séculos XIX e XX e se somando ao esforço de criar uma escola técnica de bases mais sólidas no Rio de Janeiro.

Considerações finais

Inicialmente, cumpre frisar que os anos de publicação de suas obras didáticas coincidem com o ápice da carreira de Melchior Cortez como artista: em 1927, ano da publicação dos *Exercícios Technicos Cromáticos* e das primeiras notícias da Academia Brasileira de Violão na imprensa carioca, o violonista fez duas aclamadas apresentações em dueto com Quincas Laranjeiras no Teatro Casino Copacabana; por sua vez, em 1929, ano da publicação da *Escola de arpejos*, o músico alcançou os palcos do Instituto Nacional de Música com algumas de suas alunas (Edith de Castro Silva, Jupyra de Souza Meireles, a poeta Maria Sabina e Candida Leal), em evento promovido em benefício da Igreja Presbiteriana do Rio de Janeiro.

Contudo, a partir da década de 1930, as menções às suas atividades musicais e pedagógicas diminuirão progressivamente nos jornais fluminenses. Em julho de 1931, o semanário *Fon-Fon* publica uma foto do violonista com a aluna Luiz Cazas, então descrita com a seguinte legenda: "Dois distinctos artistas do violão, num expressivo flagrante, ensaiando accordes para um futuro concerto de musicas clássicas" (FON-FON, 1931).



Fig. 17: Foto de Melchior Cortez e sua aluna Luiz Cazas. Fonte: *Fon-Fon* (1931).

Alguns meses depois, em novembro de 1931, o *Diário de Notícias* (1931) nos oferece aquele que seria o último registro de um endereço ocupado pelo músico para ensinar: "O sr. Melchior Cortez, conhecido professor de violão, annuncia para breve um recital em seu novo studio, à avenida Rio Branco, 122, 1º andar (Casa Arthur Napoleão)".

A indicação do logradouro nos deixa saber que Melchior voltara a ocupar os espaços de uma casa editorial para oferecer suas aulas. Cerca de 20 anos depois de ter ensinado na Casa Beethoven (1910) e na Casa Buschmann & Guimarães (1912), o violonista terminará a sua trajetória como pedagogo do instrumento na célebre Casa Arthur Napoleão (a mesma que, em

1934, publicaria os 27 estudos de Aguado por ele revisados), o que marca uma singular ponte entre o início e o fim de sua carreira pedagógica.

As últimas referências ao seu trabalho como professor e à Academia Brasileira de Violão datam de janeiro de 1933, quando, primeiro, uma série de matérias publicadas em diferentes jornais informa à sociedade carioca da estreia de sua filha, Aurea Cortez, como concertista. Na ocasião, Melchior é descrito como um "afamado professor" e "diretor da Academia Brasileira de Violão".

> CONCERTO DE VIOLÃO
> O movimento Artistico Brasileiro realizará, dentro de breves dias, uma interessante festa de arte. Trata-se do concerto de violão classico de uma pequena artista de 13 annos que, pela primeira vez, se apresentará ao publico carioca, Aurea Cortez, a pequena violonista, que será apresentada ao publico pela poetisa Maria Sabina, é filha e alumna do afamado professor Melchior Cortez, director da Academia Brasileira de Violão (DIÁRIO DE NOTÍCIAS, 1933a).

Pouco depois, em março de 1933, o próprio *Diário de Notícias* publicará uma entrevista de Melchior Cortez na série intitulada *O desenvolvimento da nossa cultura musical*, uma enquete recém-criada que tinha como proposta se alinhar ao movimento de ressurgimento artístico da música clássica identificado pelo jornal, realizando entrevistas nas quais seriam "ouvidos os mais brilhantes professores de música que possuímos". Ratificando o seu posto de "digno representante do violão clássico", Cortez fora o convidado para inaugurar a coluna: "Responde, hoje, ao nosso questionário o digno professor Melchior Cortez, da Academia Brasileira de Violão" (DIÁRIO DE NOTÍCIAS, 1933b).

Na data desta publicação, Melchior tinha acabado de completar 51 anos de idade e atingira o auge de seu reconhecimento público como uma referência no ensino do violão clássico. A partir de então, contudo, diminuem os relatos sobre suas atividades musicais e pedagógicas nos jornais cariocas. O violonista passará definitivamente o bastão para as gerações seguintes na simbólica apresentação de sua filha, Aurea Cortez, à sociedade musical carioca. Em 1934, a publicação dos *27 Estudos para violão* de Aguado – revisados e digitados por ele – encerra uma trajetória musical intensa, marcada por uma profunda relação com o violão e cuja contribuição para o instrumento se deu em vários níveis.

Neste estudo preliminar, intentamos chamar a atenção para o conjunto de três obras didáticas de Melchior Cortez que passaram às margens das narrativas históricas do violão no Brasil, embora tivessem circulado, à época, em editoras de inegável prestígio no Brasil (Casa Arthur Napoleão) e na Argentina (Casa Romero y Fernandez): *Exercícios Technicos Cromáticos* (1927); *A Escola de arpejos* (1929); e os *27 Estudos de Dionísio Aguado* (1934).

Escritas entre o fim da década de 1920 e o início da década de 1930, tais obras estão entre os raros exemplares concebidos e/ou publicados no Brasil que se destinavam a um público especialista bem determinado, leitor de partituras e desejoso de um aperfeiçoamento técnico que coadunasse as prerrogativas dos métodos clássicos à Escola Moderna de Tárrega.

Era uma perspectiva diferente da angariada pelos diversos métodos práticos que proliferaram no Brasil desde os fins do século XIX, geralmente destinados a oferecer noções mais básicas de teoria, técnica, postura, encadeamentos harmônicos e, sobretudo, identificação da posição dos dedos para formar acordes, atendendo, com isso, ao público que majoritariamente se dedicava ao acompanhamento de canções. Tais métodos cumpriram um decisivo papel na

disseminação da prática do instrumento em todo o território brasileiro e sua importância tem sido esquadrinhada pelo pesquisador Ivan Paschoito em palestras recentes[15].

As obras didáticas de Cortez, entretanto, caminham em outra direção e se somam ao movimento que a revista *O Violão*, no mesmo período, tentou implementar no Rio de Janeiro e em São Paulo: "Temos certeza, por demonstrações práticas, que a moderna escola do imortal Tarrega vae triumphar e em breve tel-a-hemos disseminada em todas as camadas sociaes, mesmo naquelas onde só podia ser infiltrada pelo methodo da pauta" (POMBO, 1929: [3]). O êxito aguardado por Pombo e por alguns de seus coetâneos não foi plenamente consumado, conforme atestam os editoriais seguintes da revista, mas nos dão uma dimensão de como o instrumento, com maior ou menor força, circulou entre públicos diversos e era enredado através de usos múltiplos e simultâneos.

> Vemos, assim, o instrumento circulando entre as classes que possuíam poder aquisitivo suficiente para consumir revistas, partituras e gravações, reforçando a ideia de que o violão sempre foi cultivado pelas mais diversas camadas sociais e culturais da sociedade brasileira e não somente nas classes menos privilegiadas, marginalizado, como nos fez crer grande parte da bibliografia sobre o instrumento (PRANDO, 2019: 7).

Radicado no Rio de Janeiro desde 1891, Cortez vivenciou o auge do seu envolvimento com o violão (décadas de 1910, 1920 e 1930) precisamente no momento em que, no Brasil, a Escola Moderna avança e começa a dividir espaço com as metodologias clássicas. Com isso, mais do que uma testemunha ocular, tornou-se um agente privilegiado no processo de confrontos conceituais e assimilação de novos paradigmas técnicos.

Reverberando esta dinâmica dupla, Cortez incluiu alguns dos principais quesitos técnicos atribuídos a Tárrega nos estudos ou exercícios retirados dos métodos clássicos e/ou que ele próprio criava. Ao assumir esta posição mediadora, o violonista intentava unir tradição e inovação: enquanto um de seus pés caminhava em direção à Escola Moderna, o outro fincava palmilha na tradição dos autores clássicos.

Referências

AGUADO, Dionisio. *Nuevo Método para Guitarra*. Paris: Schonenberger, 1843.

AMORIM, Humberto. Melchior Cortez e a Academia Brasileira de Violão: uma página do ensino do instrumento na primeira metade do século XX. *Vórtex*, Curitiba, v. 6, n. 1, p. 1-27, 2018a.

AMORIM, Humberto. Melchior Cortez: um precursor do violão de concerto no Rio de Janeiro. *Resonancias*, Santiago (Chile), v. 22, n. 43, p. 13-42, jul./nov. 2018, 2018b.

[15] Em 7 de março de 2020, presenciei uma delas, realizada no Centro de Pesquisa e Formação (CPF) do Sesc-SP sob o título de "A contribuição das fábricas para a literatura do violão". Na ocasião, o pesquisador apresentou farta documentação a reiterar a importância e a ampla difusão dos métodos práticos. Fonte: https://centrodepesquisaeformacao.sescsp.org.br/atividade/a-contribuicao-das-fabricas-para-a-literatura-do-violao-sp. Acesso em: 11 abr. 2020, 22:44h.

AMORIM, Humberto. Idiomatismos na produção para violão de Melchior Cortez. *Debates* (Unirio), Rio de Janeiro, n. 21, p. 43-79, nov. 2018c.

CORREIO DA MANHÃ. Rio de Janeiro, ed. 10.462, 10 fev. 1929. Correio Musical, p. 21.

CORTEZ, Melchior. *27 Estudos para Violão de D. Dionísio Aguado*. Rio de Janeiro: Casa Arthur Napoleão, 1934.

CORTEZ, Melchior. *Marche Louis XVI.* Buenos Aires: Casa Romero y Fernandez, 1928.

CORTEZ, Melchior. *Escola de Arpejos para Violão*. Buenos Aires: Casa Romero y Fernandez, 1929.

CORTEZ, Melchior. *Exercícios Technicos Cromáticos e um Círculo de Arpejos para Violão* (1927). Buenos Aires: Casa Romero y Fernandez, 1927.

DIÁRIO DE NOTÍCIAS. Rio de Janeiro, ed. 524, 26 nov. 1931. p. 10.

DIÁRIO DE NOTÍCIAS. Rio de Janeiro, ed. 936, 18 jan. 1933a. Musica, p. 9.

DIÁRIO DE NOTÍCIAS. Rio de Janeiro, ed. 1.007, 30 mar. 1933b. Musica, p. 9.

FON FON: Semanario Alegre, Politico, Critico e Espusiante. Rio de Janeiro, ano XXIII, n. 3, 19 jan. 1929. p. 56.

FON FON: Semanario Alegre, Politico, Critico e Espusiante. Rio de Janeiro, ano XXV, n. 30, 25 jul. 1931. p. 42.

GONÇALVES, Leandro M. *O processo de difusão do violão clássico no Brasil através da "Escola de Tárrega" entre 1916 e 1960*. Dissertação (Mestrado) – Escola de Artes/ Departamento de Música, Évora, Universidade de Évora, 2015.

MONTENEGRO, Lourival. Lourival Montenegro e sua atividade artística. *A Voz do Violão*, Rio de Janeiro, v. 1, n. 3, p. 27, 1931.

PRANDO, Flavia. Mário de Andrade e a crítica musical em São Paulo: *Música pra violão* (1928). *In*: CONGRESSO DA ANPPOM [Panorama da Pesquisa sobre Violão no Brasil], 29., 2019, Pelotas. *Anais [...]*. Pelotas, 2019. p. 1-8.

PRAT, Domingo. *Dicionario de Guitarristas*. Buenos Aires: Casa Romero y Fernandez, 1934.

REVISTA BRASILEIRA DE MÚSICA. *Edições da Casa Arthur Napoleão*. Rio de Janeiro: Instituto Nacional de Música (Universidade do Rio de Janeiro), mar. 1934.

ROCH, Pascual. *A Modern Method for the Guitar / School of Tárrega.* Vol. I. New York: G. Schirmer, 1921.

SOARES, Oswaldo. *A Escola de Tárrega, Método Completo de Violão*. São Paulo: Casa Del Vecchio, 1929.

SOARES, Oswaldo. *A Escola de Tárrega, Método Completo de Violão.* Rio de Janeiro: Irmãos Vitale, 1962.

TABORDA, Marcia. *Violão e Identidade Nacional: Rio de Janeiro 1830/1930*. Tese (Doutorado) – Programa de Pós-Graduação em História Social, IFCS, UFRJ, Rio de Janeiro, 2004.

Humberto Amorim: Professor da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ) desde 2007, realizou trabalhos acadêmicos (conferências, palestras, bancas e participações em eventos) e artísticos (concertos, gravações, palestras e masterclasses) em 14 países. É autor de dois livros publicados pela Academia Brasileira de Música e já obteve financiamento de instituições como o CNPq, Capes, Funarte e Fundação Porosus. A partir de 2016, publicou mais de 30 artigos em revistas especializadas e anais de eventos científicos, frutos de seu período como pesquisador-residente (2015-2017) da Fundação Biblioteca Nacional (FBN). Sua formação compreende um pós-doutorado, um doutorado, dois mestrados, quatro graduações e um curso técnico, com ênfase de atuação nas subáreas de musicologia e práticas interpretativas. humbertoamorim@musica.ufrj.br