

**A GUITARRA DO SÉCULO XIX EM SEUS ASPECTOS  
TÉCNICOS E ESTILÍSTICO-HISTÓRICOS A PARTIR  
DA TRADUÇÃO COMENTADA E ANÁLISE DO  
“MÉTODO PARA GUITARRA” DE FERNANDO SOR**

**Guilherme de Camargo**

**São Paulo**

**2005**

**A GUITARRA DO SÉCULO XIX EM SEUS ASPECTOS  
TÉCNICOS E ESTILÍSTICO-HISTÓRICOS A PARTIR DA  
TRADUÇÃO COMENTADA E ANÁLISE DO “MÉTODO PARA  
GUITARRA” DE FERNANDO SOR**

**Guilherme de Camargo**

Dissertação apresentada ao Departamento de  
Música da Escola de Comunicações e Artes da  
Universidade de São Paulo, como  
requerimento para a obtenção do título de  
Mestre

Orientador: Prof. Dr. Lorenzo Mammi

São Paulo  
2005

Para o Edelton, que me  
ensinou a ler e a escrever

## Agradecimentos

Tarefa inglória a de agradecer a todos que, direta ou indiretamente, ajudaram neste trabalho.

Os que o fizeram sabem, e a estes dedico também esta obra, e lhes agradeço imensamente.

Ao Dr. Brian Jeffery abrimos justa exceção, agradecendo-lhe nominalmente por uma vida dedicada ao estudo das cordas dedilhadas, e pela criação de obra cuja consulta é obrigatória para os que desejem compreender melhor o escopo deste trabalho.

“Quando lhes disser para observar este ou aquele preceito, não me atribuam jamais autoridade, perguntem a razão; e se não a tenho bastante forte para satisfazê-los, devem reduzir muito a confiança com a qual me honraram com respeito à ciência.”

Fernando Sor, *Méthode pour la Guitare*, 1830

“...em boa filosofia toda dedução que tem como base fatos ou verdades reconhecidas é preferível àquela que só se apóia em hipóteses, ainda que engenhosas.”

Jean Le Rond d’Alembert, *Discurso Preliminar da Enciclopédia*, 1751

## SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO . . . . .	vii
1.1 A música antiga e o “Método” de Sor. . . . .	vii
1.2 Os instrumentos de 5 cordas duplas e os de 6 cordas simples . . . . .	viii
2. FERNANDO SOR E O ILUMINISMO . . . . .	xiv
2.1 Biografia . . . . .	xiv
2.2 “O Método para Guitarra” e a ”Enciclopédia”, de Diderot e d’ Alembert . . . . .	xxii
3. CRITÉRIO EDITORIAL . . . . .	xxvi
3.1 Comparação e uso dos originais. . . . .	xxvi
3.2 Notas do Autor . . . . .	xxvii
3.3 Notas do tradutor da edição inglesa . . . . .	xxvii
3.4 Notas do tradutor . . . . .	xxvii
3.5 Tradução de alguns termos técnicos . . . . .	xxviii
3.6 Abreviaturas, símbolos e terminologia específica . . . . .	xxx
3.7 Pranchas e exemplos . . . . .	xxx
3.8 Grafia do nome do autor . . . . .	xxxi
4. RESUMO . . . . .	xxxii
5. ABSTRACT . . . . .	xxxiii
5. TRADUÇÃO COMENTADA do “Método para Guitarra”, de Sor	
Introdução . . . . .	1
PRIMEIRA PARTE	
O Instrumento . . . . .	7
Posição do Instrumento . . . . .	13
Mão Direita . . . . .	17
Mão Esquerda . . . . .	19
Maneira de Atacar a Corda . . . . .	24
Qualidade do Som . . . . .	26

## SEGUNDA PARTE

Conhecimento da Escala.	. . .	36
Digitação sobre o Comprimento da Corda	. . .	41
Emprego dos Dedos da Mão Direita	. . .	44
Digitação das Duas Mãos	. . .	45
Do Cotovelo	. . .	53

## TERCEIRA PARTE

Das Terças, sua Natureza e Digitação .	. . .	57
Das Sextas .	. . .	63
Aplicação da Teoria das Terças e Sextas	. . .	71
Digitação da Mão Esquerda com Respeito à Melodia.	. . .	76
Digitação da Mão Direita	. . .	88
Os Sons Harmônicos	. . .	91
Acompanhamentos	. . .	99
Análise do Acompanhamento de um Fragmento do Oratório de Haydn (A Criação)		109
Da Digitação do Anular	. . .	137
Conclusão	. . .	139

---

REFERÊNCIAS	. . .	148
-------------	-------	-----

### Apêndice 1

A Partitura Orquestral do Fragmento do Oratório de Haydn (A Criação)	. . .	153
---	-------	-----

### Apêndice 2

Capa do “Méthode pour la Guitare”, em fac-símile da edição de 1830	. . .	167
---	-------	-----

### Apêndice 3

Figura de guitarra de seis cordas simples	. . .	168
---	-------	-----

### Apêndice 4

Exemplos do “Méthode pour la Guitarre”, em fac-símile da edição de 1830	. . .	169
--	-------	-----

## Introdução

### 1. A música antiga e o “Método” de Sor

O movimento de música antiga em instrumentos originais, da música historicamente orientada, não é mais uma novidade. Desde a década de 60 do século passado é crescente o número de intérpretes, musicólogos e diretores musicais que orientam seus trabalhos com base na consulta de fontes primárias, na aproximação meticulosa dos tratados instrumentais e teóricos e na recriação da técnica instrumental com base nas informações neles presentes.

No universo das cordas dedilhadas, entretanto, particularmente no Brasil, esta pesquisa permanece pouco divulgada, não obstante a existência de alguns intérpretes dedicados ao uso dos instrumentos antigos. Esta lacuna, em parte, deve-se à pequena quantidade de obras específicas publicadas sobre o assunto e, sobretudo, à ausência de traduções para o português de análises dos principais métodos e tratados relacionados aos instrumentos de cordas dedilhadas, assim como de traduções fidedignas dos textos originais.

O “Método para Guitarra”, de Fernando Sor, é um dos principais documentos do século XIX, capaz de sintetizar a técnica instrumental de então, e fornecer um retrato preciso da inserção do instrumento no período. Sua análise possibilita melhor compreensão do instrumento que ora chamamos de violão e dos elementos que, historicamente, definiram a técnica de execução atual, além de criar espaço para que os demais instrumentos de cordas dedilhadas, como o alaúde, a teorba e a guitarra barroca, sejam futuramente analisados e compreendidos, e possam vir a fazer parte, como em inúmeros locais do mundo, do cotidiano musical do país.

A aproximação destes instrumentos através da análise de seus documentos fundamentais, capazes de informar sem causar preconceitos, pode possibilitar, tanto a jovens estudantes, ainda em fase de escolha de seu instrumento principal, quanto a violonistas formados, uma nova fonte de inspiração e trabalho. O “Método” de Sor, por pertencer e participar justamente do momento de transição entre a técnica antiga e a atual, bem como da passagem dos instrumentos antigos de cordas dedilhadas para

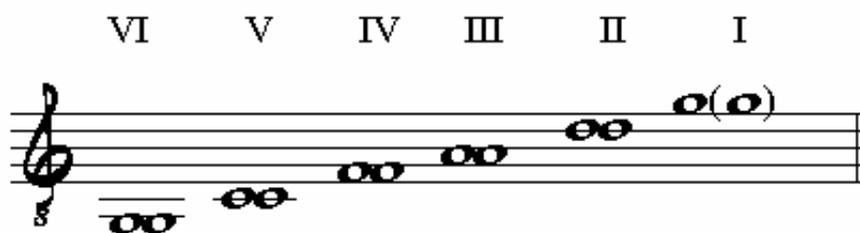
o violão, representa, simbolicamente, a possibilidade real de dedicação a ambos, sendo cada intérprete capaz de estabelecer suas próprias prioridades e seus limites.

## 2. Os instrumentos de 4, 5 e 6 cordas duplas e o de 6 cordas simples

Para que se possa avaliar a importância da análise do “Método” torna-se fundamental compreender, preliminarmente, as diferenças fundamentais entre os instrumentos de cordas dedilhadas dos séculos XVI a XVIII, suas transformações em direção ao instrumento do século XIX, utilizado por Sor, e aos instrumentos dos séculos XX e XXI, traçando desta forma uma análise anacrônico-sincrônica que permita uma visão global dos instrumentos e de sua inserção estética dentro de cada período.

Os instrumentos da família das guitarras dos séculos XVI a XVIII diferiam bastante daquele para o qual Sor escreveu toda a sua obra. Vejamos em seguida um pequeno sumário das afinações<sup>1</sup> existentes, e suas transformações em direção à afinação do século XIX, que permanece como padrão até os dias de hoje. Os autores citados são exemplos dentre os que as prescreveram.

Ex. 1) afinação padrão para a *vihuela*



<sup>1</sup> Consideramos o termo aqui como a relação intervalar entre as cordas do instrumento, muito mais do que em relação à altura absoluta de cada corda, esta variável em função de diversos fatores. Os termos equivalentes seriam, por exemplo, *accord*, em francês, e *tuning*, em inglês. A dobradura da primeira ordem será indicada entre parênteses, uma vez que ambas as práticas aconteciam, a não ser nas fontes que prescrevem, especificamente, uma ou outra forma. É preciso ter em mente que os instrumentos não eram padronizados como hoje, e que existiram inúmeros outros instrumentos com afinações diversas. Michel Praetorius escreve no “Syntagma Musicum”, de 1619, sobre as transformações dos instrumentos de cordas dedilhadas no século XVII: “A cada ano tantas modificações estão sendo feitas, que nada muito definitivo pode ser escrito”.

Ex. 2) segundo Mudarra, 1546, e Bermudo, 1555, para a guitarra de quatro ordens:

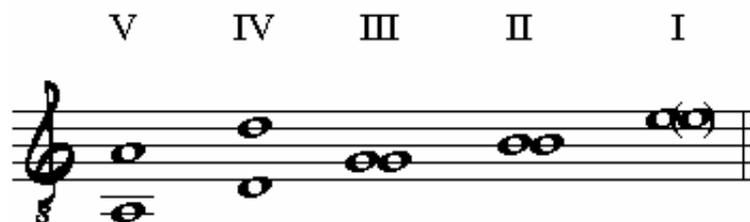
2 A) “temple viejo” (afinação antiga)



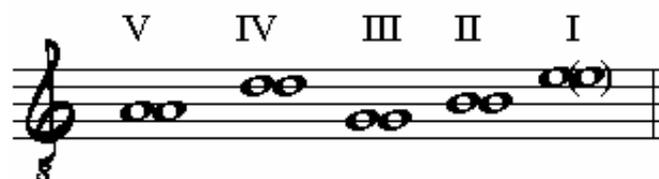
2 B) “temple nuevo” (afinação nova)



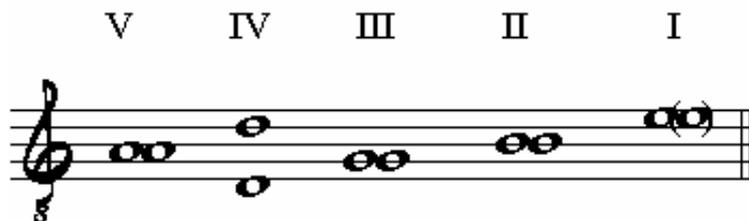
Ex. 3) segundo Amat, 1596, Sanz (instruções para realização de contínuo), 1697,  
e le Moine, 1773



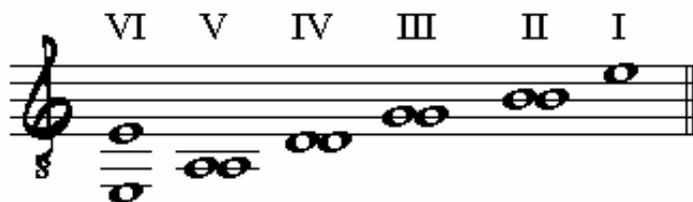
Ex. 4) segundo Briceño, 1626, e Marsenne, 1635 e Sanz, 1797 (instruções para  
música no estilo *punteado*)



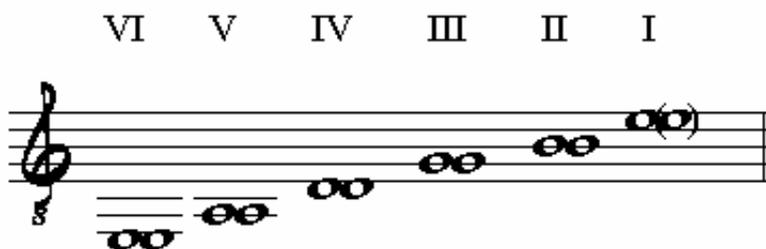
Ex. 5) segundo Corbetta, 1671, e Visée, 1682



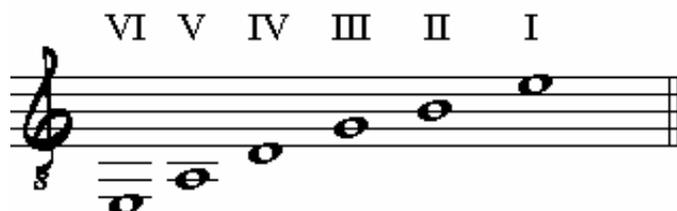
Ex. 6) segundo Ferandiere, 1799



Ex. 7) segundo Moretti, 1799



Ex. 8) afinação padrão a partir do início do século XIX, segundo le Moine, 1800,  
Carulli, 1811, Sor, 1830, e Pujol, 1911



Através de uma análise inicial podemos notar que a primeira diferença fundamental entre os exemplos 1 a 7 e o exemplo 8 é que os anteriores apresentam todos cordas duplas para todas as ordens<sup>1</sup>, à exceção da primeira, chamada de

<sup>1</sup> “Ordem” é o termo usado na terminologia técnica dos instrumentos de cordas dedilhadas para designar cada corda, ou par de cordas do instrumento. Outra designação cabível é “Curso”.

*chanterelle*, que podia ser simples ou dupla. Toda a técnica de execução instrumental apresenta, como decorrência do dobramento das ordens, uma modificação básica, particularmente no uso da mão direita. O uso primordial dos chamados “dedos fortes” (polegar, indicador e médio), o apoio do dedo mínimo sobre o tampo, a técnica da alternância polegar e indicador em passagens de velocidade<sup>1</sup>, e a ausência do uso das unhas, preconizada pela maioria dos tratados instrumentais até o século XVIII<sup>2</sup>, definem que, apesar da similaridade de formato e técnica de execução para mão esquerda, os instrumentos nos exemplos 1 a 7 são, de fato, absolutamente diversos do instrumento citado em 8.

Outra importante consideração dá-se sobre a relação intervalar entre as cordas da guitarra. Observando o exemplo 1 veremos na afinação para *vihuela*, idêntica à das seis primeiras ordens do alaúde do Renascimento, que a relação intervalar entre as cordas é, do agudo para o grave, de quarta, quarta, terça maior, quarta e quarta. No exemplo 2B, veremos que a relação intervalar modifica-se para quarta, terça e quarta, deslocando a posição da terça maior. Esta diferença, embora à primeira vista pequena, tornou-se, entretanto, fundamental na criação de um repertório específico para a guitarra, constitucionalmente diverso daquele para o alaúde, passando a fazer uso idiomático da nova relação intervalar de quarta, terça e quarta, mantida até hoje como padrão. As cordas graves acrescentadas posteriormente seguem a lógica da *vihuela* ou do alaúde, mantendo sua relação intervalar.

Se considerarmos, ainda, que as afinações apresentadas em 4 e 5 não apresentam bordões para as ordens IV e V (4) ou para a ordem V (5), podemos compreender como o repertório dedicado a esses instrumentos foi estruturado a partir de premissas completamente diversas daquelas usadas a partir do século XIX. O uso da afinação reentrante (ou seja, uma afinação que subverta a ordem usual das cordas, inserindo cordas mais agudas antes das mais graves para voltar ao agudo novamente, como no caso de algumas das afinações para guitarra, ou com cordas graves antes

---

<sup>1</sup> Para detalhes quanto à técnica instrumental dos instrumentos de cordas dedilhadas dos séculos XVII e XVIII, tanto da família dos alaúdes quanto das guitarras, ver Tyler, 1980, 77 a 82, e Pascale, s.d., além de diversas fontes antigas e modernas disponíveis.

<sup>2</sup> Uma exceção digna de nota é o livro de Alessandro Piccinini (1566 – c. 1637), editado em Bolonha, em 1623. No prefácio, dedicado “Aos Estudiosos”, o autor considera que o uso das unhas que avançassem a carne, em formato arredondado, de forma a acompanhar o contorno do dedo, traria a sonoridade mais adequada ao instrumento, no caso o arquialaúde e o *chitarrone*. O uso ou não de unhas é uma das questões apresentadas no “Método” de Sor, que adentrou o século XX na visão de autores como Emilio Pujol.

das agudas, como no caso da teorba) define uma instrumentação dirigida para o uso das campanelas, escalas executadas em forma de arpejos, e, sobretudo, para a utilização de um pensamento diretamente voltado para o instrumento em si, e não para a imitação da orquestra, como passaria a ocorrer a partir do século XIX.<sup>1</sup>

A atuação de Sor diante deste dilema é rica e fundamental. Sor iniciou-se como autodidata, antes da formação acadêmica que viria a ter no Monastério de Montserrat, e seu instrumento de predileção era a guitarra: mas que guitarra teria sido o primeiro instrumento usado por Sor? Sabemos que seu pai, Joan Sor, de Barcelona, tocava a guitarra e cantava (Jeffery, 1977) e, portanto, podemos depreender que o primeiro contato de Fernando foi com o instrumento de seu pai, muito provavelmente uma guitarra de cinco ordens duplas, afinado como em 3, se considerarmos que a sexta ordem foi introduzida próximo ao final do século XVIII na Itália e França, e era quase desconhecida na Espanha até pelo menos o início do século XIX (Jeffery, 1977 e Moretti, 1792). Considerando ainda que a guitarra de que Joan se utilizava prestava-se certamente para o acompanhamento de canções, justifica-se o uso dos bordões nas ordens 4 e 5, procedimento sempre recomendado por diversos autores, quando referindo-se ao acompanhamento de peças instrumentais ou vocais.

A primeira guitarra com que Sor, supomos, teve contato, localizava-se em uma espécie de limbo estilístico, uma vez que já não havia mais compositores da estatura de Gaspar Sanz (1640 – c.1710), na Espanha, Francesco Corbetta (1615 - 1681), na Itália, ou Robert de Visée (c. 1650 c. 1723), na França, que conduziram o instrumento de cinco ordens duplas no século XVII a um alto patamar, fazendo uso de uma linguagem própria, estabelecida a partir das necessidades impostas pelas características do instrumento. Durante toda a segunda metade do século XVIII a guitarra de cinco ordens duplas relegou-se ao acompanhamento, ou a passagens solísticas desprovidas de qualquer conteúdo artístico (Sor, 1830, p. 26) ou de características próprias de composição. O acréscimo da sexta corda e a perda das cordas duplas possibilitaram a Sor que buscasse colocar a guitarra novamente no mesmo nível em que se encontrava durante o século XVII, adaptando-a a uma nova realidade imposta pelas diferentes condições físicas do instrumento, de um lado, e de outro pelas características do estilo emergente no século XIX. Inicialmente através

---

<sup>1</sup> Talvez uma das principais preocupações de Sor em quase todo o “Método” seja a de insistir que sua obra baseia-se na imitação dos instrumentos da orquestra e do piano.

de seus próprios esforços e depois fortemente influenciado por Federico Moretti, Sor redescobre a guitarra e a provê de um novo repertório, de uma nova técnica de composição e de uma técnica de execução limite entre os estilos antigo e moderno.

Desta forma, a análise do “Método” nos levará à conclusão de que Sor definiu-se como personagem fundamental para a estruturação de uma nova linguagem, associada imediatamente ao novo instrumento do século XIX. Para isso o autor demonstra-se profundamente apegado ao passado relacionado à técnica de execução dos instrumentos de cordas duplas, mas também pioneiro e profundo inovador na concepção do instrumento como solista de alto nível, para o qual o estilo de composição passou a se igualar ao dos compositores não guitarristas do período.

## 2 – Fernando Sor e o Iluminismo

A vida de Fernando Sor é rica em detalhes que a associam diretamente aos acontecimentos históricos e sociais de um dos momentos mais importantes na história da civilização ocidental: a Revolução Francesa e sua inspiração iluminista. Para que o processo possa ser compreendido, este capítulo será dividido em duas partes: a primeira, dedicada a informações biográficas do compositor, e entremeada de informações históricas relevantes. Notas biográficas referentes a personagens que constam também no corpo da tradução serão nele inseridas; a segunda explicita a qualidade do “Método para Guitarra” como documento típico do Iluminismo, concebido e elaborado exatamente nos mesmos moldes da “Enciclopédia”, organizada por Diderot e d’Alembert, publicada entre 1751 e 1772.

### 2.1 Biografia

A biografia do compositor foi já explorada em publicações diversas. As principais fontes são, no entanto, o verbete “Sor”, escrito por ele mesmo, ainda que não declaradamente, para a “Encyclopédie Pyttoresque de la Musique”, editada em Paris, em 1835, por A. Ledhuy e H. Bertini, e o livro “Fernando Sor – Composer and Guitarist”, de Brian Jeffery, que se baseia em grande parte no referido verbete, acrescentando-lhe um sem-número de informações relevantes. Diversas outras fontes servem de apoio, e são citadas nas Referências.

**1778** – Nasceu em Barcelona. Foi batizado em 14 de fevereiro, mas o verbete de Ledhuy indica, não se sabe por quê, 17 de fevereiro de 1780. Sobre os anos iniciais transcrevemos:

“Seu pai absolutamente não se preocupou em cultivar as venturosas disposições do filho para a música.”  
(Ledhuy, 1835)

A relação com a música de seu pai, Joan Sor, era dúbia:

“O pai de Fernando Sor nasceu bom músico, sem ser notista, e entre os amadores conquistou reputação.”  
(Ledhuy, 1835)

Se relutou sempre em aceitar a possibilidade de que o filho seguisse uma carreira exclusivamente musical, no entanto era ele mesmo músico amador e foi sua guitarra que despertou o interesse de Fernando pelo instrumento, no qual

“...buscava os acordes a três vozes para fazer os acompanhamentos.” (Ledhuy, 1835)

Em seu verbete, Sor narra ainda que primeiro utilizou a guitarra deitando-a sobre o fundo e usando as duas mãos, como em um piano, gerando uma digitação de mão esquerda invertida. Já cantava música italiana e tocava também o violino. Até então era autodidata.

**1789 ou 1790** – Início dos estudos no Monastério de Montserrat, de importância fundamental no desenvolvimento das habilidades musicais do compositor. Seu principal professor foi o Maestro de Capela Amselm Viola (1738-1798), citado em diversas passagens do verbete, que o fez conhecer desde obras de Haydn até o repertório sacro. Curiosamente, foi também no Monastério que Sor tomou contato pela primeira vez com a música de tradição espanhola, os *Villancicos* e os *Gozos*, que influenciariam uma de suas facetas como compositor, notadamente a relacionada às obras para canto e guitarra, que o final do verbete aponta como a maior parte de sua produção:

“O catálogo das obras de Sor é bastante numeroso, sobretudo para a guitarra e o canto.” (Ledhuy, 1835)

Ainda no Monastério Sor conheceu dois monges franceses:

“À época da revolução, boa parte do clero francês imigrou para a Espanha, e dois monges beneditinos de Saint-Maur foram incorporados à comunidade de Montserrat. Um deles, o padre Coste, que amava a música, quis que eu

aprendesse algumas romanças francesas e as árias da *Belle Arséne*.” (Ledhuy, 1835)

Este foi, até onde sabemos, o momento em que Sor conheceu a música francesa e ouviu, provavelmente, o relato dos acontecimentos que viriam a modificar para sempre a história do Ocidente, ainda que não se deva supor que esses exilados fizessem boa propaganda dos ideais iluministas e da Revolução.

À época, conheceu e analisou ainda a obra de Charpentier, Séjan, Navarre, Kircher, Soler e Cerone.

Saiu do Monastério em 24 de fevereiro de 1795, retirado pela mãe, Isabel Muntada, que, influenciada por amigos, decidiu fazê-lo seguir carreira militar.

**1795** – Foi comissionado, com o posto de subtenente, na Terceira Companhia de Tropas Auxiliares do Regimento de Villa Franca, 48 quilômetros a oeste de Barcelona, criada no mês de fevereiro para conter o avanço das tropas francesas em terras catalãs. Segundo o verbete de Ledhuy, obteve rapidamente o posto de tenente, graças a suas habilidades ao piano e à guitarra. Com o final da guerra, consolidado pelo tratado de paz da Basiléia em 22 de setembro de 1795, Sor voltou à vida civil.

Durante esse período, tomou contato com as composições para guitarra de Federico Moretti, tocadas pelo irmão do coronel Bartolomé Luis Solano, do regimento de Saboya. Nelas, Sor distinguiu uma maneira que jamais imaginara de compor para o instrumento, considerando-o em suas capacidades polifônicas de conduzir diversas vozes simultaneamente. Podemos depreender que se reinventava naquele momento o chamado estilo *punteado*, que Gaspar Sanz apontou, em 1694, como a maneira moderna de compor para o instrumento.

“...mas a intenção é *puntear* com primor e doçura, fazendo uso das campanelas, que é a maneira como agora se compõe...” (Sanz, 1697)

Essa reinvenção precisava de uma técnica de composição radicalmente diferente daquela que Sanz utilizava, em função da maneira como cada guitarra era encordoada. Não podemos saber se Sor chegou a ter qualquer contato com a obra de Sanz, mas sim afirmar que a expressividade dessas composições não representava

mais a realidade da música para guitarra que Sor conheceu quando criança. Depois de ter atingido seu apogeu, a guitarra barroca declinou, no período de cem anos, a ponto de voltar a ser considerada quase exclusivamente como instrumento acompanhador no estilo *rasgueado*. O retorno de um estilo de composição direcionado ao uso das características polifônicas do instrumento, voltado agora para a perfeita distinção entre as vozes que a nova afinação da guitarra de seis cordas simples possibilitava, deu-se em grande parte pelas mãos de Federico Moretti, citado por Sor como

“...a chama que serviu para iluminar os passos desgarrados dos guitarristas.” (Sor, 1830)

**1796 a 1800** – Sob a influência da atmosfera da ópera italiana que dominava Barcelona, compôs a ópera *Il Telemaco nell'Isola di Calipso*. O sucesso da estréia, em 25 de agosto de 1797, na Ópera de Barcelona, fez com que fosse repetida quinze vezes na temporada de 1797-8. Sor tornou-se personagem conhecido em Barcelona, requisitado pela aristocracia local para festas e concertos privados. Paralelamente, ingressou como aluno civil na renomada Real Academia Militar de Matemáticas de Barcelona, onde, entre 1796 e 1800, cursou engenharia.

Compôs obras para diversas formações instrumentais e vocais. No dia em que completou vinte anos deu um concerto, onde apresentou uma obra para guitarra solo e outra para guitarra e orquestra, regida por seu antigo professor de violino, Joseph Prats, primeiro violino da capela de música da Catedral de Barcelona, e comentou-se sua grande habilidade com a guitarra, assim como a clareza da execução.

**1800 a 1804** – Visitou Madri, com o duplo objetivo de obter um posto como engenheiro, que não conseguirá, e colocar-se como músico, com a intenção de tocar na Corte para o rei Carlos IV. A recepção na corte não poderia ser pior:

“...mas Carlos IV não escutava outra opinião sobre música senão a dos músicos de sua corte, que bem longe de encorajar e aplaudir o talento de seu compatriota, viam com maus olhos que um amador pudesse ter adquirido conhecimentos positivos sobre sua arte. O rei ouvira falar de Sor, e perguntou a seu chefe de música o que pensava. ‘É, disse ele, melhor que os *frons frons* usuais, mas o talento de Sor é o mesmo que o de tantos amadores, que

tocam por instinto e de ouvido, mas sem conhecer uma só nota musical’.”  
(Ledhuy, 1835)

Foi apadrinhado pela Duquesa de Alba (1762-1802), também patrona de Goya:

“Nesta época a Duquesa de Alba tomou-o sob sua proteção e mostrou-lhe afeição de mãe. Não queria que ele se transformasse em músico profissional, nem que permanecesse como soldado na ativa. Para facilitar seus estudos, fez preparar em sua casa um quarto de trabalho, onde ele podia consultar partituras italianas e praticar o piano...”

“...Algum tempo depois a Duquesa, que estava doente, deixou Madri, e a Sor uma considerável quantia para que se sustentasse com honra durante sua ausência. Sor ressentiu-se da separação, que seria eterna, já que a Duquesa morreu quase imediatamente.” (Ledhuy, 1835)

Entre setembro e novembro de 1802 os reis da Espanha visitaram Barcelona, acompanhados de Manuel Godoy. Foi provavelmente então que Sor compôs a sonata conhecida como Op. 22, sob o título “Príncipe da Paz”, dedicando-a a Godoy. Este, nomeado ministro em 1792, começou por seguir uma política de neutralidade em relação à Revolução Francesa, tentando salvar a vida de Luís XVI. A condenação à morte deste, e a reação de Carlos IV à execução, provocaram, entretanto, a declaração de guerra à Espanha, decidida pela Convenção Francesa em março de 1793. Após dois anos de guerra, em 1795, Godoy assinou a “Paz da Basiléia”, cedendo aos franceses a ilha de São Domingos, em troca das conquistas francesas na Espanha. Iniciou-se um longo período de associação com a França, e cada vez mais a integridade política de Godoy, e da Espanha, passou a depender de Napoleão Bonaparte.

O Duque de Medinaceli, com a morte da Duquesa de Alba, ofereceu a Sor um emprego como administrador de suas propriedades na Catalunha; este regressou a Barcelona.

**1804 a 1808** – Chefiou pequena administração real na Andaluzia. Passou boa parte do tempo em Málaga, onde dirigia os concertos do cônsul americano William Kirkpatrick. Conheceu os *luthiers* Joseph e Manuel Martinez e Rada, citados no “Método”. Com a entrada dos franceses em Madri, em 1808, dirigiu-se à capital, onde conheceu vários músicos franceses. Compôs canções patrióticas, entre as quais “Venid Vencedores”, cantada na entrada triunfal do exército espanhol em Madri, a 23 de agosto de 1808. O período foi de batalhas sucessivas, já que o poder não estava ainda estabelecido.

**1808 a 1812** – Com a conquista de Madri pelos franceses (4 de dezembro de 1808), Sor foi a Andaluzia, nomeado capitão dos voluntários cordobeses. Em julho de 1809 os músicos da Catedral de Málaga interpretaram seu “Moteto ao Santíssimo Sacramento”. Em princípios de 1810 os franceses invadiram Andaluzia, conquistando-a, à exceção de Cádiz. Sor jurou fidelidade ao novo rei de Espanha, José I, irmão de Napoleão Bonaparte. A atitude, menos que convicção política, foi um ato de sobrevivência, visto que negar-se ao juramento acarretava a força.

O momento foi de crucial importância na vida do compositor. Até então suas convicções políticas haviam apontado para o *mainstream*, e suas atitudes voltavam-se sempre para a aquisição de condição social mais favorável; se demonstrasse qualquer direcionamento político, o fazia no sentido de repudiar o invasor francês. A partir de agora transformava-se em um afrancesado, como eram chamados os espanhóis que aderiam ao inimigo. Por outro lado, era cada vez mais difícil para a classe burguesa espanhola, à qual Sor pertencia, negar os ideais liberais que, supostamente, vinham junto com os invasores. Sua decisão, embora essencialmente motivada pela ausência de escolha, não deixa, por outro lado, de refletir uma opção que o levaria a abraçar irrestritamente os ideais iluministas, particularmente o da reunião e disseminação do conhecimento, propostas pelos enciclopedistas e utilizadas em seu “Método”. Escreveu, por volta do final de 1811, a letra e a música da canção “Adonde vas, Fernando Incauto”, onde explica por que optou pela aceitação dos invasores franceses.

A nova autoridade o nomeou comissário de polícia de Jerez de la Frontera. As constantes derrotas dos franceses, porém, obrigaram Sor a tomar o caminho do exílio; os afrancesados retiraram-se da Espanha, junto com as tropas derrotadas de Napoleão.

**1813 a 1815** – Chegou a Paris, onde não havia certeza da aceitação da guitarra. Recebeu uma pequena pensão, como ex-comissário e refugiado político. Publicou algumas peças para guitarra solo, entre as quais as “Six Petites Pièces très faciles pour la Guitare”, Op. 5, dedicadas a sua esposa, de quem nada se sabe, a não ser que provavelmente se chamava Julia, e que teria morrido vários anos antes de 1839. Com ela teve uma filha, Caroline, nascida entre 1814 e 1815, que se tornaria harpista e pintora.

Em 1815 teve seu retrato pintado pelo mesmo retratista de Napoleão, Louis Goubaud. Em outubro de 1813, Napoleão perdeu a batalha de Leipzig e retirou-se para Elba, de onde retornou em 1815, para ser definitivamente derrotado pelos ingleses em 18 de junho, na batalha de Waterloo. Luís XVIII deixou Londres e voltou a Paris, levando consigo muito do modismo britânico.

**1815 a 1823** – Mudou-se para Londres, naquele momento bastante procurada pelos exilados espanhóis. Afirmou-se como concertista de guitarra, cantor e professor de canto. Tornou-se membro da “Philharmonic Society” e participou de um dos mais importantes concertos de sua vida: o Terceiro Concerto da Temporada de 1817, da referida sociedade, onde executou um “Concertante para guitarra e cordas”, cujo manuscrito parece não ter sobrevivido. Em 1821 publicou sua obra mais conhecida, as variações Op. 9, sobre um tema da “Flauta Mágica”, de Mozart, cuja primeira apresentação ocorreu em um dos “Concertos da Nobreza” em que Sor se apresentava.

Entre 1819 e 1823 dedicou-se quase exclusivamente à composição e publicação de música para guitarra, arietas italianas com acompanhamento de piano, solos e duetos para piano e música para balé. A partir de sua extensiva atuação como professor de canto, desenvolveu as idéias que culminariam, em 1830, na publicação do “Método para Guitarra”. Teria escrito um tratado sobre canto jamais publicado, cujo manuscrito, se de fato existiu, encontra-se desaparecido. Em 1822 deu-se a primeira apresentação de “Cendrillon”, o mais importante balé de Sor. No mesmo

ano, apareceu na lista de membros honorários da fundação da “Royal Academy of Music”.

Durante os anos em Londres, conheceu e tornou-se companheiro da bailarina Félicité Hullin, convidada a ocupar o papel de primeira bailarina do Balé de Moscou. Sor a acompanhou à Rússia.

**1823 a 1826/7** – A primeira récita de “Cendrillon” em Moscou foi em 1824. Compôs o balé “Hercule e Omphale”, que fez parte das cerimônias de coroação do czar Nicolau, em 1826. Realizou diversas apresentações à guitarra, inclusive para a família imperial. Conheceu o *luthier* Schroeder, de São Petesburgo, citado no “Método”.

**1826/7 a 1839** – Sor e Félicité retornaram a Paris, não se sabe se juntos ou não. Félicité voltou a Moscou em 1827 e casou-se com um professor de francês. Sor dedicou-se, sobretudo, à música para guitarra. Em 1828 mudou de editor, de Meissonnier para Pacini, e passou a deter a propriedade sobre a publicação de suas obras. No mesmo ano foi anunciada a publicação do “Método para Guitarra”. Dedicou-se ao ensino da guitarra, e teve entre seus alunos diversos membros da alta sociedade parisiense.

Em 1830 escreveu música para a “Harpolyre”<sup>1</sup> e dedicou-se novamente aos concertos. Cabe lembrar que as apresentações de então diferiam em formato das atuais – o concertista dividia o concerto com diversos outros intérpretes. Entre aqueles com quem Sor os compartilhou constam Lizst, Hummel, Bertini, Manuel Garcia e Rossini. Tocou seu último concerto, organizado por Napoleão Coste, em abril de 1839. Em 1837 morreu sua filha Caroline, para quem compôs uma missa.

Morreu em sua casa em Paris, em 10 de julho de 1839, em relativa pobreza, vítima de um câncer de garganta ou de língua. Foi enterrado dois dias depois, no cemitério de Montmartre. Depois de sua morte, suas composições serão interpretadas repetidamente por guitarristas ilustres como Luigi Legnani, Trinidad Huerta, José Viñas e Antonio Jiménez Manjón, sem citar os guitarristas do século XX.

---

<sup>1</sup> Um dos instrumentos híbridos do século dezenove, supostamente inventado por J. F. Solomon, construtor sediado em Besançon, onde exerceu também as atividades de professor de guitarra e canto na Escola Politécnica. (Herrera, 2001)

Em 1936, em homenagem adiantada ao centenário da morte do compositor, Emilio Pujol discursou. No túmulo de Sor colocou-se uma placa, onde se lê:

“Au géniel guitariste-compositeur

FERNANDO SOR

Les amis de guitare de Paris”

## 2.2 O “Método para Guitarra” e a “Enciclopédia” de Diderot e d’Alembert

“O ardente desejo, Curioso Leitor, e a paixão que tenho por saber tocar bem Viola; e ver ao mesmo tempo que não podia consegui-lo nesta Cidade, pela raridade de Professores dela, que além de raros se faziam misteriosos, obrigaram-me a empregar o tempo que restava das minhas ocupações, ajudado por alguns princípios de Música, que já tinha, em indagar as Regras necessárias para executar meu desígnio. Apliquei-me seriamente: revolvi a Enciclopédia Parisiense, o Dicionário do Sr. Rousseau, e os Elementos de Música do Sr. Rameau, e deles tirei com efeito algumas idéias que corresponderam ao meu desejo.”

O trecho acima transcrito (ortografia atualizada) do prólogo da “Nova Arte da Viola”, de Manoel da Paixão Ribeiro, publicado em Coimbra em 1789, não deixa dúvidas quanto ao uso da “Enciclopédia” como referência e inspiração para a realização de um tratado instrumental. Da mesma forma, quatro décadas mais tarde, Sor também é literal quanto ao uso da mesma fonte:

“Aos professores, não pretendo dar lições; e aqueles que nunca serão capazes de me compreender jamais dirão que o fiz; pois, estando abertas as portas da Real Biblioteca, e estando a Enciclopédia disponível a quem queira consultá-la, ainda que meu trabalho não merecesse o esforço, sempre dariam um passo em benefício de seu amor-próprio, e do qual tirariam vantagem real para o futuro.” (Sor, 1830, p. 7)

A ligação de Sor com o enciclopedismo, porém, vai muito além das citações diretas a essa fonte de referência. Seu objetivo de sistematizar o conhecimento específico, através prioritariamente do uso da observação dos fenômenos e da criação

de regras e princípios fundamentais, revela a mesma atitude intelectual dos enciclopedistas.

Jean Ronde d’Alembert define, no Discurso Preliminar da “Enciclopédia”, de 1751, que a obra

“...tem dois objetivos: como *enciclopédia*, deve expor, tanto quanto possível, a ordem e o encadeamento dos conhecimentos humanos; como *dicionário racional das ciências, das artes e dos ofícios*, deve conter, sobre cada ciência e sobre cada arte, liberal ou mecânica, princípios gerais que as fundamentem, e as particularidades mais essenciais que lhes constituem corpo e substância.”

Sor pretende, com o “Método”, estabelecer sobre a guitarra tais princípios e particularidades, não contemplados diretamente pela “Enciclopédia”. Cada explicação resulta da observação e do raciocínio:

“Ao escrever um Método, pretendo abordar apenas aquilo que reflexões e experiência me fizeram estabelecer para regular meu próprio desempenho.” (Sor, 1830, p. 1)

“Não transformei nenhum conceito em princípio, a não ser após justa consideração dos motivos para assim fazê-lo; nada foi por mim estabelecido por autoridade ou capricho; simplesmente indiquei o caminho que segui, de maneira a extrair da guitarra resultados que me valeram a aprovação dos harmonistas, pessoas das mais difíceis de satisfazer e deslumbrar no que concerne à música.” (Sor, 1830, p. 2)

A ausência, na “Enciclopédia”, de dados relativos à guitarra de seis cordas simples, dá-se pelo momento de transição em que se encontravam os instrumentos de cordas dedilhadas. Observando o volume desta obra dedicado à luteria, vemos, na prancha relativa aos “instrumentos antigos, modernos e estrangeiros, de cordas

dedilhadas” que, entre o cistre<sup>1</sup>, o *colachon*<sup>2</sup>, a teorba<sup>3</sup> e o alaúde<sup>4</sup>, figuram apenas duas guitarras. A de número 4, de quatro cordas simples, sem interesse em nosso objeto de estudo, e uma típica guitarra do período pré-Sor, encordada com cinco pares de cordas, muito provavelmente afinadas como no exemplo 3 (Introdução, p. ix). Este instrumento era o mais “moderno” entre os presentes na gravura, e ilustrava a última etapa conhecida até então no desenvolvimento das guitarras. Considerando ainda o testemunho de Rousseau, na entrada para “tablatura”, de seu “Dictionnaire de Musique” (Paris, 1768), podemos supor que a unificação das guitarras naquela de seis cordas simples era um fato ainda por acontecer<sup>5</sup>. Transcrevemos:

“...Como os instrumentos para os quais se empregou a tablatura estão, em sua maior parte, em desuso, e a escrita ordinária mostrou-se mais conveniente para aqueles que ainda estão em uso, a tablatura foi quase completamente abandonada, e serve apenas para as lições dos principiantes.” (Rousseau, 1768)

Parece-nos, desta forma, demonstrar-se viável e pertinente a idéia de que Sor empregou todos os seus esforços na elaboração de um método que suprisse a lacuna que ora observamos. Para isso, manifesta-se tal e qual um “filho do Iluminismo”, como se refere a ele seu principal estudioso, Dr. Brian Jeffery<sup>6</sup>. Aplicando a observação e o raciocínio e condenando sumariamente a autoridade pela força ou pelo hábito, lança mão dos principais preceitos enciclopedistas.

---

<sup>1</sup> De fato, uma família de instrumentos, derivada do saltério, de vários tamanhos e formas. Aparece na Europa no medievo e foi utilizado com diversas afinações. (Herrera, 2001)

<sup>2</sup> Instrumento com a caixa de ressonância com o formato da do alaúde, mas menor, dotado de um braço incrivelmente comprido. As primeiras referências ao instrumento são de 1487. (Herrera, 2001)

<sup>3</sup> Instrumento derivado dos alaúdes baixo, inicialmente chamado de *chitarrone*. Foi um dos mais populares instrumentos de cordas dedilhadas do período barroco, tendo sido utilizado por Caccini, para o acompanhamento da “Nova Música”, sugerida pela Camerata Fiorentina. (Spencer, 1976) Conta com quatorze cordas simples e dois cravelhames, dispostos em alturas diferentes, permitindo o uso de bordões longos, usados com sustentação harmônica e vibração por simpatia.

<sup>4</sup> Instrumento introduzido na Península Ibérica no século VII, quando da invasão árabe. Inicialmente sem trastes, ganhou-os em seguida, adaptando-se às necessidades da música ocidental. No Renascimento foi agraciado com vastíssimo repertório. No período barroco ganhou novos bordões e nova afinação, em ré menor. Caiu em desuso ao final do barroco. (Ragossnig, 1978)

<sup>5</sup> Veja na Introdução, p. vii e seguintes.

<sup>6</sup> Jeffery, 2003.

*“Mio Maestro faceva così, é seu escudo; e se evitam discussões sobre o assunto, é porque seus pretensos princípios derivam todos da prática e, de modo algum, da análise ou do raciocínio sobre a observação.”* (Sor, 1830, p. 141, nota de rodapé)

O “Método” emprega não apenas uma maneira científica de abordar a guitarra e a música, que considera “a ciência dos sons” (Sor, 1830, p. 63), mas também diversas outras áreas do conhecimento humano: a geometria, descrevendo planos, linhas e ângulos para auxiliar nas explicações sobre a ação das cordas e dos dedos; a anatomia, para demonstrar a posição do corpo e a ação dos dedos; a medicina, comparando a científica à meramente empírica, e enaltecendo a primeira.

Fernando Sor e sua obra não são satisfatoriamente resumíveis. Sua linguagem, por vezes rebuscada, difícil e eventualmente prolixa, ainda assim nos conquista, pois fala à razão, sem ignorar o lado humano do músico, compositor, professor e guitarrista. “Amo a música, posso senti-la” (Sor, 1830, p. 3). E este amor permeia sempre a razão, enobrecendo ainda mais os ideais de tornar, para todos, tangíveis os diversos ramos do conhecimento do Homem.

## Critério Editorial

### 3.1 – Comparação e uso dos originais

Para a presente tradução foram usados o original francês, editado em 1830, e a tradução inglesa de 1831, feita por A. Merrick, organista de Cirencester. Existem pelo menos seis versões da obra, a maioria não totalmente de acordo com o original. As versões que não foram utilizadas foram a de 1831, cujo editor era Simrock, de Bonn, em versão bilíngüe francês/alemão, a de Napoleão Coste, publicada após a morte de Sor e totalmente em desacordo com o original, e em 1897, por Frank Mott Harrison, em versão inglesa igualmente equivocada, que chega, inclusive, a afirmar que o original da obra teria sido escrito em espanhol.

O original francês é a única fonte diretamente escrita pelo compositor e, considerando que a obra foi aparentemente elaborada anteriormente (o “Método” já estava listado na “Bibliographie de la France”, em maio de 1828) mas apenas editada em 1830, deduz-se que Sor esperou ser detentor dos direitos editoriais da própria obra para levar a público a edição do “Método”. Isto se deu no verão de 1828, quando Sor abandona seu antigo editor, Meissonnier, e alia-se a Antoine-François-Gaétan Pacini, responsável exclusivamente pelo *marketing* das edições. (Jeffery, 1977)

O uso da tradução inglesa mostra-se fundamental, uma vez que demonstra ser, a partir de atenta comparação de ambas as fontes, bastante fidedigna ao texto original. Justifica-se ainda por ter sido capaz de oferecer soluções adequadas para passagens em que o texto francês apresenta-se demasiado truncado, e por vezes de compreensão bastante comprometida.

De maneira geral a primeira opção de tradução fez-se a partir do original francês, mas nos momentos em que a tradução inglesa oferece boas opções, atenuando as asperezas do original francês, sem no entanto comprometer-lhe o sentido, a tradução foi feita a partir desta fonte, sem qualquer indicação em notas ou no corpo do texto.

Nossa prioridade foi trazer para a língua portuguesa, com a maior clareza possível, a integralidade das idéias do compositor, fazendo apenas correções no que concerne ao uso de tempos verbais, demasiado instáveis talvez para o leitor moderno. Estas correções foram feitas também sem o uso de notas, as quais tornariam a leitura do texto por demais árdua, e tiveram por objetivo simplificar a compreensão do original, sem nenhum comprometimento de seu sentido.

### **3.2 – Notas do Autor**

As notas do autor presentes no original foram mantidas no formato presente no texto, ou seja, como notas de rodapé, e são indicadas na tradução pela abreviatura N. A. (Nota do Autor), e indicadas através do uso de letras, cuja ordem é reiniciada a cada página. São apresentadas na mesma fonte utilizada no corpo do texto.

### **3.3 – Notas do Tradutor da Edição Inglesa**

Nos poucos casos em que o tradutor da edição inglesa apresenta suas próprias notas, estas foram mantidas também em seu formato original, ou seja, como notas de rodapé, e são indicadas pela abreviatura N. T. I. (Nota do Tradutor Inglês), e indicadas através do uso de letras, cuja ordem é reiniciada a cada página. São apresentadas na mesma fonte utilizada no corpo do texto.

### **3.4 – Notas do Tradutor**

Considerando-se o presente trabalho como uma tradução comentada, esperamos se releve o excessivo das notas, cujo número deriva da magnitude da obra, e às quais se pode atribuir a importância de esclarecer passagens e situar personagens de um trabalho realizado quase dois séculos atrás. Dividem-se em notas de contextualização histórica, notas de elucidação de personagens presentes no texto original, notas explicativas, quando necessárias, e notas organizatórias, que visam a facilitar a leitura. Estas são as únicas mantidas no corpo do texto, entre colchetes [ ], utilizando a mesma fonte utilizada em geral na tradução. Também entre colchetes estarão palavras que não constam do original e que foram adicionadas com o objetivo de facilitar a compreensão do texto. As demais apresentam-se como notas de rodapé, e são indicadas por números, reiniciados a cada página; utilizam fonte diversa da utilizada no corpo do texto e são finalizadas com a abreviatura N.T. (Nota do Tradutor). Há ainda as notas do tradutor referentes às notas do autor. Estas apresentam-se sem numeração própria, em seguida às notas a que se referem, diferenciando-se destas pelo uso de tipo distinto e pela indicação final (N.T.), a que já se referiu. Em poucos casos, em que ambos os originais se mostram confusos, e

cuja tradução mostrou-se insatisfatória, foram citados, em nota de rodapé, os textos originais, tanto francês quanto inglês.

### 3.5 – Tradução de alguns termos técnicos

Enumeram-se a seguir alguns dos termos técnicos com sua respectiva tradução. Deu-se preferência a fazê-lo aqui para evitar a inserção de mais notas de rodapé com esta finalidade, o que poderia tornar a leitura mais difícil.

<b>original francês</b>	<b>original inglês</b>	<b>tradução portuguesa</b>
chanterelle	first string	primeira corda <sup>1</sup>
friser	to jar	trastejar
manche	finger-board	escala <sup>2</sup>
manche	neck	braço da guitarra
piano-forté	pianoforte	piano <sup>3</sup>
barrer	barring	fazer pestana
touche	fret	traste <sup>4</sup>
table d'harmonie	sounding-board	tampo
détachées	staccato	staccato <sup>5</sup>
sillet	nut	pestana <sup>6</sup>

<sup>1</sup> O uso do termo “chanterelle” foi geral na definição da primeira corda dos instrumentos de cordas dedilhadas durante os séculos XVI a XIX. Como as outras cordas não recebiam nomes específicos (com raras exceções, como na “Nova Arte da Viola”, de Paixão Ribeiro, onde cada corda recebia uma nomenclatura própria), considera-se que este nome lhe era atribuído pela sua função de “cantar” a melodia, e em função de ser simples e não dupla, como eram as ordens restantes da maioria dos instrumentos de cordas dedilhadas anteriores à guitarra do século XIX. Optou-se pela tradução simplesmente de “primeira corda”, por já fazer parte da nomenclatura usual utilizada contemporaneamente por guitarristas.

<sup>2</sup> Muitas vezes a escolha do termo adequado depende do contexto. A tradução inglesa usa, às vezes indiferentemente, os termos “finger-board” e “neck”. Quando a escolha for “escala”, refere-se à parte do instrumento sobre as quais as cordas são presas, produzindo então as notas a partir das cordas soltas. Apenas em raras situações o termo se aplicará à escala musical. Nestes casos o contexto se encarregará de explicitar a diferença.

<sup>3</sup> Foi utilizado o termo “piano”, uma vez que a língua portuguesa o aceita como sinônimo de “pianoforte”. Deve-se considerar, entretanto, que o instrumento a que se refere Sor no “Método” guarda, proporcionalmente, as mesmas diferenças em relação ao instrumento que ora chamamos de piano que a guitarra do século XIX do instrumento que convencionou-se chamar de violão.

<sup>4</sup> Há momentos em que a tradução mais adequada, para os mesmos termos, é “casa”, e não “traste”. O uso de um ou outro termo depende, então, do contexto em que se encontram.

<sup>5</sup> Optou-se pelo uso do termo italiano por ser o mais corrente.

<sup>6</sup> Como substantivo indica a peça, normalmente de osso, em que primeiro se apóiam as cordas após o cravelhame, antes de atingirem a escala; “sillet” e “nut”, em francês e inglês.

Plaquer	To play all the notes at of the chord at once	Plaquê <sup>1</sup>
Intonation	Intonation	Altura

---

<sup>1</sup> Usa-se o termo em português, embora como adjetivo, que caracteriza a maneira de tocar um acorde sem arpejá-lo, fazendo soarem, portanto, todas as notas de uma só vez. Apropriamo-nos dele, embora, neste sentido, exista apenas coloquialmente na linguagem técnica.

### 3.6 – Abreviaturas, símbolos e terminologia específica

Pr. – Prancha

Prs. – Pranchas

Fig. – Figura

Cap. – Capítulo

p. – página

Op. – Opus

1 ou primeiro – dedo indicador da mão esquerda

2 ou segundo – dedo médio da mão esquerda

3 ou terceiro – dedo anular da mão esquerda

4 ou quarto – dedo mínimo da mão esquerda

Os números aparecerão no texto separados por barra, designando a digitação de mão esquerda sugerida pelo autor.

p – dedo polegar da mão direita

i – dedo indicador da mão direita

m – dedo médio da mão direita

a – dedo anular da mão direita

Os *itálicos* são sempre do autor, salvo explicação em nota de rodapé.

### 3.7 – Pranchas e exemplos

No original francês, todos os elementos gráficos encontram-se ao final do trabalho, organizados em pranchas onde constam as figuras e os exemplos musicais. Com o objetivo de facilitar e otimizar a leitura, principalmente daquele que tiver em mente o uso do “Método” com fins efetivamente didáticos, tais elementos foram escaneados e inseridos no corpo do texto, o mais próximo possível da referência que se faz a eles. Nos casos em que o exemplo não estiver na mesma página da referência, indicou-se em parênteses o número da página em que se encontra.

Foi suprimida na maior parte das vezes a referência à prancha em que se encontravam os exemplos, uma vez que, colocados no corpo do texto, tornam esta informação inútil. Há, entretanto, situações em que o exemplo não tem número próprio, mas apenas o número da prancha. Neste caso manteve-se o número da prancha.

Correções de numeração vêm explicadas em notas de rodapé. As referências aos exemplos foram mantidas, a não ser pela exclusão dos números das pranchas, como no original.

Os tamanhos das figuras foram reduzidos de forma a adaptarem-se ao texto, em proporção variável. Por isto, julgamos conveniente acrescentar um apêndice (4), de forma a exibir todas as pranchas de gravuras do original em formato inalterado.

### **3.8 – Grafia do nome do autor**

Optamos por adotar a grafia Fernando Sor, dada a diversidade de formas com que seu nome aparece na literatura e por considerar que elucidar tal questão não é um dos escopos deste trabalho.

## 4. Resumo

O “Método para Guitarra” (1830), de Fernando Sor, caracteriza-se por descrever a estruturação de uma nova etapa na história do desenvolvimento dos instrumentos de cordas dedilhadas, definindo e ilustrando a transição dos instrumentos de cinco e seis cordas duplas em direção à guitarra de seis cordas simples. O presente trabalho visa a contextualizar a obra a partir dessas premissas. Compõe-se de um breve histórico das guitarras pré-Sor, de uma biografia histórica do compositor, associando-o ao Iluminismo, particularmente o Enciclopedismo, e da primeira tradução para a língua portuguesa do “Método”. Esta é a parte mais representativa desta dissertação, por permitir aos leitores de língua portuguesa acesso direto ao texto original. Comentários em notas de rodapé contextualizam compositores, *luthiers*, editores, etc., explicam passagens de difícil compreensão e analisam a técnica instrumental apresentada.

## 5. Abstract

Fernando Sor's "Method for the Guitar" (1830) is characterized as the describer of the framework of a new stage in the history of the development of plucked strings instruments, defining and illustrating the transition between the five and six coursed instruments and the six single coursed guitars. The present work aims at contextualizing his work through these premises. It consists of a brief background of the pre-Sor guitars, a historical biography of the composer relating him to the Enlightenment, in particular to the Encyclopedism, and the first translation to Portuguese of the "Method". This is as the most representative part of the thesis for making the original text available to Portuguese-speaking readers. Comments in footnotes contextualize composers, *luthiers*, publishers, etc., explain difficult passages and analyze the instrumental technique that is presented.

## ERRATA

<b>Página</b>	<b>Linha</b>	<b>Onde lê-se</b>	<b>Leia-se</b>
xii	26	p. 26	p. 31
xxv	4	p. 141	p. 139
64	penúltima	nota escala	nota da escala
65	nota de rodapé	forma ascendente	forma ascendente
80	nota 2	o acorde de fá maior	a escala de fa# maior
80	nota 2	qüinquagésimo quinto exemplo	qüinquagésimo sexto exemplo
83	Ex 65	Deveria estar posicionado na página seguinte	
85	Faltam os exs. 72 e 73, que podem ser encontrados na página 196		
88	18	o segundo dedo	o dedo médio
89	8	(Cap. 11, pág 46)	(Cap. “Digitação das Duas Mãos”, pág. 50)
97	nota 2	e não lá maior	e não ré maior
103	nota 2	página 2	página 3
105	nota 3	ver capítulo 20	Ver capítulo 19, “Análise do acompanhamento...”
117	12	s <sup>1</sup> i	si <sup>1</sup>

# MÉTODO PARA GUITARRA

## INTRODUÇÃO

---

Ao escrever um Método, pretendo abordar apenas aquilo que reflexões e experiência me fizeram estabelecer para regular meu próprio desempenho. Se certos preceitos contradizem a prática até agora adotada por guitarristas que, por cega submissão e religioso respeito a seus mestres lhes seguiram as máximas sem delas examinar o fundamento, seria no entanto enganoso ver em mim um espírito de oposição. Não transformei nenhum conceito em princípio, a não ser após justa consideração dos motivos para assim fazê-lo; nada foi por mim estabelecido por autoridade ou capricho; simplesmente indiquei o caminho que segui, de maneira a extrair da guitarra<sup>1</sup> resultados

---

<sup>1</sup> Os termos do original francês *guitare*, e do inglês *guitar*, serão traduzidos sempre pelo português "guitarra", e não por "violão". A escolha baseia-se em uma questão organológica, considerando que o termo em português, no Brasil, utilizado comumente para traduzir o nome de todos os instrumentos com caixa de ressonância em forma de oito, até pelo menos meados do século XIX, é "guitarra" (Mário de Andrade, 1944, pp. 69 e 158), como "guitarra barroca", "guitarra renascentista" ou "guitarra romântica". Dessa forma, mostra-se apropriado o uso de apenas um termo que designe todos os instrumentos da mesma família; teremos "guitarra", em vez de "violão", e "guitarristas", no lugar de "violonistas". O Professor Manuel Morais, da Universidade de Évora, Portugal, contesta esta opção no prefácio de sua edição (2003) da "Coleção de Peças para Machete", de Cândido Drummond de Vasconcelos (1846). Nele, aponta que "...o uso do termo "Guitarra", usado para designar um cordofone de mão em forma de oito montado com seis cordas simples só se verifica, a nosso conhecimento, em três manuscritos portugueses copiados entre c. 1846 e c. 1860", e que o termo mais usual seria "viola", "viola francesa" ou, simplesmente, violão. Apesar de acharmos acertadas estas reflexões, e respeitarmos imensamente seu autor, consideramos, além da argumentação

que me valeram a aprovação dos harmonistas, pessoas das mais difíceis de satisfazer e deslumbrar no que concerne à música. Não acredito que minhas composições para o instrumento possam ser executadas de acordo com princípios diferentes; escrevo, portanto, para aqueles que, acreditando ser praticamente impossível consegui-lo, têm a bondade de considerar-me um fenômeno, embora não possua mais recursos que qualquer outro. Música, raciocínio e o fato de preferir resultados a ostentar dificuldades, eis todo meu segredo. O assombro decorre simplesmente da maneira como consideram a guitarra: se, por um lado, dizem que o instrumento é principalmente destinado ao acompanhamento, classificando-o entre os instrumentos harmônicos, começam sempre, por outro, a tratá-lo como um instrumento melódico; por isso suas primeiras lições<sup>1</sup> são sempre escalas, por meio das quais se familiarizam com a digitação. Esta, por habituá-los desde o início a empregar todas as forças da mão esquerda para a melodia, causa grandes dificuldades quando começa a ser requisitada a adição de um baixo correto, a menos que este possa ser provido com o uso de cordas soltas,<sup>a</sup> e ainda mais dificuldades quando se devem acrescentar uma ou duas vozes intermediárias. Para eles a digitação é, nesse caso, um contínuo desvio das regras que o hábito estabeleceu como lei: adicione-se o inconveniente de que ficam sem o menor apoio para a guitarra, pois, obrigados a posicionar toda a mão

---

apresentada previamente, o uso particular da palavra no meio musical, em língua portuguesa, no Brasil, onde é muito mais usual a referência ao instrumento em questão como "guitarra", geralmente acrescida do epíteto "romântica", que como "violão". (N. T.)

<sup>1</sup> Vide explicação do autor sobre os termos "método", "exercício" e "lição", na Conclusão, em nota de rodapé, página 140. (N. T.)

<sup>a</sup> Algumas pessoas pensaram em solucionar este inconveniente adicionando algumas cordas encapadas à guitarra; mas não seria mais simples aprender a usar as seis já existentes? Adicionem recursos a um instrumento quando tiverem extraído dele todas as possibilidades que oferece; mas não lhe atribuam aquilo que deveriam cobrar de si mesmos. (N. A.) Sor refere-se a tentativas realizadas por diversos compositores-guitarristas no século XIX de adicionar bordões suplementares à guitarra, à maneira dos alaúdes atorbados do período barroco. Muitos desses compositores escreveram métodos tratando de como afinar os instrumentos com cordas suplementares, como Ferdinando Carulli (1770-1841) ("Méthode Complète pour le Décacorde", Op. 293, Paris, s.d.), que acrescenta quatro bordões extras, e Napoleon Coste (1806-1833), cuja versão do "Método" de Sor acrescenta um apêndice sobre o uso de uma sétima corda. Coste possuía ainda uma guitarra de onze cordas, seis das quais sobre o diapasão e as restantes estendidas em uma espécie de segundo cravelhame (Prat, 1934, p. 97). O uso permaneceu corrente até o início do século XX, com compositores-guitarristas como Jiménez Manjón (1866-1919), que incluiu, em sua "Escuela de la Guitarra", explicações e exercícios destinados ao uso de uma guitarra de onze cordas. (N. T.)

sobre as cordas para produzir um acorde, obviamente não podem deixar parte dela atrás do braço da guitarra, como o fazem para sustentá-lo. É, pois, bastante natural que, pretendendo obter da guitarra resultados para os quais seu dedilhado não conduz, mas dos quais até os afasta, gratifiquem-me com o título de extraordinário; e aqueles que nunca me ouviram, dizem ser impossível que eu toque tudo o que escrevo; na realidade, porém, estou longe de ser um fenômeno. Amo a música, posso senti-la; como o estudo da harmonia e do contraponto me familiarizaram com a progressão e a natureza dos acordes e suas inversões, com a possibilidade de colocar a melodia ou área no baixo ou em uma das vozes intermediárias, com a maneira de aumentar o número de notas de uma ou duas vozes, enquanto as outras continuam com sua progressão mais vagarosa, exigi do instrumento coisas dessa natureza, e descobri que ele se presta mais a elas que a uma contínua confusão de colcheias e semicolcheias, em escalas diatônicas ou cromáticas.

No início utilizei esse instrumento apenas para o acompanhamento; mas, aos dezesseis anos, fiquei chocado ao ouvir pessoas que reconheciam ter pouco talento dizerem: “toco apenas para acompanhar”. Eu sabia que um bom acompanhamento pressupõe, em primeiro lugar, um bom baixo, acordes adaptados a ele, e movimentos que se aproximem tanto quanto possível daqueles encontrados nas grades de orquestra ou do piano; coisas que, na minha opinião, são muito maior prova de dominar o instrumento do que todas essas sonatas que ouvi, com longas passagens de violino, sem nenhuma harmonia ou mesmo destituídas de um baixo, a não ser aquele provido pelas cordas soltas. Concluí, portanto, que não havia mestres para mim, e vi confirmada a idéia de que aquilo que se tomava por domínio do instrumento era exatamente o que impedia de dominá-lo<sup>a</sup>.

---

<sup>a</sup> Nesta época eu ainda não ouvira falar do Sr. Federico Moretti. Ouvi um de seus acompanhamentos tocados por um amigo seu, e a progressão do baixo, assim como as partes da harmonia, deram-me uma boa idéia de seus méritos. Eu o considerei como a chama que serviu para iluminar os passos desgarrados dos guitarristas. (N.A.)

Federico Moretti (c. 1765 - 1838), compositor de importância decisiva no desenvolvimento das idéias de Sor sobre a forma de escrever para a guitarra. Nota-se, nos acompanhamentos de guitarra feitos para uma série de canções intitulada “Doce Canciones” (Londres, c. 1812), a antecipação de Moretti na disposição das hastes das figuras musicais, indicando com clareza o encaminhamento das vozes, assunto ao qual Sor dedica grande interesse. Seu tratado “Principj per la Chitarra” (sic), na edição original de 1792, dedicada à guitarra de cinco ordens, e em duas republicações, de 1799 e de 1804, reformuladas para a guitarra de seis cordas simples, constitui importante documento para uma datação precisa da substituição, na Europa e particularmente na Espanha e Itália, da guitarra de cinco ordens duplas

À custa de fazer acompanhamentos, encontrei-me de posse de um estoque de posições; e como eu sabia que acorde ou que inversão tocava, seu encadeamento e sua derivação<sup>a</sup>, em que voz se encontrava o som fundamental, e qual deveria ser a progressão de cada voz para a resolução ou transição a ser feita, considerei-me preparado para estabelecer um sistema completo de harmonia para o instrumento, que era, pode-se dizer, telegráfico; uma vez que cada posição de meus quatro dedos representava um acorde, pude visualizar um baixo cifrado e, sem fazer uso da guitarra, indicar as progressões harmônicas a partir simplesmente de suas configurações.

Ao acompanhar árias de óperas italianas, encontrei com freqüência pequenas passagens melódicas em partes instrumentais e, buscando executá-las à guitarra, percebi que a digitação que empreguei para a harmonia era a base do que me convinha para a melodia, e que esta última deveria ser quase inteiramente dependente daquela. Como meus desejos fossem coroados de êxito, escrevi algumas pequenas peças — com pouca reflexão, admito — que, de qualquer modo, prepararam a rota que as circunstâncias me obrigaram a seguir, e as quais tive apenas que considerar severamente a fim de corrigir minha maneira de escrever, uma vez que me tornei um professor. Várias dessas peças jamais teriam sido expostas ao público, se me tivessem consultado; mas algumas pessoas que possuíam cópias (a maior parte incorretas), as negociaram com o editor que, enaltecendo sobremaneira os meus talentos, apossava-se com prazer de tudo o que levava meu nome. Já que estão publicadas, porém, talvez possam servir para provar quantas reflexões úteis fiz desde então,

---

(comumente chamada “guitarra barroca”) para a guitarra de seis cordas simples.  
(N.T.)

<sup>a</sup> Os derivativos significam justamente o contrário do que quero dizer aqui. (N.A.) Talvez seja útil a alguns leitores observar que: acorde é a combinação de sons musicais diferentes em altura, de acordo com as leis de harmonia; que uma letra, ou nota, em todo acorde, é chamada de sua fundamental; e que quando a fundamental é o baixo, ou o som mais grave, diz-se que o acorde está em posição fundamental, mas quando o baixo for feito de qualquer outra de suas notas, o acorde é chamado de invertido. Inversões algumas vezes são chamadas de derivativos. (N.T.I.)

em comparação às minhas vinte e quatro lições<sup>1</sup> e aos meus vinte e quatro estudos<sup>2</sup>: são estas reflexões que comunicarei e explicarei agora ao leitor. Examinado-as, ele será capaz de julgar se são de fato tão úteis quanto as considero, ou se sou um cego no assunto. Longe de querer aparentar modéstia, que poderia parecer digna de suspeita, confesso ter sido recentemente convencido pela experiência que alguém que me dissesse *há determinadas coisas que, por mais corretas que pareçam na teoria, não o são de forma alguma quando se trata da execução* veria tal observação contrariada pela senhorita Wainwright<sup>3</sup> (sic), uma jovem senhora inglesa cujo raciocínio acurado, a rapidez de apreensão e a certeza de que meus preceitos eram os únicos capazes de fazê-la obter da guitarra os efeitos desejados, apesar da pouca aplicação que seus outros estudos e os deveres sociais lhe permitiam, produziram resultados muito lisonjeiros para mim, pois, em vinte e cinco aulas, ela tocou perfeitamente as seis pequenas peças<sup>4</sup> que a ela dediquei<sup>a</sup> e compreendeu tão bem as minhas vinte e quatro lições<sup>b</sup> que ninguém mais era necessário

---

<sup>1</sup> “Vingt Quatre Leçons Progressives Pour la Guitare” , Op. 31. Publicadas em dois livros por Antoine Meissonnier, um de dois irmãos, ambos guitarristas, que, provenientes de Marselha, estabeleceram-se em Paris entre 1812 e 1817. Foi o único editor envolvido na publicação das obras de Sor durante sua estadia em Londres. (N.T.)

<sup>2</sup> “Twelve Studies”, Op. 6 e “Douze Études”, Op.29, editados por Meissonnier. Os vinte e quatro estudos vieram a público em dois cadernos: o primeiro, hoje conhecido como Op. 6, dividido em dois blocos de seis estudos cada, foi publicado em Londres entre 1815 e 1817, sem numeração de opus ou qualquer comentário do autor. O segundo bloco, com a numeração Op. 29, foi publicado por Meissonnier, em Paris, em 1827, logo após o retorno de Sor da Rússia, o que sugere fortemente que tenham sido compostos naquele país. O Op. 29 foi concebido para dar continuação ao Op. 6, e os estudos nele contidos levam numeração de 13 a 24, continuando a numeração de 1 a 12 do Op. 6 (Jeffery, 1977). (N.T.)

<sup>3</sup> A grafia do nome desta aluna de Sor varia: *Wainwright* na tradução inglesa e *Wainwright* na página de rosto das *Six Petites Pièces*, Op. 32. Não foi possível, até o presente momento, encontrar qualquer outra informação sobre ela. (N.T.)

<sup>4</sup> “Six Petites Pièces”, Op. 32. Foram publicadas em primeira edição por Meissonnier, em Paris, em 1828 e republicadas em uma edição alemã, em 1830, por N. Simrock, editor em Bonn que manteve relação com o compositor, aparecendo inclusive como co-editor do “Méthode pour la Guitare”, em 1830, e republicando-o, em 1831, em edição franco-alemã (Jeffery, 1977). (N.T.)

<sup>a</sup> Publicadas por Meissonnier, boulevard Montmartre. (N. A.)

<sup>b</sup> Publicadas por Meissonnier, boulevard Montmartre. (N. A.)

As notas “a” e “b”, na página anterior, constam apenas do original francês (N.T.)

para encontrar a melhor digitação dentre todas as posições imagináveis: seu corpo e suas mãos se colocavam de modo a servir de modelo. É verdade que ela gosta de encontrar razões para tudo o que faz, e que eu nunca tive um aluno que tivesse maneira tão adequada de estudar ou mente tão analítica.

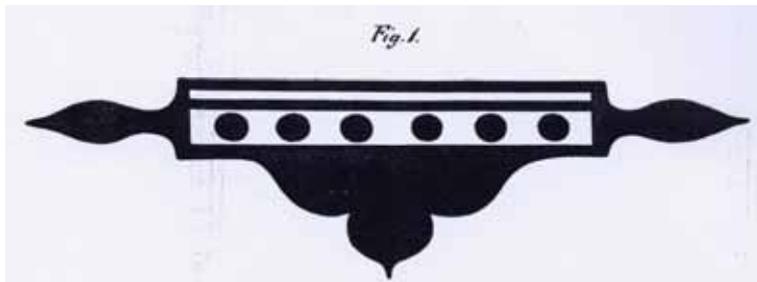
Não faltará quem diga que as razões que dou para ter estabelecido os princípios que acreditei dever impor-me requerem para sua compreensão outros conhecimentos além dos da música, e que o presente trabalho não serve ao amador cujo objetivo não é o estudo profundo de um instrumento que, conforme a opinião geral, requer grande quantidade de tempo e trabalho. A ressalva parece a princípio justa; mas, à reflexão, destruir-se-á. Um amador é aquele que considera o estudo do instrumento como um repouso para as sérias ocupações de sua maneira de viver ou de sua carreira. Aprendeu, portanto, outras coisas, deve ter raciocinado; sua educação o iniciou nos elementos das ciências, cujo conhecimento lhe era indispensável; deve amar a razão e preferi-la à autoridade; deve, portanto, compreender-me melhor que aquele que empregou todo o seu tempo com a música. Aos professores, não pretendo dar lições; e aqueles que nunca serão capazes de me compreender jamais dirão que o fiz; pois, estando abertas as portas da Real Biblioteca, e estando a Enciclopédia disponível a quem queira consultá-la, ainda que meu trabalho não merecesse o esforço, sempre dariam um passo em benefício de seu amor-próprio, e do qual tirariam vantagem real para o futuro.

## PRIMEIRA PARTE

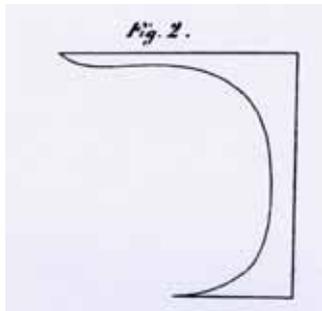
### O Instrumento

Não direi jamais ao leitor *eis o que é necessário fazer*, mas, *eis o que a mim foi necessário fazer*, nem direi como uma guitarra deve ser feita, mas como deve ser feita para mim, e por quais razões.

De forma a que o tampo seja colocado suficientemente em vibração pelo impulso que lhe comunica a corda vibrante, deve ser fino e



de madeira muito leve. Mas, se fosse tão fino quanto o necessário para a prolongação do som, em pouco tempo cederia, pela pressão forte e contínua do cavalete, e seria



forçado para dentro. Para impedir que ceda, os construtores inventaram barras internas. Se estas barras forem fortes o suficiente para suportar a pressão do cavalete (igual à soma das tensões de todas as cordas, mais o impulso recebido pelos dedos da mão direita), necessariamente impedirão grande parte da vibração do tampo; e se forem tão fracas que elas próprias vibrem, não impedirão que, cedo ou tarde, o tampo ceda. Penso poder demonstrar que um cavalete com a forma representada na Fig. 1, construído em uma peça única, e um suporte inferior construído de maneira que, visto de perfil em seção perpendicular, seja como representado na Fig. 2, responderiam ao objetivo que desejo<sup>1</sup>. A experiência o

---

<sup>1</sup> Estas informações são preciosas no sentido de estabelecer a relação do instrumento ora chamado de *guitarra romântica* com seu antecessor, a *guitarra barroca*. Ambos os instrumentos são dotados de um tampo mais fino que o da guitarra atual, e de uma estrutura interna bastante mais livre (com apenas duas ou três barras transversais, cujo único objetivo era impedir o deslocamento do tampo)

provou em Londres, onde o Sr. J. Panormo<sup>1</sup> fez algumas guitarras sob minha direção, assim como o Sr. Sroeder<sup>2</sup> (sic) em Petesburgo. Mas esses fatos não dispensam demonstração.

Se sobre um tampo cujo perfil é representado pela linha AB (Fig. 3), fixa-se o cavalete DOEF, a tensão da corda CD causará ao ponto D tensão forte e e



contínua em direção ao ponto G, e deste em direção ao ponto M, que, por sua vez, fará o mesmo em direção a N, e assim por diante; pois a ação constante do cravelhame é de atrair para si tudo o que sirva de obstáculo para aproximar a ponta da corda. Para resistir a essa grande combinação de tensões, há apenas o pequeno braço da alavanca DE, porque, desde que o cavalete não se solte, pode-se considerar D como um ponto de apoio. É muito fácil ver que a potência e a resistência estão nos

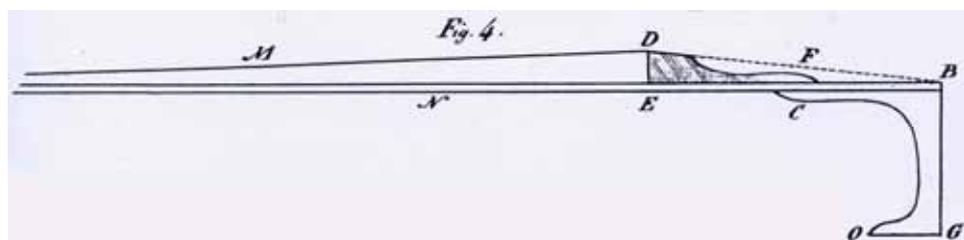
---

do que aquela que seria desenvolvida próximo ao final do século XIX, por Antonio Torres Jurado (1817-1892), construtor que redefiniu o lequeamento interno do instrumento (que passou a ter a função de distribuir a vibração transmitida pelas cordas por todo o tampo), inaugurando a fase do que podemos chamar de *guitarra moderna*, ou, mais precisamente, *contemporânea*. A guitarra que Sor propunha, e de cujo desenvolvimento foi inclusive colaborador, era dotada exclusivamente de um único apoio sob o cavalete, deixando que a superfície do tampo vibrasse completamente livre. Este procedimento, no entanto, não encontra exemplos em nenhuma das guitarras sobreviventes do século XIX, (a maioria estruturada a partir das mesmas premissas das guitarras barrocas) mas a idéia da liberdade do tampo é a mesma. Assim, não apenas Sor define a si mesmo como um divisor de águas entre a técnica e o estilo antigo, pertencentes ainda ao período barroco, e uma nova maneira de compor para a guitarra, desenvolvendo as características românticas do repertório, quanto o instrumento de que se utilizava era também testemunha desse período de transição. (N.T.)

<sup>1</sup> O construtor em questão parece definitivamente ser Luis Panormo (1774-1842), filho de Vincenzo Trusiano Panormo (1734-1813). Luis é citado por diversas fontes como o Panormo que teria trabalhado com Sor, mas não foi possível encontrar explicação que justificasse a inicial J. presente no Método. (Prat, 1934 e Herrera, 2001) (N.T.)

<sup>2</sup> J.H. Schöreder (?), construtor de guitarras e alaúdes, estabelecido em São Petesburgo em 1820. (Prat, 1934) A grafia do nome está corrigida na tradução inglesa (N.T.)

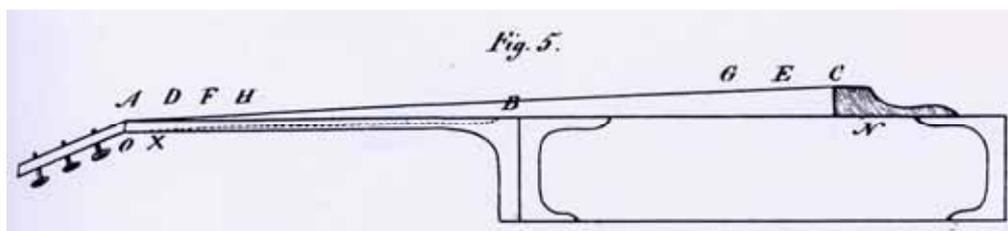
braços de suas respectivas alavancas, e que o ponto D é bem mais atraído ao ponto C que ao F. Quem discordar da conclusão acreditará destruí-la observando-me que a adesão do cavalete ao tampo com cola forte, e algumas vezes até parafusos, é muito mais poderosa que a tensão das cordas; mas a observação complementar minha demonstração. Jamais observei que a solidez com que o cavalete é preso ao tampo vencesse a força da tensão das cordas, a ponto de fazer com que todas se partissem, e freqüentemente vi as cordas obrigarem o cavalete a se desprender, acontecimento do qual posso falar com experiência, às minhas custas, pois minha mão direita sofreu durante vários dias as conseqüências de acidente semelhante. Mas ainda supondo que isso jamais aconteça, e que as duas forças estivessem na razão inversa dos braços de suas alavancas, não é menos verdade que no ângulo obtuso CDE, o ponto D, que é impellido por dois agentes muito poderosos ao ponto O, carregará em si a soma das forças CD + DE, e que estas duas linhas, tendendo a se transformar em apenas uma, CE, com força e tenacidade à qual o tampo não poderia resistir por muito tempo, este cederia no ponto O. Se o ponto E estiver mais elevado, ou [o cavalete] se desprende ou, tendendo a levantar a parte EB, terminará por arrebentá-la<sup>a</sup>.



A prolongação do cavalete DEF (Fig. 4), coincidindo com a do suporte CBGO, produz uma linha de apoio EB bem mais longa que a distância OE (Fig. 3), de forma que se pode considerar a linha DB como a direção da resistência. O ângulo MDB, sendo mais obtuso, deve fazer menos pressão, para formar uma linha reta da qual se aproxima mais. O ponto F, sendo mais distante do ponto E, além de concentrar maior superfície colada, não pode fazer levantar a parte do tampo FB, identificada com a prolongação da parte superior do suporte CB; e a parte NE, não tendo resistência alguma à qual se opor, pode ser tão fina quanto seja conveniente para a qualidade e prolongação do som.

<sup>a</sup> Não interferirei nesta demonstração senão para observar que ela diz respeito primordialmente ao fabricante; o construtor, para tirar proveito de sua experiência, deve ser um perito desenhista de plantas, entender os princípios gerais da mecânica, a composição e resolução das forças e as leis das

O ponto essencial sempre foi, para mim, a forma, a direção e a colocação do braço da guitarra. Sempre preferi uma guitarra com pouco som e o braço colocado como me é necessário, a uma guitarra com muito som e o braço colocado de forma diferente; porque no primeiro caso posso tirar tanto som quanto ela é capaz de render, e no segundo não posso tirar senão a metade, com exceção das cordas soltas.



A corda AC (Fig. 5) é incontestavelmente mais flexível sobre o ponto B que sobre os pontos D, E, F, G, etc.; ora, para que o dedo que a deve pressionar sobre os pontos D, F, H, etc. encontre a mesma resistência, é necessário que a distância entre a corda e a escala aumente na razão direta da flexibilidade. Portanto, é necessário para mim que a altura da pestana tenha a mesma relação com a altura do primeiro traste que este com o segundo; porque, à medida que os trastes se aproximam da extremidade inferior da escala, devem diminuir progressivamente<sup>1</sup>. Dessa forma, encontro a mesma resistência em toda parte, e em consequência a mesma facilidade em pressioná-los; mas como as cordas encapadas, à medida que o som torna-se mais grave, são mais raramente empregadas em passagens de grande velocidade, a linha do cavalete sobre a qual se apóiam não deve ser totalmente paralela ao plano do tampo, mas um pouco mais elevada no lado da sexta corda. A elevação não faz grande diferença para a mão esquerda, mas é muito vantajosa para a direita, permitindo-me produzir baixos mais fortes e prolongados, quando necessário. O cavalete baixo demais me impede de atacar a corda, como mostrarei quando chegar ao assunto; o cavalete alto demais, afastando demais a corda da direção paralela à do tampo, fará o som perder sua força e sobretudo sua redondeza. Para que o cavalete

---

cordas vibrantes e superfícies; mas tais assuntos podem ser dispensados pelo mero intérprete, e são-lhe úteis apenas para guiar seu julgamento dos instrumentos. (N.T. I.)

<sup>1</sup> Mais um indício da proximidade do instrumento de Sor com a guitarra barroca: o uso de trastes de alturas graduadas, como acontecia no período barroco, quando eram feitos de tripa e amarrados ao braço do instrumento. Ainda que os utilizados por Sor fossem de metal e fixos, o uso de graduação decrescente é diferença considerável em relação ao instrumento atual. (N.T.)

possa estar na altura adequada sem afastar demais as cordas do tampo, faço que a linha ON se divida em duas, BN e BA, e que do ponto B se direcione ao ponto X. O desvio, além de facilitar grandemente a ação da mão esquerda, tem considerável influência no som do instrumento. Provar minha asserção dar-me-ia o ar de querer instruir os construtores, e observar-me-iam com justeza que isso seria desviar-me do objetivo desta obra. Por outro lado, devem saber em que consistem a quantidade e qualidade do som de um instrumento, e de que forma as partes que o compõem contribuem para isso. É preciso que a curva que forma a convexidade do tampo não exceda o arco de 18°, e tome muito sutilmente, nas extremidades, a forma de uma semi-elipse. A parte na qual os trastes são fixados deve ser uma superfície plana, pelas razões que exporei quando falar da mão esquerda. O cravelhame não deve nem estar em linha reta com o tampo, nem inclinado demais para trás, a ponto de fazer um ângulo maior ou menor que 24° a 26°. Não falarei do resto, por não ter relação com meu assunto, tanto mais que a maneira de construir o corpo do instrumento é extremamente bem compreendida em quase todo lugar, e a maior parte das guitarras napolitanas, francesas e alemães tem a esse respeito muito pouca superioridade sobre as guitarras espanholas. A qualidade do corpo das guitarras napolitanas em geral supera de longe, em minha opinião, a das francesas e alemãs, mas isso não vem ao caso agora; se eu quisesse um instrumento, procuraria os do Sr. Josef (sic) Martinez<sup>1</sup> de Málaga, ou do Sr. Lacote<sup>2</sup>, único construtor francês que, além de seu talento, provou-me possuir a qualidade de não ser insensível ao raciocínio. Este artista talentoso é freqüentemente obrigado a satisfazer aqueles que consideram o instrumento de forma diferente da minha, e faz guitarras nas quais é impossível tocar minha música ou qualquer outra em que o baixo ou as vozes da harmonia caminhem sempre corretamente; mas encomende-se-lhe um bom instrumento, conferindo-lhe a liberdade de o fazer como quer, e ele fará um para mim; aquele que,

---

<sup>1</sup> José Martinez (?), construtor espanhol estabelecido em Málaga, em princípios do século XIX, cujas guitarras correspondem às últimas mostras do período barroco. (Herrera, 2001) (N.T.)

<sup>2</sup> René François Lacôte (1785-1855), construtor de guitarras francês, que gozou de grande fama em sua época, tendo sido laureado com medalhas e diplomas em diversas ocasiões. Chegou a construir algumas guitarras de 7 e 10 cordas, estas

experimentando-o, considerá-lo defeituoso, deve atribuir a causa disso a sua maneira de usá-lo.

As guitarras às quais sempre dei preferência são as de Alonzo<sup>1</sup>, em Madri, Pagés<sup>2</sup> e Benediz<sup>3</sup> (sic), em Cádiz, Josef e Manuel<sup>4</sup> Martinez, em Málaga, ou Rada<sup>5</sup> sucessor e aluno deste, e aquelas do Sr. Lacote, em Paris. Não posso dizer que não existam outras; mas sem as ter experimentado, não posso pronunciar-me sobre o que desconheço. Devo repetir que os defeitos que encontrei em diversas guitarras, não os atribuí sempre à ignorância ou à teimosia dos construtores: tais defeitos são freqüentemente requisitados pelos guitarristas, que, ao invés de criticar sua própria maneira de tocar as cordas, criticam o instrumento, e querem que ele se acomode à sua forma de tocar, ao invés de acomodarem-se eles à sua natureza. De minha parte, quando ouço uma corda trastejar, examino primeiro se a falha provém da má conformação do instrumento ou da minha ignorância em utilizá-lo; em segundo lugar, se a causa não seria a falsa direção que eu talvez tenha dado à ação do dedo da mão direita; ou se, ao pressionar a corda com a mão esquerda, a força do braço não teria sido adicionada àquela produzida pela força dos dedos contra o polegar e, em consequência, o braço da guitarra, impelido para trás, trouxe a corda próxima demais dos trastes. Muito freqüentemente vi o problema ser causado por uma dessas duas razões, e esforço-me para corrigir aquilo que considero um defeito.

---

chamadas de Dècacorde, uma das quais foi encomendada e utilizada por Carulli. (ver N.T. na Introdução, página 2) (N.T.)

<sup>1</sup> Não foi possível, até o presente, encontrar qualquer referência sobre este construtor. (N.T.)

<sup>2</sup> José e Juan Pagés, pai e filho, estabelecidos em Cádiz entre 1794 e 1819 e posteriormente em Havana, Cuba. Suas experiências com o aumento da espessura do tampo teriam influenciado diretamente as transformações operadas pouco mais adiante por Torres. (Prat, 1934 e Herrera, 2001) Não se sabe se Sor se referia a ambos ou a um deles, especificamente. (N.T.)

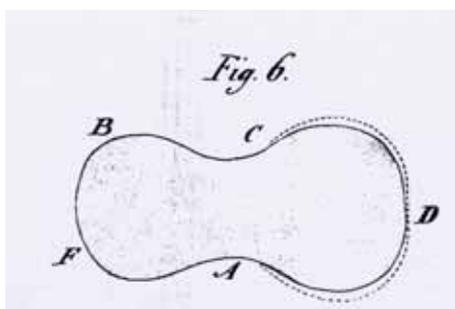
<sup>3</sup> José Benedict (?), construtor de guitarras espanhol, estabelecido no início de suas atividades em Cádiz e posteriormente em Havana. Pelo estilo de suas guitarras, próprio dos últimos anos do barroco, pelo lugar onde efetuou seus primeiros trabalhos e pela época em que viveu supõe-se que teria sido professor de Pagés (pai). (Herrera, 2001). (N.T.)

<sup>4</sup> Não foi possível encontrar qualquer referência ao construtor, nem mesmo atribuir-lhe parentesco com o também citado José Martinez. (N. T.)

<sup>5</sup> Não foi possível encontrar qualquer referência ao construtor. (N. T.)

## Posição do Instrumento

Sem ter tido mestre, fui obrigado a raciocinar antes de elevar qualquer máxima a um princípio fixo. Observei que todos os mestres do piano concordam em sentar opostos à metade do teclado, ou seja, à metade da linha horizontal que as duas mãos devem percorrer. Eu considerei este princípio bastante acertado, porque, deixando os dois braços igualmente separados ou aproximados do corpo, nenhum movimento seria incômodo. Concluí então que a metade da distância da corda (o 12.º traste) deveria encontrar-se frente a frente com meu corpo. Esta opinião, a encontro apoiada pela forma do corpo da guitarra que, descrevendo a curva BCDAF (Fig. 6),

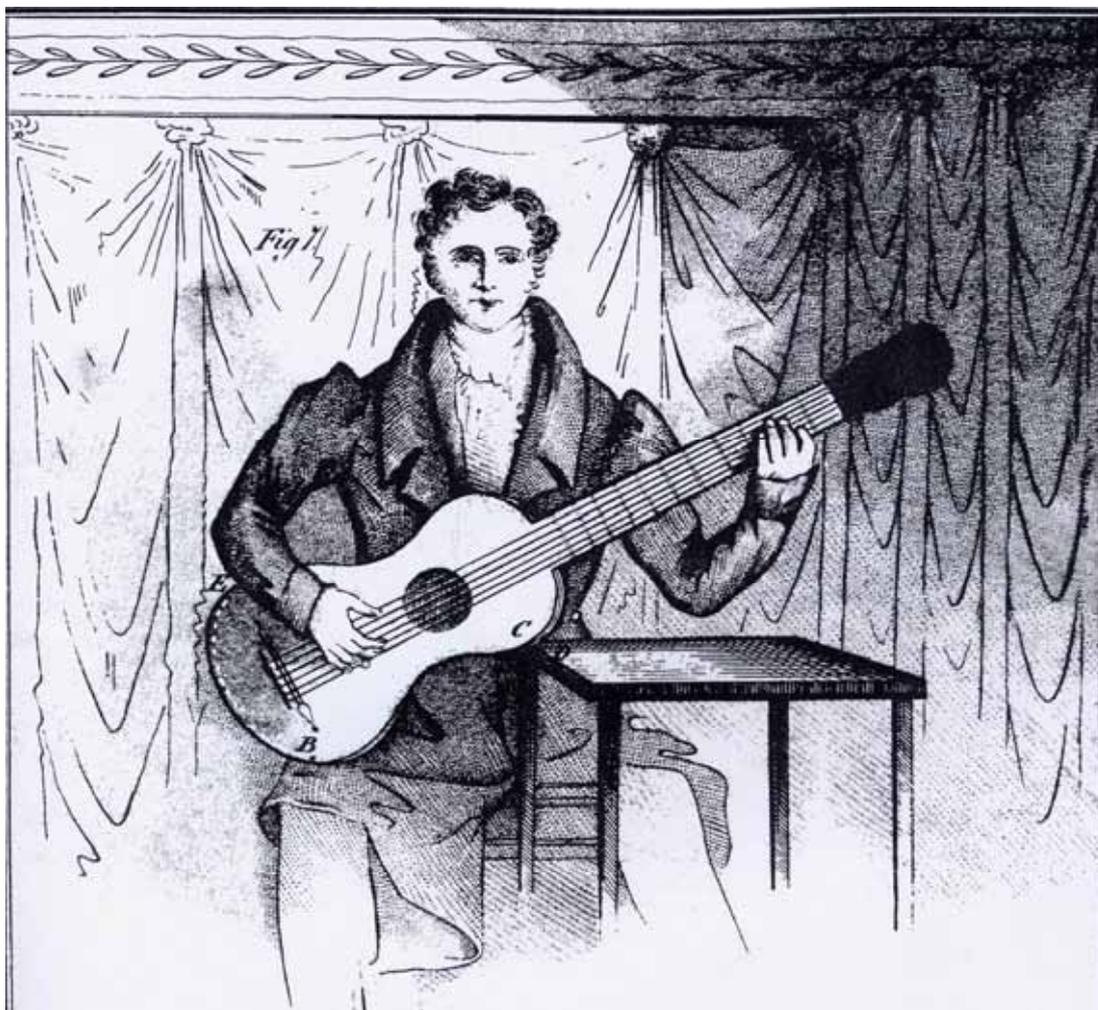


indica o ponto A como aquele que deve ser apoiado sobre o joelho direito; mas como neste caso o instrumento ficaria baixo demais para que a mão direita se posicionasse da maneira que é necessária para mim, ao invés de exigir dos construtores que fizessem qualquer inovação no instrumento, busquei um apoio para o meu pé direito<sup>1</sup> o qual, mantendo meu joelho mais alto, eleva a guitarra a uma altura conveniente para a mão esquerda.

---

<sup>1</sup> Pode causar alguma estranheza a recomendação do uso de um apoio para o pé direito, e não para o esquerdo, como hoje em dia é comum. O apoio sob ambos os pés, entretanto, é explicitamente recomendado por Dionísio Aguado (1784-1849) no "Novo Método para Guitarra"; sob o pé direito, segundo o autor, mais apropriado para as damas; sob o esquerdo, para os cavalheiros. Estas observações, Aguado as faz quando da escolha da não utilização do seu "Tripodison", aparelho por ele desenvolvido para sustentar a guitarra sem a necessidade de usar as pernas ou coxas, e que foi por ele largamente utilizado, inclusive em um concerto em Paris, em 24 de abril de 1836, no qual tocou um dueto com Sor (Jeffery, 1977). Este, segundo Aguado, "...aceitou seu uso, e disse com freqüência que se lamentava de não ter sido inventado quando primeiro começou a tocar a guitarra, para que sempre o pudesse ter utilizado". (Aguado, 1843) Sor confirma a aceitação do aparelho, no prefácio escrito para a "Fantasie Elegiaque", p. 59; destacamos: "Eu jamais imporia à guitarra uma tarefa tão rude como a de a fazer exprimir os efeitos exigidos pela natureza desta peça sem a excelente invenção de meu amigo Dionísio Aguado." e "...Sem ter que me preocupar a não ser com a digitação e a produção do som, posso posicionar minha mão esquerda de maneira a encontrar sob a ponta de

Entretanto, à medida que exigiu mais do instrumento, achei necessário que esta posição fosse mais fixa, ou seja, que ela não alterasse a não ser por minha vontade. Para isso, não encontrei nada melhor do que ter à minha frente uma mesa<sup>1</sup> que, apresentando um de seus ângulos diante do 12.º traste, permite-me apoiar o ponto B



do instrumento sobre o joelho direito ligeiramente afastado, e o ponto C sobre o ângulo D. Desta forma, achando-me colocado da maneira indicada pela Fig. 7, sou

---

meus dedos aquilo que eu teria que procurar a cada instante se eu quisesse segurar [a guitarra] à maneira dos guitarristas em geral..." (Sor, c. 1836) (N.T.)

<sup>1</sup> A posição descrita não era rara no século XVII, onde a iconografia mostra diversos alaudistas usando uma mesa como apoio, ou o batente de uma janela. (Piri, 1989) Embora não se possa afirmar que Sor utilizasse tal postura com conhecimento da tradição, a escolha é mais um elemento que o liga diretamente à técnica antiga de execução. (N.T.)

capaz de percorrer facilmente o braço da guitarra com a mão esquerda, que não é absolutamente obrigada a sustentar o instrumento, já que ele não é apenas sustentado pelo joelho e pela mesa, mas preso pelo peso do braço direito, o qual faço repousar



inteiramente sobre o ponto E<sup>1</sup>.

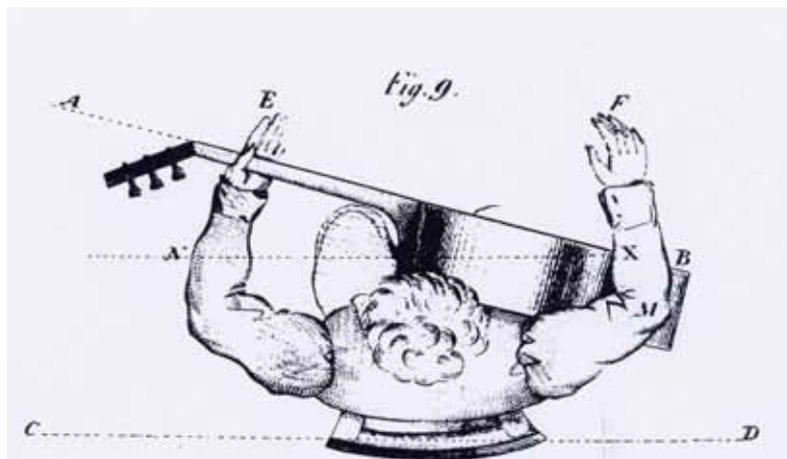
Fiz ainda outra reflexão sobre a posição da guitarra. Notei que geralmente os franceses e italianos a seguram da maneira representada pela Fig. 8; e que a linha AF era sempre paralela àquela do plano horizontal no qual o homem aparece ao olho: esta posição (se eu quisesse tentar usá-la) me força a avançar o ombro direito de forma incômoda. Meu

braço, sem ter qualquer apoio, não poderia determinar uma posição fixa para a mão. Os tendões, agindo continuamente para manter o braço em uma posição que não é natural, como a do ângulo BCD, far-me-iam sentir dificuldade para o movimento das falanges, e com freqüência até mesmo dores. Digo a mim mesmo que [1] esta posição só poderia ser comparada à de um pianista sentado de frente para a extremidade do teclado; [2] que o braço esquerdo, ficando longo tempo erguido, afetaria a circulação do sangue nas partes mais distantes do tronco; [3] que a linha CD, formada pelo antebraço, indica sua continuação DE como a direção natural da mão direita, e que esta, sendo obrigada a subir para encontrar as cordas, faria o

---

<sup>1</sup> Esta prática, bastante usual nos instrumentos antigos de cordas dedilhadas, foi abolida por diversos guitarristas contemporâneos, que consideram pernicioso o apoio do braço direito sobre a caixa de ressonância. (N.T.)

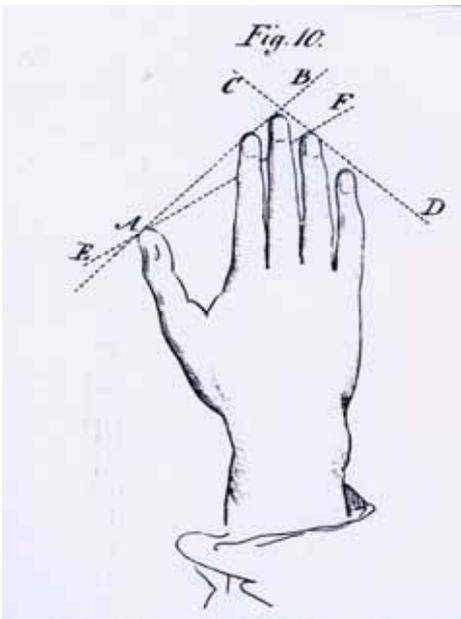
punho estar em contínua contração para manter-se dobrado. Estabeleci por princípio que, como da minha esquerda só devo ter a mão além da linha AB (Fig. 9), enquanto minha direita deve ter



aí a metade do antebraço, a linha AB não pode de maneira alguma ser paralela à linha CD, se eu quiser me impedir de deslocar o ombro direito, e que a paralela só pode ser NB. Assim colocado, descobri que, [1] deixando pender naturalmente a mão direita F, ela se encontra exatamente diante das cordas; [2] que, de acordo com a sua forma e o diferente comprimento dos dedos, eu podia tirar partido das dimensões que a natureza lhes dá, ao invés de modificá-los para os acomodar às distâncias convenientes; [3] e que o ponto X, à metade do antebraço, servindo-me de ponto de apoio, eu precisava apenas de um movimento com o cotovelo para fazer agir o braço da alavanca XM em sentido oposto à direção que eu queria dar ao outro braço da alavanca XF.

## Mão Direita

A linha sobre a qual as cordas se apóiam na borda do cavalete é uma linha reta, assim como a da pestana, e em consequência todas as cordas estão sobre a superfície de um mesmo plano. Se essas cordas fossem tocadas por teclas, ou pinçadas por um plectro, como os antigos cravos e espinetas, veríamos todos os martelos (quando não os fazemos agir) formar uma linha reta paralela à corda que devem fazer vibrar; e quando fizermos agir vários ao mesmo tempo, eles conservarão sempre uma linha reta paralela ao plano das cordas, o que será uma das causas da



igualdade na quantidade e qualidade do som. Deduzi dessa verdade que é necessário que as pontas dos dedos da mão direita criem uma linha reta diante das cordas e paralela ao plano que formam, e examinei se meus dedos se colocavam naturalmente: percebi que não me permitiam de forma alguma criar uma linha reta que tocasse mais de três delas (Fig. 10), AB, e que se eu quisesse fazer entrar o quarto [dedo]<sup>1</sup>, seria sempre às custas dos dois dedos que, obrigados a se curvarem para não ultrapassar a linha EF<sup>2</sup> (enquanto os outros estariam estendidos), colocariam minha mão em posição muito incômoda, pela dificuldade que sempre encontrei em curvar um único dedo (exceto o polegar) se os outros não têm um ponto de apoio, como acontece com a mão esquerda. A articulação do polegar e sua posição fazem que atue em direção diversa daquela dos outros dedos, e que, além da possibilidade de pinçar a corda, possa se aproximar e se afastar deles sem deslocar a mão; ele pode deslizar sobre duas cordas imediatas com tal rapidez que as escutamos juntas. Estabeleci pois como regra[s] de minha digitação para mão direita que [1] eu não empregaria comumente senão os três dedos tocados

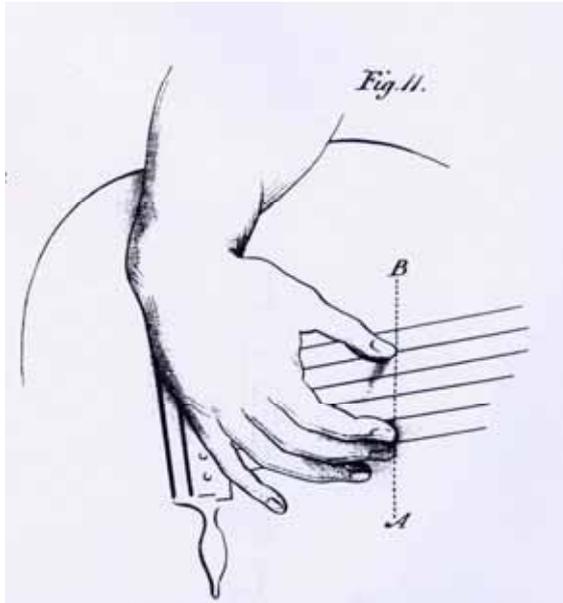
<sup>1</sup> Referindo-se ao anular da mão direita. Ver N.T. 1, pág. 88. (N.T.)

<sup>2</sup> Na tradução inglesa, as letras E e F, na figura 10, estão invertidas. (N.T.)



baixo deixaria uma corda intermediária, como no primeiro exemplo.<sup>1</sup> [2] Que os dedos diante das cordas não devem de modo algum ser mais curvados que aqueles representados pela Fig. 11; [3] que o ato de atacar a corda deve ser apenas a ação de fechar a mão, sem entretanto fechá-la inteiramente; [4] que o polegar não deve jamais se dirigir para o côncavo da mão, mas agir com seu dedo imediato como se fosse com ele formar uma cruz, ficando ele mesmo por cima; e que [5] para

pela linha AB, e que usaria o quarto somente para fazer um acorde a quatro vozes, das quais a voz mais próxima ao



conservar a linha AB paralela ao plano das cordas, ser-me-ia necessário elevar um pouco a mão do lado do dedo mínimo. Impus-me muitos outros preceitos no que se refere à mão direita; mas, como se trata aqui apenas de sua posição, falarei deles quando se tratar da qualidade do som<sup>2</sup> e da maneira de atacar a corda<sup>3</sup>.

---

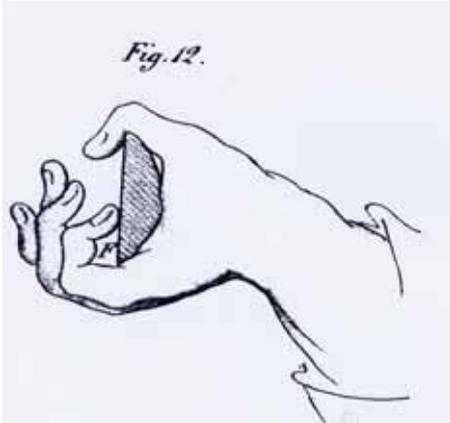
<sup>1</sup> Neste momento Sor determina a base de sua técnica de mão direita, justificando-a a partir da comparação com instrumentos de teclado e, portanto, de sua própria observação. Note-se que a técnica indicada, ao usar primordialmente apenas os chamados “dedos fortes” – p, i e m – assemelha-se enormemente à técnica de execução dos instrumentos de cordas dedilhadas anteriores à guitarra de seis cordas simples, tanto da família dos alaúdes quanto da guitarra de cordas duplas. Embora a técnica de execução das guitarras de cordas duplas não tenha sido tão largamente esmiuçada em tratados teóricos e práticos como a dos alaúdes, diversas fontes de repertório indicam com precisão a digitação a ser utilizada. Nas diversas tablaturas analisadas (De Visée, Sanz, Corbetta, etc.) não existe referência ao uso do dedo anular, e todas as fontes, sem exceção, prescrevem o uso do apoio do dedo mínimo da mão direita sobre o tampo do instrumento. (N.T.)

<sup>2</sup> Página 26, nesta edição. (N.T.)

<sup>3</sup> Página 24, nesta edição. (N.T.)

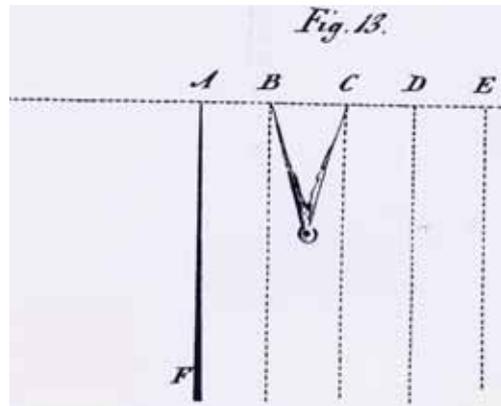
## Mão Esquerda

Esta mão obrigou-me a fazer muito mais reflexões que a direita: [1] eu percebia que a maior parte dos guitarristas só mantinha diante do braço da guitarra a metade da mão, já que ela o sustentava com o ponto mais alto do ângulo formado



pelo polegar e o indicador (Fig. 12); [2] que nessa posição era-me necessário contrair o indicador de forma excessivamente violenta para pressionar a primeira corda F na primeira casa; [3] que, como a ponta dos meus dedos não caía perpendicularmente sobre as cordas, eu devia fazer mais esforços para pressioná-las, e que, em consequência, era quase inevitável tocar

a corda vizinha e abafar um som do qual eu podia ter necessidade; [4] que, quando eu precisava tocar uma nota um semitom mais alto do que aquele que estava ao alcance do meu dedo mínimo, era-me necessário deslocar toda a mão, o que eu não podia fazer senão deslocando também o antebraço; [5] e que eu não podia adquirir perfeita segurança de retomar o ponto que me convinha, quando dele afastado, se todo o meu braço precisasse participar da ação, porque, se devo assegurar-me de marcar



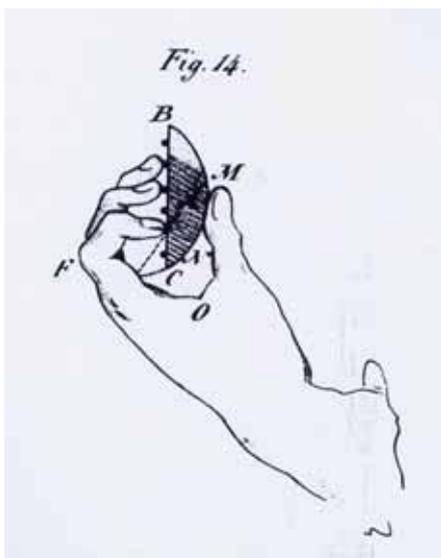
com exatidão as distâncias AB, BC, etc. (Fig. 13), não estaria tão certo de fazê-lo usando o bastão EA, mas sim empregando o pequeno compasso D<sup>1</sup>: o comprimento do primeiro e a falta de ponto de apoio fazem com que

---

<sup>1</sup> O original francês está, aparentemente, em desacordo com a figura a que se relaciona o trecho. O compasso está, de fato, entre os pontos BC, e não no ponto D, como indicado. A tradução inglesa corrige para "par de compassos B". Segue o original francês e a tradução inglesa de todo o trecho, para que o leitor possa cotejá-las, dada certa dificuldade de compreensão em ambos os originais.

sua terminação seja mais suscetível de variação que a do compasso.

Todos esses inconvenientes foram para mim razões bastante fortes para não colocar minha mão dessa maneira. Eu não via qualquer razão para que o polegar, que desempenha papel tão grande na mão direita, não desempenhasse nenhum na mão esquerda, a não ser nas ocasiões em que, não lhe tendo dado a natureza nem a forma nem as dimensões convenientes a esse emprego, ele deveria desempenhar papel bem diferente daquele que lhe destinávamos. Comecei assim por considerar como



princípio estabelecido que, sendo mais curto que os outros dedos, e podendo agir facilmente em sentido oposto, poderia vir ao encontro deles e oferecer um ponto de apoio ao braço da guitarra, cuja seção é representada pelo segmento A (Fig. 14), para que este não cedesse à pressão dos dedos sobre as cordas:<sup>1</sup> como esses dedos deviam tombar perpendicularmente, a posição do indicador F dava essa direção às falanges extremas; esticando o dedo indicado eu podia, sem a menor dificuldade, atingir o ponto B;

colocando a extremidade do polegar M sobre o ponto N, eu podia colocar a extremidade do indicador C sem ser obrigado a contrair suas falanges de maneira tão violenta como se o braço da guitarra estivesse apoiado sobre o ponto O; e, finalmente, servindo-me do polegar como dele nos servimos ao piano, como um eixo

---

“...puisque si je dois être sûr de marquer exactement les distances AB, BC, etc. (Pl. V, fig. 13), je ne le serais jamais autant en me servant du bâton EA qu’en employant le petit compas D (sic): la longueur du premier et la manque de point d’appui font que la pointe en est plus susceptible de variation que celle du compas.”

“...because if I ought to be sure of taking the distances AB, BC, &c. (fig. 13) exactly, I could never be so certain by using a stick EA, as by employing the small pair of compasses B: the length of the former and the want of a point of support occasion the end of it to be more liable to variation than the points of the compass.” (N.T.)

<sup>1</sup> Dionísio Aguado (1784-1849) escreve com excepcional clareza sobre prática similar em seu “Nuevo Método para Guitarra” (Madri, 1843) na lição 5.<sup>a</sup>, parágrafo 75, onde diz como “A mão esquerda ajuda a produzir sons cheios e redondos”. A técnica se constitui de uma pressão exercida pelo polegar da mão esquerda que corresponda, em sentido contrário, a cada pressão exercida pelos dedos da mão

sobre o qual toda a mão muda de posição, e que lhe serve de guia para reencontrar aquela que deixou<sup>1</sup>. Era portanto surpreendente que não se tirasse partido de todas essas vantagens; perguntei a razão disso

a um guitarrista bastante renomado, o qual disse que a mão, colocada da



maneira que eu indicava, ficava privada da ajuda do polegar para a sexta corda, e, pegando a guitarra, tocou a frase indicada pelo segundo exemplo, dizendo: “Como faria isso sem empregar o polegar para as primeiras notas do baixo?<sup>2</sup>...” — “Eu não o faria de maneira alguma,” disse-lhe eu, “primeiro, porque não faria nunca o baixo e o soprano caminharem por oitavas paralelas; segundo, porque não resolveria jamais uma cadência perfeita por uma inversão, ao invés do acorde na posição fundamental; e terceiro, porque eu não saberia pressionar uma corda com o polegar sem contrair meu ombro, sem passar a mão atrás do braço da guitarra (e em consequência anular

---

direita. Tal procedimento, segundo o autor, possibilita a total imobilidade da guitarra, e portanto maior destreza na condução da mão esquerda. (N.T.)

<sup>1</sup> Sor define com máxima objetividade a técnica de mudança de posição para mão esquerda, que até hoje serve de base para a técnica da guitarra contemporânea. É interessante notar, pelo diálogo que se segue, como a guitarra de seis cordas simples ganhava naquele momento seus principais preceitos técnicos de execução. Não obstante a relativamente longa ancestralidade dos instrumentos de cordas dedilhadas da família das guitarras (para a qual escreveram compositores de importância indiscutível como Alonso de Mudarra (c. 1510 - c. 1580), Robert de Visée (1650-1723) e Gaspar Sanz (1640 - c. 1710), para citar apenas alguns) e portanto do uso de uma técnica que, senão uniforme, era utilizada individualmente com maestria, aparentemente a guitarra de seis cordas simples herdou muito pouco desse legado. A razão pode estar tanto em certa obscuridade na qual se colocou a guitarra no final do século XVIII, quando era utilizada prioritariamente como instrumento de acompanhamento, como também no fato de o uso de cordas simples, ao invés de duplas, demandar um remanejamento completo da técnica de execução. (N.T.)

<sup>2</sup> Esta prática, bastante comum no tempo de Sor, é descrita por Mauro Giuliani (1781-1829) na segunda parte de seu Op. 1, para pressionar uma nota grave, notadamente o fá ou fá# da primeira casa da sexta corda, com a mão na posição da Fig. 12, apenas elevando um pouco mais o polegar, de forma a alcançar a escala. O símbolo geralmente usado para descrever a digitação do polegar da mão esquerda era \*. Veremos que este não é o único desacordo de Sor com Giuliani quando chegarmos ao final da obra, onde consta uma peça escrita por Giuliani e “corrigida” por Sor. (N.T.)

em grande parte a atuação dos outros dedos, meio encolhidos), e sem colocar o punho em uma posição muito pouco confortável para que os tendões que devem fazer agir as falanges tenham a direção e o espaço convenientes à liberdade de sua ação.”

Ele só me respondeu à terceira razão e de maneira que não podia de forma alguma retificar minhas idéias se eu estivesse errado. “Isso é totalmente indiferente”, disse-me; “cada um à sua maneira; e contanto que toque bem, não importa como o faça”. —“Parece-me, entretanto”, retruquei, “que se minha maneira de tocar influi na facilidade da execução, vale a pena investigá-la: estou quase persuadido de a ter encontrado; mas, não tendo a presunção de ser infalível, procuro de boa fé objeções justas e demonstráveis.” —“Senhor, acrescentou, só dou aulas aos meus alunos. Seus conhecimentos da parte científica da música fazem-no desdenhar submeter-se aos preceitos de um mestre da guitarra; aliás, o senhor é apenas um amador, e tudo o que fizer será considerado encantador na sociedade e belo entre os artistas; mas se vier a se tornar professor, deveria tomar um mestre; e, se eu tivesse a honra de ser escolhido, eu o poria a praticar a escala, pedindo-lhe para não fazer observações sobre regras estabelecidas por homens que as conhecem bem melhor que nós, tanto por seus longos estudos quanto por sua *experiência*.” E ele acentuou bastante a última palavra. Vi, penalizado, que minhas duas primeiras razões tinham exaltado sua bile bem mais do que se as tivesse compreendido, e que ele não podia perdoar que os meus dezesseis anos me tivessem permitido tempo para me ocupar de algo que lhe era estranho aos quarenta. Acrescentei ainda que, persuadido de que esses senhores dos quais falava não tinham de modo algum estabelecido suas regras cegamente, a melhor maneira de prestar homenagem a seus méritos era demonstrar-lhes a excelência. Ele não se conteve mais e disse: “Na minha idade não se pode ser examinado por uma criança”. Pessoas que se achavam presentes criticaram seu destempero, e ele se ressentiu das reflexões que lhe fizeram em apoio ao que eu dissera; provaram-lhe que estava errado, e ele estendeu-me a mão: chorei de alegria.



Voltando a casa, tratei de corrigir a frase que ele tocara, e encontrei a maneira de fazê-lo sem o auxílio do polegar, da forma indicada no terceiro exemplo. Imaginei outras variações e percebi que existem

aquelas em que nada se pode fazer com o polegar, como as dos exemplos quatro e cinco, e que eu fazia facilmente com a mão colocada como eu lhe indicara (Fig. 14, p. 20)<sup>1</sup>. A experiência fez-me estabelecer como princípios [1] colocar sempre o



polegar na metade da largura do braço da guitarra, em frente ao dedo que ocupa a segunda casa; [2] nunca deslocá-lo a não ser com o propósito de fazer pestanas, o que conseguiria facilmente se, ao invés de esforçar-me muito para que todas as partes do dedo (Fig. 15) tocassem todos os pontos da linha AB (largura do braço), com força capaz de pressioná-los contra o traste, eu retirasse o polegar em direção à borda



A (Fig. 16); dando ao indicador a direção da linha reta AB (linha que, por sua construção, não pode curvar-se em sentido contrário), eu só visava ao apoio de sua extremidade B e ao do polegar; [3] não pressionar em qualquer outro caso o polegar contra o braço, mas que fosse a aproximação do braço que, conduzindo a mão para lá, o impedisse de avançar mais do que o necessário, pelo obstáculo que o polegar apresentaria afastando-se tanto quanto lhe é possível. Em outras palavras, que o polegar não



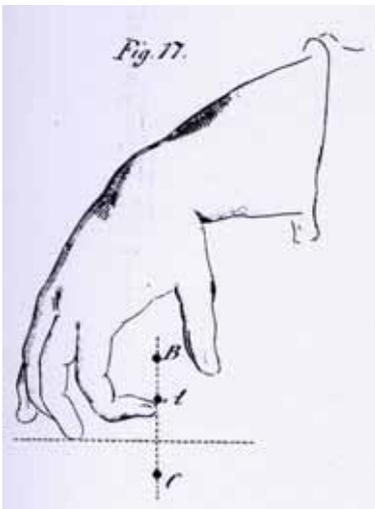
procure o braço da guitarra, mas que seja o braço da guitarra a encontrar o polegar<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> O original francês indica "fig. II". Esta, no entanto, não corresponde à gravura correta. (N.T.)

<sup>2</sup> Neste ponto o uso do polegar da mão esquerda difere daquele sugerido por Aguado. Embora ambos os autores visem ao mesmo resultado, a imobilidade do braço da guitarra, Sor deixa claro que o polegar deve servir como apoio para a pressão exercida exclusivamente pelos outros dedos. (N.T.)

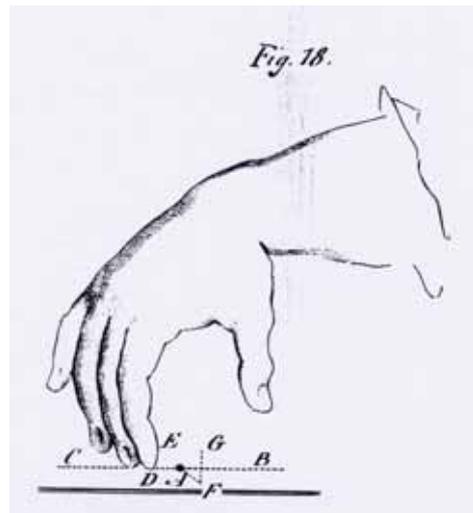
## Maneira de Atacar a Corda

Eu disse, falando da mão esquerda, que quando uma corda trastejava, antes de atribuir a causa a um defeito do instrumento, eu examinava se a falha estava em mim. Comecei por estabelecer um princípio do qual ninguém saberia discordar: que uma corda esticada, desde que um agente qualquer a faça deixar a linha reta para a qual é fortemente levada por sua tensão, se esse agente cessa de impedi-la, ela se impele com tal ímpeto que a faz ultrapassar o lado oposto; este afastamento produz por sua vez o mesmo efeito, e a alternância se prolonga em razão da diferença entre a força



da impulsão recebida e sua tendência ao repouso. Eu devia portanto considerar meu dedo como um agente que a separa de sua posição natural, e que a direção para a qual meu dedo a conduzisse determinaria a direção de sua reação. Dando ao meu dedo a forma de um gancho (Fig. 17), o ato de atacar a corda será o de a dirigir para o ponto B; a reação conduzindo-a necessariamente para o ponto C, ela reencontrará a escala, e trastejará. Esse atrito, além de ser desagradável, por ser um obstáculo à liberdade da

vibração, devia diminuir o número de vibrações; o que me fez estabelecer como princípio, do qual não deveria jamais me afastar, manter os dedos tão curvos quanto possível, pela seguinte razão: supondo A a espessura da corda (Fig. 18), o indicador, atacando-a, comunica-lhe impulsão para o ponto B. A reação deve acontecer em direção ao ponto C, e uma vez estabelecida a alternância de movimento, as oscilações devem fazer-se em direção paralela ao plano do tampo e ao da escala, e a equidistância se



preservará sempre; é verdade que o arredondado da ponta do dedo, que tende ele mesmo a abrir caminho, fazendo com que a corda que se oferece como obstáculo

ceda à sua impulsão, o obrigará, pela curva DE, a tomar ao mesmo tempo a direção F, que produzirá a reação FG; mas o espaço que essas vibrações ocuparão é muito menor, e não encontrando nenhum obstáculo à primeira [vibração], o som será puro e tão prolongado quanto a qualidade da corda e do instrumento o permitam.

## Qualidade do Som

Não é suficiente que um instrumento seja bem construído; as cordas<sup>1</sup> devem ser da espessura que ele exige, e precisa ser afinado em diapasão que responda às suas dimensões, a fim de que se possa julgar a qualidade do som<sup>a</sup>. O construtor de

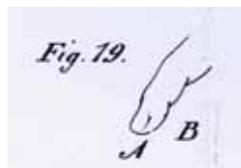
---

<sup>1</sup> Cabe aqui lembrar que as cordas para guitarra na época de Sor eram completamente diferentes das atuais, cujo material, o náilon (ou, mais modernamente, outras fibras sintéticas) só foi descoberto após o aparecimento das poliamidas, às vésperas da Segunda Guerra Mundial. Utilizava-se tripa, para as três cordas mais agudas, e seda ou tripa revestida por metal, normalmente prata, para os bordões. Muito se deve considerar sobre as cordas no século XIX, particularmente que eram parte do desenvolvimento do próprio instrumento, e não meros acessórios, como se acredita hoje. As cordas revestidas, por exemplo, foram desenvolvidas apenas a partir de meados do século XVII, e só depois de pelo menos meio século tornaram-se usuais por toda a Europa. A descoberta tornou possível adicionar, próximo ao final do século XVIII, uma sexta ordem de cordas às guitarras, e, com a diminuição na medida do comprimento das cordas, deu-se o gradual abandono das cordas duplas em favor das simples. A maioria dos métodos e tratados para guitarra do século XIX, no entanto, fala pouco ou nada sobre as cordas, como o próprio "Método" de Sor. A razão, aparentemente, é que as três primeiras cordas para a guitarra do século XIX eram exatamente as mesmas utilizadas para mi, lá e ré no violino, tendo sido o assunto considerado à exaustão nos tratados do período para o instrumento. (Peruffo, 2002) (N.T.)

<sup>a</sup> Não suba a afinação de uma guitarra pequena, ainda que seja excelente, para o diapasão de orquestra, pois terá um verdadeiro chocalho. (N.A.)

No original: "...vous aurez un vrai chaudron." A expressão "c'est un chaudron", "é um chocalho", refere-se a um mau instrumento de cordas. Mas, qual seria o diapasão de orquestra a que se refere Sor? Sobre isso pode-se afirmar o seguinte: em 1834 o Congresso de Stuttgart aprovou a afinação padrão lá = 440 Hz, recomendação que não foi seguida. Em 1858, o governo francês noticiou que a afinação padrão para a Ópera de Paris e para a Ópera Italiana era lá = 448 Hz, mas no ano seguinte uma comissão francesa para padronização da afinação, a primeira na Europa, estabeleceu, por decreto imperial, lá = 435 Hz. Na Inglaterra, a afinação para orquestra, em 1813, era lá = 424 Hz. mas subiu, em 1859, para 452 Hz. A suposta afinação padrão para o século XIX, lá = 430 Hz, parece ser, portanto, muito mais ilusão do que realidade. Com o Congresso de Viena de 1885, o lá passou oficialmente para 435 Hz, recomendação adotada também pelo governo italiano em 1887, embora de fato a afinação padrão continuasse bastante flutuante. Apenas com o encontro proposto pela Organização Internacional para Padronização, em 1939, foi finalmente estabelecido o diapasão de lá = 440 Hz. (Peruffo, 2002) (N.T.)

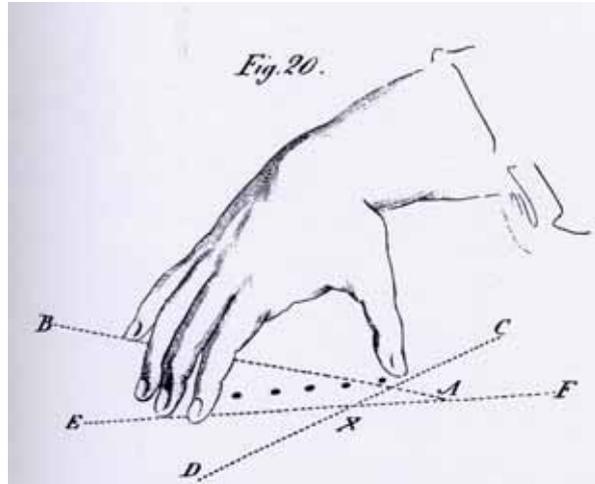
guitarras Manuel Martinez<sup>1</sup>, de Málaga, ao receber a encomenda de uma guitarra, após anotar as dimensões desejadas, sempre pergunta: “Você a encorda com cordas finas ou grossas? Gosta de som metálico ou aveludado?” E regula seus procedimentos de acordo com a resposta. Já vi guitarras suas que não eram satisfatórias, mas que, assim que as equpei com cordas adequadas, surpreenderam pela mudança favorável. Mas falo, aqui, somente da maneira de produzir o som. Como a corda esticada oferece mais ou menos resistência à medida que o dedo que a ataca está mais perto ou mais longe do cavalete, as vibrações ocorrem com velocidade diferente em cada ponto da metade de seu comprimento, e como a qualidade do som resulta daí, também será diferente. Pensei que, para que o instrumento me fornecesse todas as gradações de piano e forte, eu não podia deixar que essas nuances dependessem apenas da mão, evitando para isso inconveniências tais como tocar uma corda ao invés de outra, tocar duas cordas ao invés de uma, ou não tocar nenhuma, embora desejasse fazê-lo. Quis tirar vantagem dessa diferença que a corda me apresentava quando tocada em partes diferentes, e estabeleci como lugar usual da mão a décima parte do comprimento da corda a partir do cavalete. Neste ponto, sendo sua resistência quase tão poderosa quanto o impulso que meu dedo lhe comunica sem grande esforço, obtive dela um som claro e duradouro, sem ser violento. Quando desejo um som mais cheio e sustentado, toco a corda a um oitavo de seu comprimento a partir do cavalete, aproveitando a curva AB formada pela parte interna da última falange (Fig. 19) para que o som resulte de uma fricção e não de uma pinçada. Se, ao contrário, desejo um som com mais volume, toco a corda mais próximo do cavalete do que o usual e, neste caso, devo exercer um pouco mais de força ao tocá-la. Algumas vezes, de fato, quando quero tocar com força um acorde em que todas as seis cordas são empregadas, deslizo o polegar por todas elas com



---

<sup>1</sup>Foi possível encontrar apenas José Martinez, *luthier* estabelecido em Málaga em princípios do século XIX, cujos instrumentos correspondem às últimas amostras do barroco. Não há referências sobre Manuel Martinez, ou qualquer relação deste com o anterior. (N.T.)

rapidez, cuidando para que sua direção seja paralela ao tampo, sem o que eu correria o risco de não tocar as últimas cordas, se tomasse a direção AB (Fig. 20), ou de forçá-las a se aproximarem demais do ponto X da caixa de ressonância EF, o que as faria trastejar. Não faço jamais depender a quantidade de som, neste caso, da pressão do polegar contra as cordas. Sei que o golpe recebido por um plano quando um corpo sólido tomba sobre ele é mais ou menos forte de acordo com a altura da qual o corpo tombou; esta força é chamada em estática<sup>1</sup> quantidade de



movimento, e esta quantidade de movimento é o produto do peso do corpo multiplicado pela velocidade (ou linha reta percorrida em sua direção), em cada ponto em que o corpo se encontra. Essa multiplicação tem rendimento muito maior do que se eu usasse a gravidade do peso, e a multiplicasse pela altura total, já que o aumento é maior que em progressão aritmética. Segue-se que, nesse procedimento, se aumento um só dos dois fatores, a quantidade de movimento será sempre aumentada; considerando minha mão como o corpo pesado, e a linha percorrida pelo polegar como a velocidade, a quantidade de movimento<sup>2</sup> será o produto de uma pela outra. Em vez de aumentar o peso da mão acrescentando-lhe a impulsão do braço, ajo de maneira a que isso não aconteça; deixo o pulso livre, e aumento a velocidade percorrendo a linha que faço começar a uma distância bem mais afastada da sexta corda do que aquela onde mantenho normalmente o polegar.

[Imitação de instrumentos] A imitação de alguns outros instrumentos não é jamais efeito exclusivo da qualidade do som; é preciso que a passagem seja arranjada como o seria em uma partitura para os instrumentos que desejo imitar.

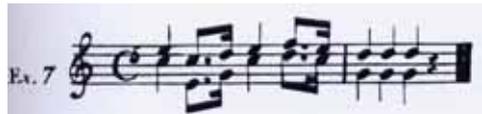
<sup>1</sup> A tradução inglesa acrescenta, entre parênteses e com uma interrogação, a palavra "dinâmica" – ... (dynamics?). (N.T.)

<sup>2</sup> Na tradução inglesa lê-se: "...a quantidade de movimento (ou momentum)". (N.T.)

[1-trompas] Por exemplo, as trompas poderiam executar bem o exemplo sexto; mas como tal melodia não é de forma alguma natural para a segunda trompa,



que será obrigada a usar a mão direita para produzir o *si*, nós o escrevemos de acordo com o sétimo exemplo<sup>1</sup>. Visto que essa frase já está no estilo e, por assim dizer, no dialeto dos instrumentos que desejo imitar, por si só direciona a ilusão dos ouvintes; a qualidade do som, lembrando o da trompa tanto quanto possível, aumenta a ilusão a ponto de acrescentar tudo o que falta à realidade. Devo evitar produzir um som argentino e enganosamente brilhante;



para consegui-lo, não prendo nenhuma nota com a mão esquerda na corda à qual ela originalmente pertence, mas na contígua a ela, de forma que não toco nenhuma corda



solta. Na passagem do exemplo oito, não empregaria jamais a primeira corda; faria *mi* com a segunda, *dó* com a terceira, etc. e as atacaria um pouco mais longe do cavalete que a sexta parte da distância total da corda.

[2-trompete] O trompete tem frases que se dão raramente a outros instrumentos, todas comumente nas alturas indicadas no exemplo nono; de forma que

fazendo pequenas frases no gênero do exemplo décimo, atacando fortemente a primeira corda próximo ao cavalete, para dela extrair um som um pouco nasal, e colocando o



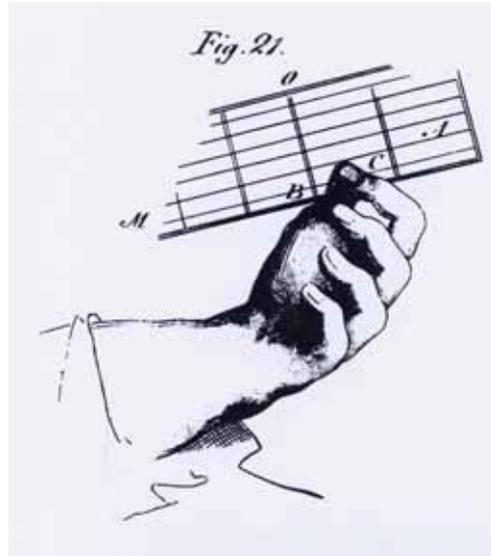
dedo da mão esquerda, que deve fazer a nota, no meio da distância entre o traste que a determina e o precedente, obterei um som estridente, de duração muito curta, que imitará o som áspero desse instrumento: para obtê-lo, é preciso ter grande cuidado em pressionar bem a corda contra a escala em cada



---

<sup>1</sup> Esta afirmação faz sentido quando observamos a trompa do período de Sor, chamada de "natural", por não usar chaves como os instrumentos modernos. A única forma de produzir os sons no instrumento é utilizando os harmônicos a partir da nota fundamental. Para produzir o *si* a que o exemplo se refere é necessário introduzir a mão direita dentro da campana, para alterar o som fundamental e, conseqüentemente, seus harmônicos. (N.T.)

nota que eu atacar, mas assim que isso acontecer devo diminuir um pouco a pressão, para que o traste B (Fig. 21)<sup>1</sup>, perto do qual meu dedo deveria estar em qualquer outro caso, permita que um comprimento maior da corda entre em vibração; então a corda MC, trastejando contra o traste B (Fig. 21), que antes o fez produzir a nota, produzirá um som áspero no começo; mas essa aspereza cessará em seguida, tão logo a altura seja fixada (como acontece com o trompete), porque, como a distância do traste OB ao cavalete é consideravelmente mais longa que BC, esta última não pode impedir inteiramente as vibrações da corda, que continuarão do ponto B.



{3-oboé} Seria impossível imitar uma passagem cantante para o oboé, e eu nunca imaginei arriscar senão pequenas passagens em terças, entremeando notas ligadas e destacadas, por exemplo:



Como o oboé tem um som extremamente nasal, não só eu ataco as cordas o mais próximo possível do cavalete, mas curvo meus dedos, e uso o pouco de unha que tenho para atacá-las: é o único caso em que creio poder servir-me delas sem inconveniente. Não ouvi em minha vida um único guitarrista cuja execução fosse suportável se tocasse com unhas<sup>2</sup>; elas só podem dar pouquíssimas nuances à

<sup>1</sup> No original francês lê-se "...la touche B (fig 18)" e na errata apenas "...la touche B". A figura a que o trecho se refere, no entanto, é a de número 21. (N.T.)

<sup>2</sup> Mais um elemento que relaciona Sor diretamente à técnica antiga de execução. Todos os instrumentos de cordas dedilhadas anteriores à guitarra de seis cordas simples, tanto da família dos alaúdes quanto das guitarras, eram executados sem unhas, em função do dobramento das cordas e de um ideal estético que visava a

qualidade do som: os pianos nunca podem ser cantantes nem os fortes suficientemente cheios; seu toque é para o meu o que o cravo é para o piano: as passagens em piano são sempre metálicas e, nos fortes, ouve-se mais o ruído das teclas que o som das cordas. É preciso que a execução do Sr. Aguado tenha todas as excelentes qualidades que possui para que se lhe perdoe o emprego das unhas<sup>1</sup> e ele mesmo as teria proscrito<sup>2</sup> se não tivesse chegado a tal grau de agilidade e se não tivesse passado da idade em que se pode ainda lutar contra a dobra que os dedos adquirem depois de longo hábito. Seu mestre<sup>3</sup> tocava com as unhas; no tempo em que ele brilhava, exigia-se da guitarra apenas passagens de agilidade, e pretendia-se

---

uma qualidade específica de timbre, sem tanto compromisso com volume como em nossos dias. Apenas na época de Sor as unhas passam a ser empregadas por alguns guitarristas, notadamente Aguado, e somente no século XX sua utilização se transforma na regra geral de execução. Até o começo do século XX, entretanto, personagens importantes no desenvolvimento da literatura guitarrística, como Francisco Tárrega (1852 - 1909) e posteriormente Emilio Pujol (1886 - 1980), cuja posição está claramente explicada no "El Dilema Del Sonido en la Guitarra" (1960), defenderam o uso do toque sem unhas. (N.T.)

<sup>1</sup> De acordo com o capítulo VII, parágrafo 37, do "Nuevo Método para Guitarra", de Aguado, a execução, para o autor, consistia no uso do toque iniciado pela gema e terminado pela unha. Brian Jeffery, no prefácio de sua tradução para o inglês do referido método, faz interessante comparação com a sonoridade obtida por Andrés Segovia (1893 - 1987), que se transformou em uma espécie de padrão durante o século XX, e credita a Aguado sua origem. (N.T.)

<sup>2</sup> Ainda no capítulo VII de seu método, parágrafo 35, Aguado diz textualmente que, após ter ouvido seu amigo Sor, abandonou o uso da unha no polegar por considerar seu toque com a gema mais capaz de produzir sons enérgicos, convenientes ao baixo que normalmente se executa nos bordões. Para os outros dedos, entretanto, diz ter conservado por opção o uso das unhas. (N.T.)

<sup>3</sup> Tanto Herrera (2001) como Prat (1934) indicam Miguel Garcia, o Padre Basílio (?), como professor de Aguado. Contrariamente ao descaso com que é tratado por Sor, a biografia de Manuel Garcia aponta para um homem de relativa importância no desenvolvimento do instrumento. Foi organista e guitarrista, e um dos responsáveis pelo acréscimo de mais duas cordas à guitarra de cinco. Teve importância fundamental no início do resgate da guitarra "punteada", estilo solístico de execução, em contraposição ao uso, freqüente no século XVIII, do rasgueado, utilizado principalmente para o acompanhamento de canções como as Seguidillas e as Tiranas, então famosas. (N.T.)

tão-somente assombrar e deslumbrar: um guitarrista então era alheio a qualquer outra música que não a da guitarra; nem mesmo queria ouvir outra; chamava o *quarteto* de música de igreja; e foi de tal mestre que o Sr. Aguado recebeu todos os princípios que nortearam seu modo de agir. Mas ele conhecia a boa música, e desde que começou a agir sem outro guia além de seu gosto refinado e de seu raciocínio, inclinou-se tanto quanto podia para um gênero mais musical que o dos outros guitarristas. Fez-se-lhe justiça: adquiriu certa celebridade, à qual a modéstia excessiva o fez dar pouca importância. Foi nessa época que o conheci: assim que ouviu algumas de minhas peças, já as estudou; pediu-me mesmo conselho sobre sua execução; mas eu próprio era muito jovem para permitir-me censurar abertamente a maneira de ensinar de um mestre de sua reputação, e não apontei senão ligeiramente o inconveniente das unhas; tanto mais que minha música afastava-se ainda mais, à época, da digitação dos guitarristas em geral, do que hoje, e que, com um pouco mais de esforço, ele conseguiria tocar muito distintamente todas as notas; e se as unhas não lhe permitiam dar a elas a mesma expressão que eu, dava-lhes uma que em nada as prejudicava. Só depois de muitos anos nos reencontramos<sup>1</sup>, e ele confessou que, se pudesse recomeçar, tocaria sem unhas<sup>2</sup>.

[4-sons harmônicos/flauta] Quanto aos sons harmônicos, não acho que possam sempre imitar a flauta, pois ela não pode produzir sons tão graves quanto os da guitarra; e para imitar um instrumento é requisito que o instrumento imitador esteja na mesma tessitura: nenhum homem imitará bem a voz da mulher se não cantar em falsete, porque as duas vozes naturais distanciam-se uma oitava.

---

<sup>1</sup> Sor e Aguado ter-se-iam encontrado duas vezes, como depreendemos deste trecho. O primeiro encontro teria sido em 1813, ou antes, na Espanha, e o segundo em Paris, dois anos após a morte da mãe de Aguado, em 1826. Ambos habitaram, pelo menos durante quatro anos, no mesmo hotel, o Hotel Favart, em Paris, cujo endereço, Rue de Marivaux, n.º 5, figura na capa do "Método". (Jeffery, 1977) (N.T.)

<sup>2</sup> Aguado afirma em seu método: "...mas assim que ouvi meu amigo Sor tocar, decidi-me a não usá-la [a unha] no *polegar*, e estou muito contente de tê-lo feito...", e "...nos demais [dedos] eu as conservo [as unhas]". (Aguado, 1843) (N.T.)

Escreve-se música para guitarra na clave de sol; mas, a não ser privado de qualquer espécie de raciocínio ou acuidade auditiva, ninguém discordará que uma corda de mesma grossura, igualmente estendida, e da metade da largura de uma outra, estará uma oitava mais alto; e todos estão de acordo que o *mi*, primeira corda solta do violino, não é aquele da primeira corda da guitarra, que tem a mesma tensão, a mesma grossura<sup>1</sup> e o dobro do comprimento. O verdadeiro *mi* da guitarra é aquele da primeira linha da clave de sol<sup>2</sup>. Mas, admitindo-se que ela soa uma oitava mais baixo, não fará diferença para a execução. É preciso atentar para os sons aos quais correspondem os harmônicos; porque, se quero imitar uma flauta, não o conseguirei jamais executando a passagem tal como se indica no exemplo décimo primeiro, mas executando-a na altura do exemplo décimo segundo; não como a guitarra normalmente produz as notas, mas como elas são no teclado<sup>3</sup>.



[5-sons abafados] Os sons abafados, emprego-os raramente. Sempre lamentei que não existisse um meio de dar mais som ao instrumento, para me ocupar dos meios de suprimi-lo; entretanto, como esses sons, empregados corretamente, podem produzir um bom efeito, preocupei-me em distingui-los dos sons secos: nestes só a ressonância é abafada, ao passo que os primeiros são abafados no ato de atacar a corda. Para abafar os sons, jamais usei a mão direita; coloquei os dedos da mão esquerda de forma a prender a corda sobre o traste que determina a nota, pressionando-a menos forte que de hábito, mas não tão levemente que ela produzisse

---

<sup>1</sup> O que confirma as informações contidas na nota 1, na primeira página deste capítulo. (N.T.)

<sup>2</sup> A preocupação de Sor com o som real do instrumento está também claramente indicada em sua Fantasia Op. 7, dedicada a Ignácio Pleyel, que opta por escrever em som real, utilizando-se de duas pautas, em claves de dó e fá, explicando o procedimento e as razões em nota introdutória. (N.T.)

<sup>3</sup> No francês, "clavier general", e no inglês, "general scale or clavier". (N.T.)

um som harmônico. Essa forma de abafar exige grande exatidão nas distâncias, mas produz verdadeiros sons abafados<sup>1</sup>.

Para os sons secos também não emprego a mão direita; apenas deixo de pressionar o braço da guitarra com a mão esquerda, sem abandonar a corda, tão logo tenha atacado a nota; nem mesmo imponho essa tarefa a toda a mão, pois o polegar sozinho atinge o objetivo com esforço quase imperceptível.

[6-harpa] Finalmente, para imitar a harpa (instrumento mais análogo),



construo o acorde de modo a abarcar uma grande distância, como no exemplo décimo terceiro, e ataco as cordas na metade da

distância entre o décimo segundo traste e o cavalete, tomando grande cuidado para manter os dedos que as atacam um pouco forçados para baixo, para que o atrito da curva DE (Fig. 18<sup>2</sup>, p. 24) seja mais rápido e produza mais som; bem entendido, a passagem será no estilo da música para harpa, como no décimo quarto exemplo.

<sup>1</sup> Esta é, aparentemente, a técnica que hoje se utiliza com o nome de *pizzicato*, com a diferença de que a técnica contemporânea prevê o abafamento das cordas com a mão direita, junto ao cavalete. Os termos originais são: “étouffés”, traduzido por “abafados” e “sécs”, por “secos” (N.T.)

<sup>2</sup> A numeração no original francês indica, equivocadamente, Fig. 17. (N.T.)

Todas essas diferenças na qualidade dos sons produzem bom efeito, se empregadas com parcimônia; mas, quando se trata de aprender, creio que de modo algum devemos nos ocupar disso antes de adquirir grande segurança na qualidade comum, tanto pelo fato de elas sempre terem sido para mim exceções às regras fundamentais que estabeleci para minha mão direita (e apenas a confirmação das regras pode impedir-me de ser confundido pelas exceções), como porque essas mesmas exceções não produziriam o efeito desejado sem o auxílio das regras.

Eu talvez não devesse falar da imitação dos instrumentos a não ser no final da obra; mas como ela se prende em grande parte à qualidade do som, pareceu-me que deveria incluir neste capítulo tudo aquilo que a isso se referisse. Se não falei dos sons harmônicos, foi porque achei que deveria fazê-lo em capítulo à parte, considerando que tenho bem mais para dizer a este respeito que a outros: além disso, sendo a digitação da mão esquerda e a ordem pela qual as alturas são produzidas completamente diferentes, só as exerci depois de ter adquirido o hábito do principal; e, repito-o ainda, não pretendo de forma alguma dizer o que se deve fazer, mas o que eu faço, e por quais razões.

## SEGUNDA PARTE

### Conhecimento da Escala

Suponho que o leitor seja músico, sem o que poderia encontrar muitas coisas ininteligíveis na exposição que farei. Penso haver grande distinção entre um músico e um notista<sup>1</sup>: o primeiro é aquele que, considerando a música como a ciência dos sons, vê as figuras musicais apenas como sinais convencionais que as representam e que, pelos olhos, transmitem o resultado ao pensamento, como as letras lhe transmitem as palavras, e estas, as idéias. O segundo é aquele que a considera como a ciência das figuras, que atribui grande importância a seus nomes, cuja verdadeira aceção lhe é desconhecida, e que espera, para compreendê-la, a época em que estudará harmonia, vendo-as somente, enquanto espera, como outras tantas ordens para tocar uma ou outra tecla do piano, prender tal corda com tal dedo, em tal lugar, no violino, no violoncelo, na guitarra, etc.; ou para abrir ou fechar tal chave, ou furos, da clarineta, da flauta, etc., e que é o instrumento que, pelo ouvido, transmite à cabeça o resultado de todas as combinações de figuras musicais. Esses notistas chegam, pela força do hábito, a fazer uma aquisição que é, para a música, o que os movimentos de um equilibrista na corda são para a dança: adivinhar, ouvindo um som isolado, como ele se chama e a que tecla do piano corresponde. Mas, embora o adivinhando, acontece freqüentemente que cante fora do tom, como poderia acontecer ao equilibrista da corda que, com todo seu equilíbrio, não fosse capaz de fazer no chão uma pirueta de três voltas, na ponta do pé, nem duas voltas no ar<sup>2</sup>. Eu

---

<sup>1</sup> O termo francês "notiste" é traduzido no inglês "note-player", "tocador de notas", em português. A tradução, porém, nos parece inadequada, considerando que o mesmo termo é utilizado por Sor no verbete da "Enciclopédia" de Ledhuy (ver o capítulo "Sor e o iluminismo"), referindo-se ao executante conhecedor da leitura musical. Optou-se por utilizar o neologismo "notista". (N.T.)

<sup>2</sup> Sor conhecia dança muito bem, sendo ele mesmo exímio bailarino, tanto que escreveu um artigo sobre o bolero, no qual descreve pormenorizadamente seus passos. Envolveu-se, embora nunca oficialmente, com a bailarina Félicité Hullin, que se tornou primeira bailarina do Balé de Moscou e foi a responsável pela viagem de Sor à Rússia em 1835, e escreveu balés de sucesso, dentre os quais se destaca "Cendrillon". (N.T.)

não tentarei absolutamente produzir um tratado de música: o que poderia nele dizer, em uma obra em que devo visar principalmente a outro objetivo, não seria suficiente para formar um músico.

Ademais, ao fazer apenas uma exposição de reflexões que fiz para me guiar, já que eu era músico antes de as fazer, e que foi a música que me serviu de base para todas aquelas que vou publicar, devo supor o leitor no mesmo caso em que me encontrava.

Os trastes são peças de metal que, encurtando a corda um dezessete avos de seu comprimento,<sup>1</sup> fazem o som subir meio tom. Ora, sabendo como a guitarra é afinada, o conhecimento dos intervalos da escala diatônica



deve indicar o lugar em que devo pressionar a corda para encontrar os sons intermediários entre aqueles das cordas soltas. Exemplo décimo quinto. A clave não estando acompanhada de nenhum sinal que suprima o caráter de quinta<sup>a</sup> à nota a que dá este nome, eu a considero sob esta relação<sup>2</sup> e vejo que a sexta corda *mi* é a terceira nota da escala da tonalidade em que estou. Desta nota à quarta há um meio tom; ora, pressionando a corda no primeiro traste, ela produzirá o *fá*; da quarta à quinta há um tom; cada traste sendo um meio tom, devo encurtar o comprimento da corda de dois trastes para um tom inteiro; devo pois pressionar a corda no terceiro traste para que ela o produza, e, estando preenchidos os intervalos diatônicos entre *mi* e *lá*, seguirei

<sup>1</sup> A informação não é acurada. Se dividirmos a corda em dezessete, como sugere, e considerando que seu comprimento é de 65 cm, teremos o primeiro traste colocado a 3,82 cm da pestana, quando a indicação para o temperamento igual é que este deveria ser colocado a 3,65 cm. A proporção indicaria, de qualquer forma, apenas a posição do primeiro traste. (N.T.)

<sup>a</sup> Significado da palavra *sol*, em verdadeira linguagem musical. (N.A.)  
Referindo-se à nota sol em sua frequência específica, e não ao nome da nota sol utilizado na prática da solmização, onde notas com diferentes alturas podem ganhar o mesmo nome. (N.T.)

<sup>2</sup> Em outras palavras: não havendo acidentes na armação de clave, pressupõe-se a tonalidade de dó maior, em relação à qual faz as reflexões que se seguem. (N.T.)

o mesmo raciocínio, tendo como base a disposição da escala diatônica, que me fará achar as casas em todos os tons sem importunar minha memória com todos os bemóis e sustenidos da clave. Vejamos a aplicação disso no exemplo décimo sexto.

**Disposition de la Gamme diatonique Majeure.**  
(disposição da escala diatônica maior)

Ex. 16.

Notes. Noten.	1 <sup>o</sup>	2 <sup>o</sup>	3 <sup>o</sup>	4 <sup>o</sup>	5 <sup>o</sup>	6 <sup>o</sup>	7 <sup>o</sup>	8 <sup>o</sup>
	Ton.	Ton.	Demi-ton.	Ton.	Ton.	Ton.	Demi-ton.	
	Ton.	Ton.	halber Ton.	Ton.	Ton.	Ton.	halber Ton.	
			Application Anwendung.					
Cordes. Saiten.	5 <sup>e</sup>	4 <sup>e</sup>			3 <sup>e</sup>		2 <sup>e</sup>	

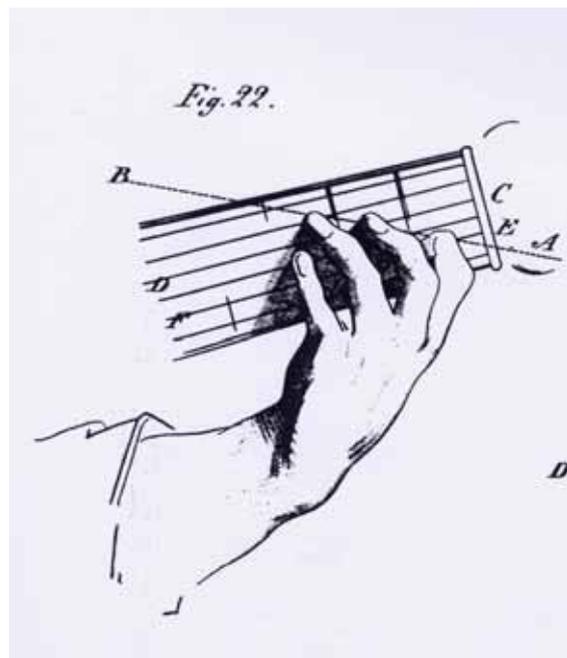
Pelo quadro precedente vê-se que, uma vez determinada a primeira nota, só preciso observar as proporções dos intervalos, e como o objetivo dos bemóis e sustenidos de que a clave é acompanhada é conservar a proporção entre todas as tonalidades, vê-se que com uma única operação obtenho um resultado para o qual me

seriam necessárias doze diferentes, se, em vez de pensar naquilo que faço (isto é, a escala), eu pensasse nos nomes e nas modificações das notas que a compõem.

O verdadeiro conhecimento da escala é a chave de tudo o que de fato há para saber a respeito de música; mas é preciso observar que saber sobre ela e de fato conhecê-la são duas coisas diferentes. Esse conhecimento é indispensável para a harmonia, mas, ainda que essa ciência forneça grandes recursos para que eu forme regras, quero evitar tudo o que só possa ser compreendido por harmonistas, e limitar-me-ei a escrever aquilo que, no que se refere à escala, não exija outros conhecimentos além da proporção dos intervalos. Eis sua disposição no exemplo décimo sétimo.



Essa disposição apresenta-me a escala dividida em duas metades, de quatro alturas cada, em que a ordem dos intervalos é a mesma; essas duas partes são separadas de um tom, e seus últimos intervalos são de meio tom. A oitava altura serve-me de primeira na forma ascendente, como a primeira me serve de oitava na descendente; e encontro em toda parte as mesmas proporções. Deduzi daí onde devo achar minhas notas, e as regras para digitá-las. Por exemplo, quero percorrer toda a extensão do instrumento: tendo quatro dedos diante do braço da guitarra, e sendo meu dedo mínimo mais curto em relação a seu vizinho que qualquer dos outros, não posso usá-lo para continuar a linha AB (Fig. 22), que não está de forma nenhuma paralela às cordas; mas, como posso servir-me dele para continuar as linhas CD, EF, considero-o um meio muito útil para conservar-



me em posição, porque ele pode fazer, sem que a mão seja deslocada, todas as notas que o terceiro dedo deveria fazer, deslocando-a. Conto pois só com três dedos para percorrer uma linha reta sem que a mão mude de posição: 1.º, 2.º e 3.º, ou 1.º, 2.º e 4.º; esses três dedos não alcançam senão dois intervalos de meio tom; e aí acrescentando aquele da corda solta no primeiro traste, tenho três intervalos de meio tom. De acordo com isso, estabeleci como regra geral usar sempre o dedo imediato para um meio tom, e nunca para um tom, e fazer os dedos seguirem a ordem indicada pelos trastes. Exemplo décimo oitavo.

Ex. 18. Musical notation for a scale on a single string. The notation includes a treble clef, a key signature of one flat, and a scale of eighth notes. The string is labeled as the 6th string (6<sup>me</sup> Saite). The frets are labeled as 6<sup>te</sup>, 5<sup>te</sup>, 4<sup>te</sup>, 3<sup>te</sup>, 2<sup>te</sup>, and Chantrelle. The fingerings are indicated by numbers 1, 2, 3, and 4. The traste markings are indicated by numbers 1, 3, 2, 3, 2, 3, 1, 3, 1, 3, 4, 1, 3.

(cordas)	Cordes.	6 <sup>me</sup>	5 <sup>me</sup>	4 <sup>me</sup>	3 <sup>me</sup>	2 <sup>me</sup>	Chantrelle.						
(casas)	Touches.	1	3	2	3	2	1	3	1	3	4	1	3
(dedos)	Doigts.	1	3	2	3	2	1	3	1	3	4	1	3
	Yngers.												

Vê-se por esse exemplo que só avanço um dedo quando a corda sobe meio tom, e avanço dois quando ela sobe um tom. Percebe-se também que quando a corda deve fazer mais de três notas, minha mão muda de posição, e a cada mudança emprego meus quatro dedos, abarcando três intervalos de meio tom, de acordo com a disposição que a escala exige.

## Digitação Sobre o Comprimento da Corda

Como um mesmo som pode ser produzido por uma corda mais grave do que aquela que indiquei no exemplo precedente, acredito ser muito útil, para aperfeiçoar o conhecimento da escala, habituar-se a percorrer as cordas em todo seu comprimento, considerando a corda solta sob diferentes relações; isto é, como tônica, ou primeira nota da tonalidade, segunda, terceira, etc., fazendo os exercícios seguintes. Exemplo décimo nono.

Ex. 19. Musical score for guitar, Example 19, showing scale exercises on the 6th and 5th strings. The score is written in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#). It consists of two main sections: the 6th string (Sixième Corde) and the 5th string (Cinquième Corde).

**Sixième Corde (sexta corda):** This section starts with the tonic (Tônica) on the 2nd fret. The exercises are organized by frets (casas) and fingerings (doigtos/dedos).  
- Fret 2: 2 4 5 7 9 11 12 (Fingering: 2 1 2 4 1 3 +)  
- Fret 3: 3 5 7 9 10 12 (Fingering: 1 2 1 3 1 2 +)  
- Fret 4: 4 6 7 9 11 12 14 (Fingering: 2 4 1 2 + 1 2 4)  
- Fret 5: 5 7 9 10 12 (Fingering: 2 1 2 4 1 2 +)  
- Fret 6: 6 8 10 12 (Fingering: 1 2 + 1 2 +)  
- Fret 7: 7 9 10 12 13 (Fingering: 1 3 1 2 + 1 3 +)

**Cinquième Corde (quinta corda):** This section starts with the tonic (Tônica) on the 3rd fret. The exercises are organized by frets (casas) and fingerings (doigtos/dedos).  
- Fret 3: 3 5 7 9 11 12 (Fingering: 2 1 2 4 1 3 +)  
- Fret 4: 4 6 7 9 11 12 13 (Fingering: 2 4 1 2 + 1 2 4)  
- Fret 5: 5 7 9 10 12 (Fingering: 2 1 2 4 1 2 +)  
- Fret 6: 6 8 10 12 (Fingering: 1 2 + 1 2 +)  
- Fret 7: 7 9 10 12 13 (Fingering: 1 3 1 2 + 1 3 +)

Quatrième Corde . (quarta corda)

Tonique . Grandton . 4<sup>te</sup> Saite .

Cases. 2 4 5 7 9 11 12      2<sup>e</sup> 2 3 5 7 9 10 12      3<sup>e</sup> 1 3 5 7 8 10 12

Finger. 2 1 2 + 1 2      1 2 + 1 3 + 1      1 3 1 3 + 1 2

Troisième Corde . (terceira corda)

Tonique . Grandton . 3<sup>te</sup> Saite .

Cases. 4 5 7 9 11 12      2<sup>e</sup> 2 3 5 7 9 10      3<sup>e</sup> 1 3 5 7 8 10 12

Finger. 2 1 + 1 2 +      1 2 + 1 2 +      1 3 1 3 + 1 2

Seconde Corde . (segunda corda)

Tonique . Grandton . 2<sup>te</sup> Saite .

Cases. 2 4 5 7 9 11 12      2<sup>e</sup> 2 3 5 7 9 10      3<sup>e</sup> 1 3 5 7 8 10 12

Finger. 2 1 2 + 1 2 +      1 2 + 1 2 +      1 2 1 3 + 1 2

Chantarelle. (primeira corda) 11.

The image shows a musical score for a first string exercise titled "Chantarelle". It consists of three staves of music. The first staff is labeled "Tonique. Grundton." and "Quinte." with fingerings 2, 4, 5, 7, 9, 11, 12. The second staff is labeled "4e" and "5e" with fingerings 2, 4, 6, 7, 9, 11. The third staff is labeled "6e" and "7e" with fingerings 2, 3, 5, 7, 8, 10, 12, 13. Each staff shows a sequence of notes with fingerings and rests.

A digitação indicada nesses exercícios não é a única que emprego; mas, não importa de que outra maneira eu digite, uma vez a mão na posição, a ordem dos dedos segue sempre a dos trastes, a menos que seja obrigado a fazer, na mesma corda, três notas que abarquem dois intervalos de um tom; nesse caso eu os digito 1, 2 e 4, para fazer o afastamento do 1 ao 2, e não do 3 ao 4.

Tocando esses exercícios com facilidade, mas sem velocidade, adquire-se não só o conhecimento da escala, mas outro muito precioso, que está longe de ser objetivo da maneira moderna de solfejar: ela deixa esse cuidado à harmonia, que me parece ser hoje o único mestre existente para *solfejar*, ou seja, para solfejar como entendendo o solfejo: considerar uma altura como esta ou aquela dentro das que formam a escala, e não como um som isolado, do qual só pelo ouvido tenho alguma idéia que me indique qualquer relação musical.

## Emprego dos Dedos da Mão Direita

Já expus na primeira parte as razões que tive para estabelecer como regra geral só empregar ordinariamente três dedos; assim, mantenho sempre a mão a uma altura que possibilite ao polegar percorrer quatro cordas, e os outros dedos



diante das outras duas cordas, de forma que, sem que a mão saia do lugar, eu possa encontrar as cordas que devem produzir o vigésimo exemplo, que é a expressão detalhada de um acorde.

Essa digitação tem por finalidade não só economizar tanto quanto possível o número de dedos, mas fazer com que minha operação seja a expressão do acento musical<sup>1</sup>, que nada mais é senão o começo de cada uma das partes alíquotas do



compasso. O exercício-exemplo vigésimo primeiro, como música, em nada difere do precedente; mas, se me pedissem opinião, eu recomendaria muito expressamente que dele se ocupassem só depois de ter adquirido grande segurança no outro, porque os dois dedos, já se tendo habituado a responder sempre de maneira uniforme aos acentos do polegar, teriam mais dificuldade para escolher o momento em que cada um deve responder-lhe; mas, uma vez adquirido esse hábito, os outros exercícios não mais parecerão difíceis.

Falarei do quarto dedo quando tiver desenvolvido todos os recursos que descobri com os três.

---

<sup>1</sup> Mais uma vez a relação direta de Sor com a técnica antiga. A alternância de polegar e indicador, na técnica de execução de alaúde chamada *figueta*, vem da prática medieval de tocar com um plectro, alternando toques para cima e para baixo, criando, com a digitação de mão direita, os acentos desejados para cada frase musical. Apesar de não ser a técnica da *figueta* a indicada pelo autor, a idéia de aproveitar-se da digitação da mão direita para realçar o acento das frases é a mesma. (Bloch, 1963) (N.T.)

## Digitação das Duas Mãos

Objetivando, na digitação da mão esquerda, não apenas a distribuição dos dedos, mas também manter a mão em posição que lhes facilite o meio de fazer acordes, essa é, principalmente, a minha meta.

Propondo-me a progressão harmônica do exemplo vigésimo segundo, e colocando a mão apropriadamente, acho-me apto a tocar os exercícios desse exemplo<sup>1</sup>.

No que se refere à mão direita, haveria um grande número de combinações diferentes a fazer, mas as suprimi expressamente, primeiramente porque só apresento aqui os meios que levam a tocar como eu, e porque combinações como aquelas do exemplo vigésimo terceiro afastam desse objetivo, ao invés de aproximar.

---

<sup>1</sup> Sor não explica como tocar o segundo acorde do terceiro compasso deste exemplo sem o uso do dedo anular da mão direita, embora as seis variações de arpejos seguintes sejam facilmente exequíveis sem o uso desse dedo. Uma sugestão possível seria digitar o mi na segunda corda e o lá na quinta, tocando as duas notas mais graves com o polegar. (N.T.)



A razão é que não só eu precisaria ter empregado o dedo anular, mas com muita freqüência ele seria obrigado (sendo o mais fraco) a marcar as notas acentuadas. Em segundo lugar, porque considero a multiplicidade de notas, na sustentação de um acorde, apenas como um meio de suprir a duração das alturas de que ele se compõe, ou de representar uma passagem de orquestra em que cada parte teria suas alturas divididas em pequenas frações, como no exemplo vigésimo quarto.

Sirvo-me também desse meio para representar passagens em que a melodia principal andar­á por figuras, cada uma das quais marcando no máximo um tempo do compasso; o baixo a acompanhará com notas do mesmo valor, ou inferior, e a voz intermediária marcará frações de cada tempo do compasso com alturas que

completem a harmonia. No vigésimo quinto exemplo não há nenhuma nota essencial que não seja executada pela guitarra.

Em geral, tudo a que se chama bateria<sup>1</sup>, se não representa qualquer outra coisa senão a si mesma, produziu-me sempre o efeito de um rodar contínuo cuja monotonia é insuportável. Mesmo que a bateria seja executada com verdadeira expressão musical, que lhe permita representar o exemplo vigésimo sexto, poderá oferecer-me apenas algo que nada diz por si mesmo: um acompanhamento; só acrescentando a melodia escrita acima do primeiro violino é que essa bateria pode produzir bom efeito.



Ex: 26.

Violino 1<sup>mo</sup>

Violino 2<sup>do</sup>

Basso .

Guitare .

The image shows a musical score for four instruments: Violino 1<sup>mo</sup>, Violino 2<sup>do</sup>, Basso, and Guitare. The score is in 2/4 time and consists of two measures. The Violino 1<sup>mo</sup> part has a melodic line with a slur over the first two notes. The Violino 2<sup>do</sup> part has a continuous eighth-note accompaniment. The Basso part has a simple eighth-note accompaniment. The Guitare part has a continuous eighth-note accompaniment.

Mas é ainda preciso que o próprio executante esqueça, por assim dizer, que está tocando uma bateria, e que tenha em mente apenas o objeto do qual quer pintar-me o retrato (a partitura), sem o que é impossível que se encontre semelhança, estando toda a sua atenção fixada na posição da mão e no número de pinceladas. Digo que é preciso que o executante pense na partitura como um pintor pensa no objeto que quer

---

<sup>1</sup> A palavra francesa "batterie" refere-se aos arpejos, ou "baixos de Alberti", termo este utilizado pelo tradutor da versão inglesa. É interessante observar o uso que o mesmo termo teve na França no século XVII, referindo-se à guitarra de cinco cordas duplas, particularmente em Robert de Visée (c. 1650 – c. 1723). Para este compositor, a "batterie" era uma forma de tocar o acorde "rasgueado", em uma composição na qual o estilo prioritário fosse o "punteado". Tanto em de Visée quanto em Sor, portanto, o termo aplica-se à maneira de tocar um acorde, embora esta seja diferente para cada compositor. "Batterie" será traduzido sempre por "bateria". (N.T.)

representar, supondo-se que deve saber ouvir como o pintor deve saber ver<sup>1</sup>, pois de outra forma poderia pintar uma figura muito correta e, ao mesmo tempo, fazer um retrato muito ruim.

“Quer, pois”, dir-me-á alguém, “que para aprender a tocar a guitarra eu aprenda antes a compor para orquestra?” Absolutamente não o desejo. Digo como raciocinei para me conduzir por mim mesmo, e minha execução é o resultado de meu raciocínio: eu não tinha ainda escrito nenhuma obra para grande orquestra na idade em que fiz todas essas reflexões<sup>2</sup>, mas notava [1] que os movimentos que a guitarra pode executar por meio da bateria não eram nunca movimentos do primeiro violino, mas quase sempre do segundo; [2] que o célebre Düssek<sup>3</sup> tinha a textura da orquestra em vista quando escreveu para o piano a passagem do vigésimo sétimo exemplo.

E, enfim, [3] que, muito freqüentemente, a própria orquestra não fazia nos movimentos do segundo violino tantas notas quantas eu ouvia nas



<sup>1</sup> Este trecho, curiosamente, foi traduzido para o inglês de forma bastante diversa do original. Ler-se-ia, traduzindo do inglês: “... supondo que ele saiba como o pintor deve considerar o objeto;...” (N.T.)

<sup>2</sup> As obras para orquestra de Sor de que se tem conhecimento são as seguintes: duas sinfonias, compostas em Barcelona, c. 1802-4 (portanto quando contava com cerca de 25 anos de idade), das quais não sobreviveram as partituras; um concerto para violino e orquestra e uma valsa, em versão para duo de pianos, mas cujos originais teriam sido escritos para orquestra. Além destas obras, há uma produção relativamente vasta de música para balé, música para banda militar e música de câmara, incluindo três quartetos de cordas e um “Concertante para guitarra e cordas”, cujos manuscritos desapareceram. (Jeffery, 1977) (N.T.)

<sup>3</sup> Jan Ladislav Düssek (1760 – 1812 ), pianista e compositor boêmio, filho de pai organista e mãe harpista, foi possivelmente aluno de C.P.E. Bach (1714 – 1788), que o tinha em alta estima. Como Sor e muitos virtuosos do período, viveu e exerceu sua profissão em diversos países, incluindo Rússia, França (de onde saiu logo antes da revolução), Inglaterra, entre outros. (N.T.)

baterias dos guitarristas. Até certo ponto eu as aboli: estava certo ou errado? Não sei, mas o fiz: e o leitor pode julgar melhor que eu, pelas minhas últimas composições, se tal proibição me foi favorável ou nociva. Se aquilo que nelas encontrará não vale o que pode lhes faltar, certamente errei. Entretanto, como esta obra está adornada com o título de Método, título que compromete o autor a dar sua opinião sobre tudo o que o instrumento pode produzir, ainda que ele mesmo não o execute, prometo ao leitor dar-lhe conselhos acerca disso, que o dirigirão para o objetivo que possa desejar.

É por estar familiarizado com os exercícios precedentes que acho conveniente começar a praticar a escala<sup>1</sup> na extensão de uma posição. Por exemplo, na escala de *dó*, exemplo vigésimo oitavo, fixando o dedo três no baixo, o primeiro, segundo e quarto dedos farão muito naturalmente a escala até o *sol*, sem desarrumar a mão.



Quanto à mão direita, jamais objetivei fazer escalas em *staccato* nem com grande velocidade, porque achei que a guitarra jamais executaria de maneira satisfatória passagens de violino<sup>2</sup>, ao passo que, aproveitando a facilidade que apresenta para ligar os sons, eu poderia imitar um pouco melhor as características do canto. Por esta razão, toco apenas a primeira nota de cada grupo que compõe o trecho. Na passagem do exemplo vigésimo nono, por exemplo, eu ataco a primeira



das notas ligadas; e, como mantenho os dedos da mão esquerda em posição tal que suas falanges extremas possam cair perpendicularmente, sua súbita pressão faz com que, além da vibração em que a corda se encontra, o choque com o traste, do qual o dedo a faz aproximar-se com violência, aumenta ainda essa vibração, que continua

---

<sup>1</sup> No inglês: "...escala diatônica". (N.T.)

<sup>2</sup> Muitos dos intérpretes contemporâneos que registraram a obra de Sor não se preocuparam com esta afirmação, dando a determinadas obras um caráter de virtuosismo "pirotécnico" que, aparentemente, o compositor não imaginara. (N.T.)





Se o leitor deseja aprender a destacar as notas com velocidade, nada melhor posso fazer que remetê-lo ao Método do Sr. Aguado, que, excelente nesse gênero de execução, está em posição de estabelecer as regras mais refletidas e bem calculadas lá apresentadas<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> O método para guitarra de Aguado foi publicado em Madri, em 1843, com o título de "Nuevo Método para Guitarra". A data, posterior treze anos à publicação do "Método" de Sor, nos leva a crer que este se referia de fato à "Escuela de Guitarra", publicado por Aguado em Madri, em 1825, já um tratado completo para guitarra, o primeiro para o novo tipo de instrumento, onde se encontram todas as idéias do compositor. (N.T.)

## Do Cotovelo

O cotovelo esquerdo foi também alvo de minhas reflexões, já que tendo sua posição grande influência, ou, melhor dizendo, sendo a causa da direção na qual os dedos pressionam as cordas, acreditei dever guiá-la com regras racionais e metódicas.

A posição que lhe dou ordinariamente é aquela que mantenha o antebraço em posição tal que, do ponto de vista em que o vejo, pareça ser perpendicular ao braço da guitarra. É preciso apenas pouco conhecimento dos elementos da geometria para saber que se uma linha reta corta outra, os ângulos alternos são iguais, o interno igual a seu externo oposto, e os dois ângulos do mesmo lado iguais à soma de dois ângulos retos<sup>a</sup>.

As articulações das falanges fazem dobrar os dedos, na mesma direção que tomam estando desdobrados e sendo esta direção a continuação do antebraço, só pode ser perpendicular, assim como aquela das falanges extremas dobrando-se em direção às cordas. Esta foi mais uma razão para me fazer proscrever a posição da Fig. 8. (p. 15) Para que as falanges extremas caíssem perpendicularmente, era-me necessário elevar o cotovelo a uma altura em que não me era possível mantê-lo durante mais de dois minutos; se eu o abaixava, o antebraço fazia com o braço da guitarra um ângulo agudo, e a direção dos dedos (o complemento de dois ângulos retos) formava um ângulo obtuso. As articulações das falanges, fazendo curvar novamente os dedos na linha de sua direção, caíam sobre as cordas em direção oblíqua, formando, com a parte superior do braço da guitarra, um ângulo agudo igual a seu alterno, feito pelo antebraço e pelo braço da guitarra. Essa inclinação suprimia a força de meus dedos, porque as articulações faziam sua resistência em sentido lateral, e se eu queria aumentar a pressão, era obrigado a aproximar o cotovelo até o corpo (o que jamais pude fazer sem contrair o ombro), e quanto mais eu fazia esforços, menos força tinha nos dedos; porque, tornando-se o ângulo alterno mais

---

<sup>a</sup> O estabelecimento deste princípio deve ser-me permitido, assim como tudo aquilo que demonstra outros conhecimentos além daqueles que compõem a educação de um músico; eles me serviram para raciocinar e transmitir ao leitor meus raciocínios. Jamais achei ridículo que os autores de diversos dicionários de música enchessem suas explicações de sinais radiais,  $\sqrt{ab+cx}$ ,  $\sqrt{\frac{ac}{b}}x$ , etc.,

e eles poderiam talvez se servir de outro meio de expressão: quanto a mim, não tenho outro.(N.A.)

agudo pela aproximação do cotovelo, e a linha dos dedos afastando-se muito da perpendicular, a pressão era menos forte. A forma como coloco ordinariamente o cotovelo permite-me afastá-lo ou aproximá-lo do corpo de acordo com o que o acorde exige. Na segunda metade do quinto compasso (p. 124) sou obrigado a aproximá-lo, a fim de que o dedo mínimo se ache naturalmente perto da sexta corda, para pressioná-la na quarta casa<sup>1</sup>; nesse caso, o segundo dedo é o eixo sobre o qual minha mão gira: para o começo do compasso seguinte, não só dirijo o cotovelo à posição usual, mas o ergo além, para que as pontas dos dedos dois, três e quatro consigam naturalmente formar uma linha paralela aos trastes. A maior parte das passagens que parecem difíceis deixam de sê-lo, desde que o cotovelo tome a posição conveniente.

Para fazer uma pestana, por exemplo, preciso variar de acordo com a posição em que a faço; porque, sendo o objetivo o de dar ao primeiro dedo uma posição paralela aos trastes, e a ação de suas falanges não lhe permitindo outra que em direção ao polegar, o qual mantenho em face do segundo dedo, é-me necessário tornar a fechar o ângulo formado pelo antebraço e o braço da guitarra, e em consequência elevar de novo o polegar em direção ao primeiro dedo, para que este forme uma linha paralela ao traste. Essa linha é ainda mais paralela em todos os pontos se o dedo pressionar as cordas um pouco lateralmente. Alguém dirá: “Não vale a pena dizer-me o que já faço sem pensar, nem empregar todo esse aparato matemático para o explicar”. Frequentemente falamos uma língua, e algumas vezes a

---

<sup>1</sup> A nota em questão, pressionada na quarta casa da sexta corda, é um sol suspenido grave. No compasso indicado, entretanto, não existe tal nota. A tradução inglesa escreve “...sexto compasso, prancha 31”, o que indicaria sol natural, e não suspenido. Na errata da tradução inglesa, entretanto, sugere-se que a prancha correta seja a 30, que equivale à 37 (p. 124) do original francês, apenas um compasso além do sugerido no original, o que também não remeteria à nota correta. Na totalidade do exemplo citado, que transcreve “A Criação”, foi possível encontrar apenas dois momentos em que o dedo quatro prende o sol suspenido grave: na quarta colcheia do sexto compasso da prancha 35 (p. 123) (análogo ao terceiro compasso da prancha 36, p. 124) e na segunda metade do primeiro compasso da prancha 37 (p. 125). A primeira possibilidade nos pareceu mais convincente, pois é mais adequada às explicações seguintes sobre o eixo do segundo dedo e a posição dos outros dedos no compasso seguinte. A sugestão é, no entanto, meramente especulativa. O exemplo encontra-se no capítulo 20. (N.T.)

falamos muito bem, sem sermos gramáticos; mas, desde que se trate de examinar-lhe os princípios, é preciso recorrer à gramática, e sobretudo à lógica, quando se trata de ensiná-la; porque, sem uma boa classificação de idéias<sup>1</sup>, não pode haver clareza nem precisão na explicação. O burguês fidalgo fez prosa durante quarenta anos sem saber: a idéia, que Molière<sup>2</sup> empregou muito a propósito, é infelizmente interpretada com freqüência de modo a encorajar e perpetuar a ignorância; não é a ciência que Molière desejou ridicularizar, mas o pedantismo, ou melhor, aqueles que, conhecedores do processo e nele isolados (e inteiramente estranhos ao objetivo), atribuem grande importância a seus conhecimentos minuciosos. A outra interpretação tem popularidade, porque é a única arma que a ignorância usa contra a razão.

Expus nessa segunda parte todas as reflexões que fiz, e as razões que me fizeram estabelecer os princípios que sempre me serviram de base; não disse ainda nada que se refira à música. Vi que a maior parte dos métodos começa onde eu começo a terceira parte, sem de modo algum estender-se aos tópicos que formam minhas duas primeiras, à exceção do quadro que demonstra os sons das seis cordas soltas e as casas onde os outros sons são encontrados<sup>3</sup>. Só posso atribuir essa omissão ao desejo de reter explicações, que creio indispensáveis, para dá-las de viva voz aos

---

<sup>1</sup> Mais uma vez explicita-se o ideal enciclopédico de classificação, a partir da lógica e de um de seus ramos, a gramática. (N.T.)

<sup>2</sup> Molière (1622-1673), pseudônimo de Jean-Baptiste Paquelin, filho de um rico comerciante, teve acesso a educação privilegiada, e foi desde cedo atraído pela literatura e pelo teatro. Suas comédias, marcadas pelo cotidiano da época, criticam tanto a hipocrisia da nobreza quanto a avidez do burguês em ascensão. “Le Bourgeois Gentilhomme”, ou “O Burguês Fidalgo”, é uma comédia-balé feita em Chabard, para o divertimento do rei, em meados de outubro de 1670, e representada pela primeira vez em público em Paris, no teatro do Palais-Royal, em 23 de novembro de 1670, pela *Troupe du Roi*. Conta a história do Sr. Jourdain, rico burguês que quer a todo custo tornar-se fidalgo, e, para consegui-lo, contrata professores para aprender os bons modos da nobreza e assim conquistar o coração da formosa marquesa Dorimeme. (N.T.)

<sup>3</sup> O “Método” de Sor diferencia-se, de fato, da maioria, senão da totalidade, dos métodos escritos para o instrumento. Todas os outros trabalhos consultados (como o de Carulli, Aguado, Molino, etc.) têm, de uma ou outra maneira, uma estrutura

alunos. Eu, que vejo diferente, creio que um aluno se desencoraja menos lendo o que deve fazer, e, na ausência do mestre, sendo seu próprio guia, do que ao ser interrompido a cada instante durante a aula por observações como *curve o braço esquerdo; não contraia o ombro; seus dedos da mão esquerda não caem bem perpendicularmente; os da mão direita estão muito curvos; sua guitarra está muito virada, você não ataca a corda no ponto adequado*, etc. A instrução será um pouco mais lenta no começo; mas, ao fim de pouco tempo, andará com rapidez. É verdade que existem alunos que classificam como melhor mestre aquele que mais continuamente tem observações a fazer: *Ele se esforça tanto!* dizem; mas não duvido absolutamente que estes mesmos ficariam mais felizes de poder dizer: *Não há nada a corrigir senão enganos na digitação ou na maneira de considerar esta ou aquela frase*. O mestre, por seu lado, além de que teria muito menos necessidade de pôr à prova sua paciência, tiraria mais glória de seu trabalho, e creio mesmo mais proveito; porque se um aluno atingisse em menos tempo um ponto que lhe permitisse privar-se dessas lições, seu exemplo encorajaria aqueles que hesitam em começar, pelo medo de se fatigarem durante muito tempo com princípios áridos e exercícios dos quais não vêem a verdadeira finalidade. As regras, não transmitidas autoritariamente, mas com as razões pelas quais foram estabelecidas, gravar-se-ão melhor se forem recebidas pela persuasão que pela memória, porque é certo que dizer *eu faço tal coisa porque me disseram para fazer* não tem a mesma força que dizer *faço tal coisa porque, tendo sido aconselhado a fazer assim, foram-me mostradas as razões para isso, e percebo seu objetivo e sua utilidade*. Sempre disse aos meus alunos, de canto ou de guitarra: “Quando lhes disser para observar este ou aquele preceito, não me atribuam jamais autoridade, perguntem a razão; e se não a tenho bastante forte para satisfazê-los, devem reduzir muito a confiança com a qual me honraram com respeito à ciência”.

---

muito mais direcionada ao ensino da matéria, sem preocupação com o caráter filosófico, tão caro a Sor. (N.T.)

## TERCEIRA PARTE

### Das terças, sua natureza e digitação

Começando pelas cordas graves, os intervalos diatônicos entre as seis cordas soltas são: três quartas, uma terça maior e outra quarta; como, ao pressionar duas ou mais cordas na mesma casa, elas deverão incluir os mesmos intervalos que quando soltas, eu concluiria que, se pressionando duas cordas na mesma casa, elas produziram uma quarta (excetuando-se a terceira e a segunda, que produzem uma terça maior), se eu subir a mais grave das cordas em um semitom, pressionando-a na próxima casa, eu produziria uma terça maior; e, pressionando-a novamente uma casa mais afastada, eu produziria uma terça menor.

Tentei, pois, tocar toda a escala em terças, estabelecendo uma digitação para as terças maiores e outra para as menores, e considerei a melhor aquela do exemplo trigésimo terceiro. Além da vantagem de manter a mão sempre bem posicionada,

	1 <sup>re</sup>	2 <sup>e</sup>	3 <sup>e</sup>	4 <sup>e</sup>	5 <sup>e</sup>	6 <sup>e</sup>	7 <sup>e</sup>	8 <sup>e</sup>
Doigts.	1 <sup>er</sup>	2 <sup>e</sup>	3 <sup>e</sup>	4 <sup>e</sup>	1 <sup>er</sup>	2 <sup>e</sup>	3 <sup>e</sup>	1 <sup>er</sup>
Finger.	1 <sup>er</sup>	2 <sup>e</sup>	3 <sup>e</sup>	4 <sup>e</sup>	1 <sup>er</sup>	2 <sup>e</sup>	3 <sup>e</sup>	1 <sup>er</sup>
Tierces.	1. ton.	1. ton.	1. ton.	1. ton.	1. ton.	1. ton.	1. ton.	1. ton.
Terzen.	grosse	kleine	kleine	grosse	grosse	kleine	kleine	grosse

também encontrei a de tocar a escala em terças em todos os tons, sem pensar nas notas que estava tocando, ou nos bemóis e sustenidos que poderiam afetar algumas delas. Por exemplo, a escala em ré bemol maior; uma vez determinada esta nota, eu sabia que sua terça somente pode ser maior; a segunda nota deve estar a um tom da tônica, e sua terça é menor; a terceira nota deve estar novamente a um tom da segunda, e sua terça também é menor; a quarta nota está a um semitom da terceira, e sua terça é maior, e assim por diante. Ora, desde que a tônica esteja na segunda corda, a terça acima dela devendo estar na primeira, estabeleci em minha mente a fórmula que segue o exemplo citado.

Esta fórmula é invariável, desde que a tônica se encontre na segunda corda; colocando meu segundo dedo nela, e o primeiro dedo na primeira corda, tenho

apenas que seguir a ordem dos intervalos diatônicos para [determinar] as distâncias do primeiro dedo (que deverá deslizar pela corda) e pressionar a segunda corda com o segundo dedo, se a terça é maior, e com o terceiro, se a terça é menor; já que os sustenidos ou bemóis na clave não têm outro objetivo senão permitir-me encontrar sempre a escala diatônica, em todas as suas proporções, se eu considerasse as notas sob a relação musical, encontraria minhas terças mais rapidamente que as considerando em uma relação mecânica. Para conhecer sua natureza, não é necessário saber que a terça maior tem dois tons, a terça menor um tom e meio; que a escala diatônica, no modo maior, tem três terças maiores e quatro menores; que as terças maiores são produzidas pela tônica, subdominante e dominante, e as terças menores pela submediante, a mediante, a superdominante e a nota sensível<sup>1</sup>. É necessário saber apenas a proporção da escala, e, examinando o exemplo trigésimo sexto, ver-se-á que a terça que inclui um dos intervalos pequenos deve ser menor em



relação à terça que contém tons inteiros<sup>2</sup>. Todo esse complicado catecismo que acabo de mencionar será para o leitor consequência natural do que o exemplo oferece a seus olhos; e, como será ele próprio a descobri-lo, sua memória gravará melhor, uma vez que a convicção o influenciará muito fortemente. Se me derem um discurso em latim para decorar, demorarei muito mais para poder recitá-lo do que se fosse em francês, inglês, espanhol ou italiano, porque é uma língua que conheço menos do que as outras. Sem ter a certeza de compreender o significado de cada frase, eu aprenderia a maior parte das palavras como um papagaio, e minha memória, não recebendo nenhuma ajuda para a compreensão, estaria sempre pronta a falhar; mas se um bom latinista me explicasse as construções e os significados, eu experimentaria a mesma facilidade que nas outras línguas.

<sup>1</sup> Graus I, IV, V, II, III e VII, respectivamente. (Schoenberg, 1922) (N.T.)

<sup>2</sup> Os "intervalos pequenos", assim chamados tanto no francês quanto no inglês, referem-se, obviamente, ao semitom. (N.T.)

Para as terças produzidas pela terceira e pela segunda corda, a relação do dedilhado deve ser diferente; como estas duas cordas já são afinadas em terça maior, todas as terças maiores serão produzidas pressionando-as na mesma casa com dois dedos, ou com um dedo somente; e a digitação empregada para produzir uma terça maior nas outras cordas produzirá a terça menor nas cordas em questão.

Pelo exemplo trigésimo quarto, vê-se que é apenas necessário dirigir a



atenção para as distâncias a serem percorridas com o dedo dois, que nunca abandona a terceira corda, e dar a cada nota sua terça correspondente. Se as mesmas notas fossem encontradas na tonalidade de *mi bemol* maior, eu não me atrapalharia absolutamente com as notas que é preciso tocar um semitom mais grave, e com aquelas que devem ser naturais: observaria que *sol* é a terça da escala transposta; considerando-o nessa relação, diria que, sua terça devendo ser menor, não pode ser tocada na segunda corda, e tocaria minhas duas primeiras notas uma após a outra<sup>1</sup> (supondo-se que se trata apenas das duas cordas em questão); a próxima nota é, portanto, a quarta, e sua terça é maior. A quarta nota estando a um semitom da terça, eu a encontraria na primeira casa, assim como sua terça, etc. Portanto, seguindo a ordem dos intervalos, e a natureza de suas terças, minha digitação me possibilitará tocar as notas modificadas apropriadamente, sem que eu seja obrigado a deter-me em considerar as minúcias de suas modificações, e eu tocaria da maneira indicada no trigésimo quinto exemplo .



Para as terças que ocorrem na extensão da quarta e terceira cordas, ou da quinta e quarta, ou da sexta e quinta, sua natureza e a disposição da mão sempre me mostraram a digitação correta, por observar o princípio de empregar somente em casos muito raros dois dedos imediatos para a terça menor. Mas, antes de apresentar

<sup>1</sup> Desta forma, devemos supor que a mínima no início do Ex. 35 seria substituída por duas semínimas, representando as notas sol e sib, a serem tocadas subseqüentemente na terceira corda. (N.T.)





Ex. 58.

## Das Sextas

Eu sabia que todos os acordes plaquês<sup>1</sup> contêm pelo menos uma terça (seja entre o baixo e uma das partes superiores, ou entre as duas partes superiores), ou uma sexta, à exceção dos acordes de quarta e quinta, que considerava como um retardo da terça.

Tendo estabelecido meu sistema para as terças, precisava apenas estabelecer um para as sextas para ter uma regra positiva para a digitação de todos os acordes imagináveis. Não direi todas as reflexões que fiz sobre isso, porque só seria compreendido pelos harmonistas, e porque, se pudesse evitar uma linguagem que não estivesse ao alcance de todos, não a empregaria de modo algum.

Vi que duas cordas imediatas davam-me uma quarta ou uma terça maior; que aquelas que davam um terça maior encontravam-se cada uma formando uma quarta com a outra corda vizinha. Ver exemplo quadragésimo quarto. Ora, deixando uma corda intermediária, essas quatro cordas formam já, pela maneira de ser afinadas, duas sextas maiores, exemplo quadragésimo quinto. Conseqüentemente, se toco



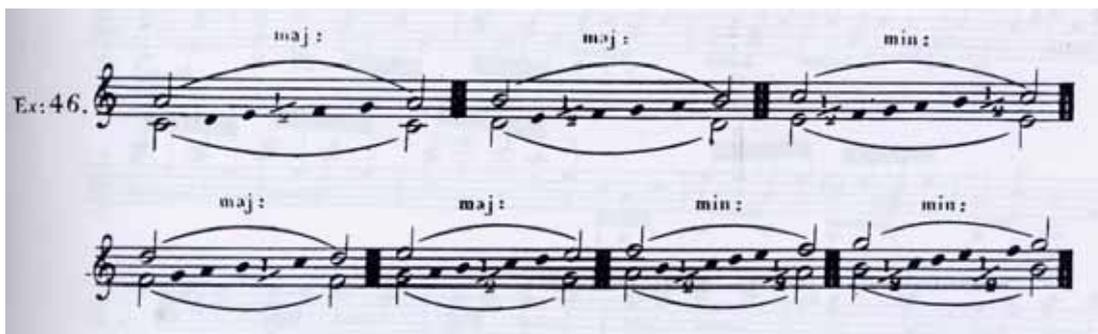
juntas a quarta e a segunda cordas, a terceira e a primeira soltas ou presas na mesma casa, não importa qual, elas produzirão sextas maiores; e subindo a nota mais grave meio tom, ou seja, prendendo-a uma casa além da mais aguda, produzirão uma sexta menor. Observei que a conformação dos meus dedos evitava-me o trabalho de procurar a digitação, pois achavam-se naturalmente dispostos, e que se tratava apenas de ficar atento para a espécie de sexta que pertence a cada nota da escala.

Essa percepção é muito fácil para quem conheça um pouco de música como música, isto é, como ciência dos sons. Ele sabe que a oitava inclui dois intervalos, um a metade menor que o outro; e que esses intervalos estão entre a terça e a quarta e

---

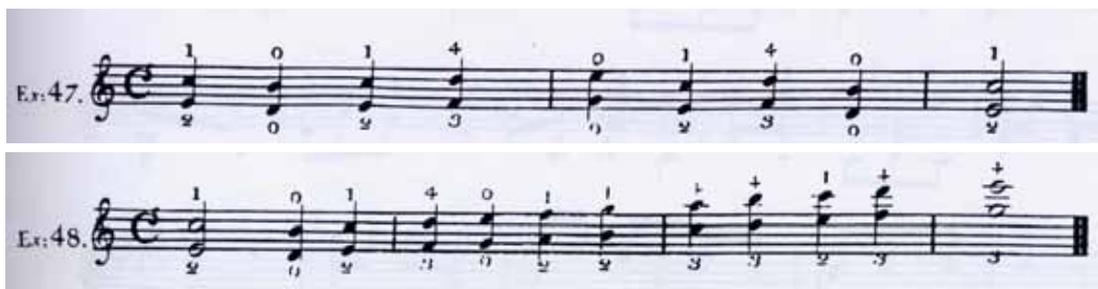
<sup>1</sup> O termo francês, também utilizado na terminologia específica em português, refere-se aos acordes que se tocam sem arpejar, todas as notas ao mesmo tempo. (N.T.)

entre a sétima e oitava notas<sup>1</sup>. Devendo a sexta abranger seis sons, deve abranger ora um, ora os dois intervalos menores, de acordo com as notas da escala que a formarão. Assim, tendo a construção da escala como ponto de comparação, não nos podemos jamais enganar quanto à natureza das sextas; aquela que inclui um só dos dois intervalos menores será maior<sup>a</sup>, e a que incluir dois será menor. Ver exemplo quadragésimo sexto.



Meus dedos, naturalmente colocados, apresentam-me a digitação de uma sexta menor e de uma maior.

Se a frase, exemplo quadragésimo sétimo, contém quatro sextas, é porque aproveito aquelas produzidas pelas cordas soltas; ora, empregando esta digitação, sou capaz de tocar toda a escala na extensão completa do braço da guitarra, e a farei tal como é digitada no exemplo quadragésimo oitavo.



Se minha atenção se volta para a parte inferior, só tenho de pensar que nota escala ela é, e de que espécie é a sexta; e se se transporta para a parte superior, qual

<sup>1</sup> Referindo-se aos intervalos de meio tom presentes entre os graus III e IV e VII e VIII da escala diatônica maior. (N.T.)

<sup>a</sup> Da mesma forma que a terça menor será aquela que abrangerá um dos intervalos menores, e a terça maior aquela que não abrangerá nenhum. (N.A.)

ela é, e de qual é a sexta; percorro então musicalmente a escala em sextas em todos os tons, com a mesma facilidade que a em terças.

Da prática das terças e sextas depende toda a minha digitação; e nunca será demais recomendar o estudo àquele que quiser executar minha música sem deixar perceber uma dificuldade que o bom gosto impede de alardear... Por outro lado, mover excessivamente os dedos, separando-os do traste mais do que o necessário para deixar a corda em liberdade, é aumentar a dificuldade; e sempre preferi ouvir da execução de um artista: *Ele dá a impressão de não fazer nada, parece muito fácil*; que ouvir dizer: *Ah! Como isso deve ser difícil!*, porque ele assim aparenta. É uma das razões pelas quais os pianistas não deixarão jamais esquecer os Srs. Cramer<sup>1</sup>, Field<sup>2</sup>, Kalkbrenner<sup>3</sup> e Bertini<sup>4</sup>.

As pranchas XVII e seguintes contêm exercícios que, bem estudados, abrangem todo o meu método no que se refere à harmonia<sup>5</sup>.

---

<sup>1</sup> Johann Baptist Cramer (1771-1858), pianista, compositor e professor. Aluno de K. F. Abel e Clementi. Era tido por Beethoven em alta conta, como pianista e músico. (N.T.)

<sup>2</sup> John Field (1782-1837), compositor e pianista irlandês. Igualmente aluno de Clementi. Assim como Sor, foi muito solicitado nos meios aristocráticos, e como ele freqüentou a sociedade parisiense e moscovita. Criou o noturno do século XIX, que Chopin desenvolveria. (N.T.)

<sup>3</sup> Frédéric Kalkbrenner (1785-1849), pianista, professor e compositor francês de origem alemã. Residiu em Londres e Paris, e rapidamente ganhou renome como professor influente. Seu método de piano data de 1831, um ano após a edição do "Método" de Sor. (N.T.)

<sup>4</sup> Henri Jérôme Bertini (1798 - 1876), compositor e pianista francês. Mudou-se para Paris aos seis anos de idade, onde viveu a maior parte de sua vida. Compôs mais de cem obras, das quais se destaca um método de piano. (N.T.)

<sup>5</sup> A numeração refere-se ao exercício de terças, 1 a 6, e de sextas, 1 a 6, colocados, nesta edição, nas páginas seguintes. No quarto exercício de terças a digitação para o mi natural do primeiro compasso está equivocada. Deveria ser 3, como no compasso 5. Não foi possível compreender a digitação no terceiro compasso do terceiro exercício de sextas. A digitação no compasso seguinte parece-nos mais cabível também para a forma ascendente. (N.T.)

Exercices pour les Tierces.  
Übungen für die Terzen.

Moderato.

The image displays three musical exercises for playing thirds on a stringed instrument, likely a violin or viola. Each exercise is presented on a single staff with a treble clef. Exercise 1 is in 2/4 time and consists of three staves of music. Exercise 2 is in 2/4 time and consists of three staves of music. Exercise 3 is in 3/8 time and consists of three staves of music. The exercises include various fingering techniques such as triplets, slurs, and specific fingerings (e.g., 1, 2, 3, 4, 0). The notation includes notes, rests, and dynamic markings.

4.

5.

6.

The image displays three musical exercises, numbered 4, 5, and 6, arranged vertically. Each exercise is written for a single melodic line on a treble clef staff. The key signature for all exercises is one sharp (F#), and the time signature is 2/4. Exercise 4 is the most complex, spanning four staves and including a variety of rhythmic patterns, triplets, and a 'Fine.' marking. Exercise 5 spans three staves and features a mix of eighth and sixteenth notes. Exercise 6 spans four staves and is characterized by a consistent eighth-note rhythmic pattern. Fingering numbers (1-3) and articulation marks (accents, slurs) are used throughout to guide the performer.

Exercices pour les sixtes.  
Übungen für die sexten.

1.

2.

3.

4.

The image displays two musical exercises, labeled 3 and 4, each consisting of five staves of music. Exercise 3 is written in treble clef with a key signature of one flat and a 3/4 time signature. It features a complex rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes, with numerous fingerings (1-4) and plus signs (+) indicating specific techniques or accents. Exercise 4 is also in treble clef with a key signature of one flat and a 3/4 time signature. It follows a similar rhythmic pattern but includes a section marked 'Fine.' with a double bar line in the second staff. Both exercises conclude with a double bar line and a repeat sign.

5.

6.

## Aplicação da Teoria das Terças e Sextas

O leitor terá reparado que a digitação para as terças e para as sextas difere algumas vezes daquela que indiquei no quadro geral. Executando as passagens, encontrará a razão que me levou a essa diferença; verá que tentei evitar tanto quanto possível a transição de uma corda à outra com o mesmo dedo, e, sobretudo, que economizei deslocamentos da mão.

Aquele que tiver adotado meu método, e que, tendo aprovado minhas razões, tiver chegado à execução dos exercícios precedentes, pode estar certo de possuir tudo o que serve de base à execução de minha música. Poder-se-ia acreditar que avanço muito, se não provasse minha asserção pela análise de um trecho musical qualquer, e me impus esta tarefa. Embora nesses exercícios ele já deva ter percebido de quantos resultados úteis essa digitação é suscetível, ele o perceberá ainda mais estudando o exercício (no final deste capítulo, p. 75) que contém as duas digitações<sup>a</sup>.

Não posso de forma alguma duvidar que esse exercício não convença plenamente o leitor de que, com o conhecimento das terças e das sextas, possa-se digitar toda a mais difícil música de guitarra, e em consequência executá-la de maneira a indicar que o baixo e as partes da harmonia caminham de maneira regular. Volto, então, a falar de mim mesmo. Assim que me considere em condição de percorrer a extensão do braço da guitarra em terças e sextas, tratei de aplicar isso, propondo-me uma sucessão de acordes. Ver o exemplo quadragésimo nono.



Percebi que para os dois primeiros acordes eu só precisava fazer o baixo e sua oitava para o primeiro, e a parte superior para o segundo, já que as outras notas pertenciam às cordas soltas. No terceiro acorde observei uma sexta maior, *si bemol*: eu a digitei 4/3, e o segundo dedo caía naturalmente no *mi*; no quarto acorde digitei 1/2 a sexta menor *lá, fá*, e o terceiro dedo fazia com o segundo a terça *fá, lá*. No quinto acorde vi uma sexta maior, *dó, lá*, que digitei 4/3; vi que sobre o *dó* há *mi*

<sup>a</sup> Não esquecerei a análise que prometi; mas como em um trecho musical há melodia, e a digitação que uso é quase sempre dependente daquela que uso para a harmonia, estender-me-ei um pouco mais sobre a última, e, depois de expor as regras que observo para a primeira, manifestar-me-ei. (N.A.)

*bemol*, formando uma terça menor, e, tendo já o terceiro dedo sobre a terceira corda para produzir o *dó*, eu só tinha que deixar o dedo dois cair sobre a segunda corda para produzir esta terça, e o primeiro dedo se achava preparado para fazer o *fá susenido*, que é o baixo<sup>a</sup>. No sexto acorde, observei uma terça menor, *si, ré*, pertencente à terceira e segunda cordas, e a digitei 1/2; da mesma forma, observei uma terça maior, *sol, si*, cuja nota superior já estava feita na terceira corda; a quarta corda deveria pois fazer a nota inferior, e eu a produzia com o terceiro dedo, tal como ela é indicada no quadro geral; para sua oitava *sol*, sendo a quarta do *ré* que eu prendia com o primeiro dedo, eu só tinha que pegar a primeira corda; como, solta, ela é a quarta da segunda, pressionadas na mesma casa elas devem conservar o mesmo intervalo.

O sétimo acorde é como o quinto, apenas um tom mais alto.

O oitavo contém a terça inferior *lá, dó*, que é menor e pertence à terceira e segunda cordas; eu deveria pois digitá-la 1/2, e a primeira corda solta ter-me-ia dado, com a segunda, a terça maior *dó, mi*; mas esta primeira corda sendo empregada para fazer o *lá* superior, eu deveria prender as terças nas cordas mais graves: eu formava *lá, dó*, na quarta e na terceira cordas, digitando-as 1/3; sendo *mi* a terça maior de *dó* que eu prendia com o primeiro dedo, devia encontrar-se na mesma casa, assim como sua quarta, *lá*. Ora, prendendo as três cordas com o primeiro dedo, eu produzia o acorde em questão.

O nono acorde contém a terça maior *lá bemol, dó*; tendo de fazer o *dó* na oitava de cima daquela que faz terça com o baixo, eu o prendia antes com o quarto dedo e em seguida digitava o baixo e sua terça 1/2, e o terceiro dedo fazia muito facilmente a nota *fá*, sexta maior a partir do baixo.

O décimo acorde contém a sexta maior *ré, si*, que eu digitava 4/3; *fá* é a terça menor de *ré*, que eu prendia com o terceiro dedo na terceira corda, portanto, apenas deixando o segundo dedo cair naturalmente sobre a segunda corda, eu tinha todas as partes da harmonia de *sol*, cujo baixo o primeiro dedo fazia facilmente sobre a quarta corda.

---

<sup>a</sup> Tendo prometido não usar termos cuja compreensão fosse reservada somente aos harmonistas, não mencionarei aqui o nome dos acordes; falarei deles quando escrever um tratado de harmonia aplicado à guitarra. (N.A.)

Tal tratado, pelo que se sabe até o presente, nunca chegou a ser escrito. (N.T.)

O décimo primeiro acorde apresentava-me a sexta maior *fá, ré*, para a qual eu empregava a digitação que lhe é própria,  $4/3$ , e a segunda corda solta dava-me a nota *si*. Não podendo fazer o *sol* da mesma forma, uma vez que a terceira corda era empregada para produzir a nota *fá* na décima casa, eu a fazia na mesma casa com a quinta corda, que, antes de produzir sua oitava *lá* na décima segunda casa, devia necessariamente produzir *sol* na mesma casa em que eu fazia *fá, ré*.

No décimo segundo acorde, a sexta menor *mi, dó*, e a terça maior *dó, mi*, indicavam-me sua digitação segundo o quadro geral.

O décimo terceiro acorde é como o sétimo, e o décimo quarto como o oitavo.

O décimo quinto acorde contém a terça menor *mi, sol*, que eu teria digitado  $1/3$  se não tivesse que prender nenhuma nota com o segundo dedo; mas, sendo obrigado a empregá-lo para fazer o *dó sustenido*, digitava a terça  $1/4$ , e para o *si bemol*, visto que o *sol* que eu prendia com o primeiro dedo é sua sexta maior, eu o prolongava e fazia esta sexta com ele.

O décimo sexto acorde contém a terça maior *ré, fá sustenido*, cuja digitação deveria ser  $1/2$ ; mas, sendo o primeiro dedo empregado para o *lá*, usava  $2/3$ , e a quarta corda solta dava-me o baixo.

O décimo sétimo acorde é como o décimo quinto, apenas um tom mais grave, e o décimo oitavo, como o primeiro<sup>1</sup>.

O décimo nono acorde contém a sexta maior *si bemol, sol*, e, digitando-a  $4/3$ , o segundo dedo colocava-se naturalmente no *dó sustenido*, e a sexta corda solta dava-me o baixo.

O vigésimo acorde contém a terça menor *ré, fá*, que eu digitava  $1/4$ , porque não apenas meu segundo dedo estava sendo empregado para fazer junto com o primeiro a sexta menor *lá, fá*, mas também porque o primeiro dedo, obrigado a fazer uma pestana para produzir o *fá* no baixo, fazia avançar a mão bem adiante e, conseqüentemente, o quarto dedo estava mais preparado que o terceiro para pressionar a segunda corda.

O vigésimo primeiro acorde contém a terça menor *si, ré*; pertencendo esta terça à segunda e terceira cordas, deveria ser digitada  $1/2$ . Encontrando-se as duas

---

<sup>1</sup> Embora agora com a harmonia conduzida a quatro e não três vozes, acrescentando o *sol*, quinta do acorde, com a terceira corda solta. (N.T.)

outras notas na mesma casa onde eu prendia a segunda corda com o primeiro dedo, eu só precisava, portanto, fazer uma pestana em todas as cordas, conservando o segundo dedo sobre o *si*, e produzia o acorde.

Para o último acorde, a sexta menor *mi, dó*, e a terça maior *dó, mi*, indicavam-me a digitação apropriada.

Entrei em todos esses detalhes para provar ao leitor a verdade de minha asserção, que todo o segredo para o domínio da guitarra (como instrumento harmônico) consiste no conhecimento das terças e sextas. Sem esse conhecimento, acredito que só teria sido capaz de produzir uma pobre imitação do violino ou do bandolim. Digo *pobre*, porque me faltaria a grande vantagem do primeiro desses instrumentos, a de prolongar, aumentar e diminuir os sons, e o brilho do segundo que, afinado, como o primeiro, uma oitava acima da guitarra, apresenta características que esta não poderia imitar senão muito imperfeitamente, pelo menos em minhas mãos.

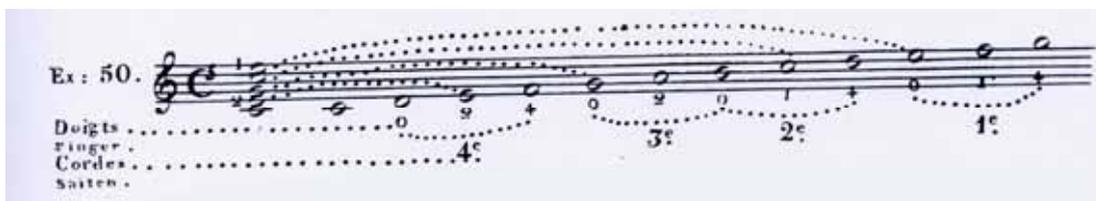
Exercice pour les Tierces et les Sixtes .  
Übungen für die Terzen und Sexten .

The image shows a musical score for guitar, consisting of ten staves of music. The score is written in treble clef with a key signature of one flat (B-flat) and a common time signature (C). The music is a technical exercise for practicing thirds and sixths. It begins with a treble clef and a key signature of one flat. The first staff contains a series of eighth-note chords, with some notes marked with fingerings (0, 1, 2, 3, 4) and a '3' indicating a triplet. The second staff ends with a 'Fine.' marking. The third staff continues the exercise with various chord voicings and fingerings. The fourth staff includes a '3' marking and a '4' marking. The fifth staff is labeled 'Mineur.' and features a series of chords with fingerings. The sixth staff continues the exercise with fingerings. The seventh staff has a first ending bracket labeled '1' and a second ending bracket labeled '2'. The eighth staff includes fingerings and a '3' marking. The ninth staff has fingerings and a first ending bracket labeled '1' and a second ending bracket labeled '2'. The tenth staff concludes the exercise with fingerings and a '3' marking.

## Digitação da Mão Esquerda com Respeito à Melodia

Como é muito raro que eu me resolva a deixar sem provas algo do que afirmo, vou dizer por que, quase sempre, faço a digitação que uso para a melodia depender daquela que uso para a harmonia.

Considero a escala, não importa em que tonalidade, como o acorde perfeito dessa tonalidade, começando pelo baixo, se ascendentemente, e pela nota superior, se descendente, fazendo ouvir sucessivamente não apenas as partes que o compõem, mas também todas as alturas que preenchem os intervalos entre essas partes.



O quinquagésimo exemplo fará ver ao leitor que, tendo a mão esquerda colocada para fazer o acorde, toda a escala se encontra sob os dedos sem necessidade de deslocá-la, a menos que a escala ultrapasse a extensão abarcada pelo acorde; e que é a corda solta ou o quarto dedo que produzem o complemento às partes digitadas para o acorde.

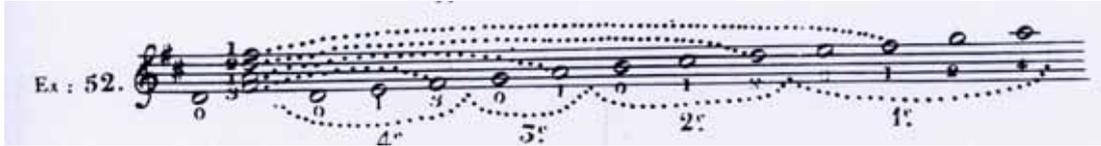
Se for o caso de fazer a escala meio tom acima, quinquagésimo primeiro



exemplo, não sendo o ato de fazer a pestana outra coisa senão fazer servir de pestana o traste contra o qual o primeiro dedo pressiona as cordas, considero que tenho disponíveis três dedos; e como a sexta maior *lá bemol*, *fá* que a pestana me permite produzir, serve-me para o acorde, digito a sexta menor *fá*, *ré bemol*, 2/3 ao invés de 1/2 (porque meu segundo dedo se torna primeiro, e meu terceiro, segundo); observo que este *fá* forma uma terça maior a partir do baixo, e faço esta terça com o quarto dedo, que se transformou em terceiro. Uma vez estabelecido o acorde, a digitação para a escala se torna perfeitamente natural, e de meio tom em meio tom servir-me-á em todo o comprimento da escala, se a tônica for produzida pela quinta corda; mas,

como é útil tirar vantagem das cordas soltas, estabeleci outras digitações para aproveitá-las.

Na escala de *ré* maior, exemplo quinquagésimo segundo, como a quarta corda, que faz soar o baixo, não pode, ao mesmo tempo, produzir a terça *fá*



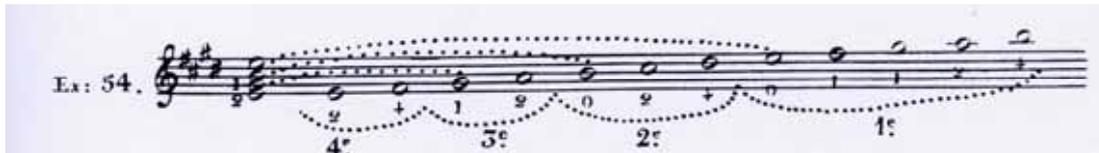
*sustenido*, posiciono o acorde sobre a nota que me dá a primeira inversão (aquela de terça e sexta), ou seja, sobre o *fá sustenido*. Digito a terça *fá sustenido*, *lá* da mesma forma como digito todas as terças menores, ou seja, 1/3; abaixei meu primeiro dedo e produzi com a primeira corda a sexta maior do *lá*, que prendo com a extremidade [do dedo]; meu segundo dedo se encontra em condição de fazer o *ré* na segunda corda da terceira casa, que nada mais é que a digitação de terça maior entre esta corda e a primeira.

Na escala de *mi bemol*, emprego a digitação de acorde com a extensão que devo percorrer; se só desejo tocar dez notas, uso aquela do n.º 1, exemplo



quingüagésimo terceiro; se desejo fazer doze, emprego a digitação do n.º 2 (que não é outra coisa senão o acorde de *dó*, quinquagésimo exemplo), considerando que minha segunda nota *fá*, minha quinta, *si bemol*, minha sétima, *ré*, e minha décima ou terça *sol* encontram-se na terceira casa, o terceiro traste se torna a pestana, e sendo o primeiro dedo obrigado a fazer estas notas, o segundo, terceiro e quarto dedos tomam o lugar do primeiro, segundo e terceiro, de forma a tocar o acorde plaquê.

Na tonalidade de *mi maior*, estabelecendo a terça *mi, sol sustenido*, de acordo com a digitação de terça maior, a segunda e a primeira cordas soltas dão-me o complemento do acorde, e eu digito a escala como indicado no quinquagésimo quarto exemplo.



Em fá, observo a sexta menor lá, fá, digito-a 1/2 de acordo com a regra, e meu terceiro dedo está preparado para produzir, com o segundo, a terça maior fá, lá. Para a nota dó, que forma uma terça menor com lá, uso a extremidade do primeiro dedo que, como está sendo empregado na primeira corda, na mesma casa, prende as duas cordas muito facilmente: estabelecido meu acorde, a digitação da escala se torna bastante natural, como mostra o quinquagésimo quinto exemplo.



Na tonalidade de fá *sustenido*, uma vez estabelecido o acorde (n.º 1 do quinquagésimo sexto exemplo), vejo-me obrigado a afastar-me da regra geral da digitação para fazer o intervalo de fá *sustenido* a sol *sustenido*; mas prefiro este



desvio a abandonar a posição principal que devo retomar para fazer o lá *sustenido*, e digito o restante quase como em fá *natural*. Como a escala de sol *bemol* está na mesma casa, requer a mesma digitação. Ver n.º 2.

Em sol *natural*, sendo a terceira e a segunda cordas as duas primeiras notas do acorde perfeito dessa tonalidade, e não havendo nenhuma corda entre a primeira e a segunda para produzir o ré, eu o suprimo, e faço a oitava sol com o quarto dedo. Com a mão assim posicionada, meus dedos ficam ao alcance das notas de que preciso e, sem o menor movimento do pulso, toco a escala como digitada no quinquagésimo sétimo exemplo (n.º 1). Também posso fazer a digitação depender do

acorde ré, lá, dó, fá sustenido, considerando as notas sol, si, ré como intervalos a preencher, como indicado no n.º 2.

Ex: 57.2

The image shows three staves of musical notation for guitar. Staff 1 (top) is in treble clef, staff 2 (middle) is in treble clef, and staff 3 (bottom) is in bass clef. Each staff contains a sequence of notes with fret numbers (0, 1, 2, 3, 4, 5, 6) and interval markings (1º, 2º, 3º, 4º, 5º, 6º) indicating the intervals between notes. Dotted lines connect the notes across staves, showing a continuous melodic line.

Sendo capaz de fazer um acorde perfeito sob a nota que escolhi como ponto de partida nos dois números precedentes, posso ocupar uma dupla extensão, e fazer o que muitos professores de guitarra chamam *o grande acorde*. Ver o n.º 3.

Ao digitar o baixo *sol*, e sua terça imediata *si*, com a digitação de uma terça maior 1/2, como a quarta corda solta faz o *ré*, adiciono a posição n.º 1; e como aproveitei a posição da mão para a primeira oitava, eu a posiciono para a digitação n.º 1 até o *fá sustenido*, que faço com meu primeiro dedo, de modo a preparar uma distribuição até o *ré*, que me faça mudar um dedo para um meio-tom e dois para um tom inteiro.

Em *lá bemol*, vejo apenas o acorde de *sol* meio tom mais agudo; devo, portanto, imaginar que o primeiro traste se transforma na pestana e reservo o primeiro dedo para todas as notas que, na escala de *sol*, encontram-se nas cordas soltas. Uso meus dedos dois e quatro como usaria o primeiro, segundo e terceiro, e o resultado é a digitação n.º 1, exemplo quinquagésimo oitavo. Se a escala deve

Ex: 58.2

The image shows three staves of musical notation for guitar, similar to Example 57.2. Staff 1 (top) is in treble clef, staff 2 (middle) is in treble clef, and staff 3 (bottom) is in bass clef. Each staff contains a sequence of notes with fret numbers (0, 1, 2, 3, 4, 5, 6) and interval markings (1º, 2º, 3º, 4º, 5º, 6º) indicating the intervals between notes. Dotted lines connect the notes across staves, showing a continuous melodic line.

começar uma oitava acima (nº 2), e não ultrapassa a oitava, eu a considero como a



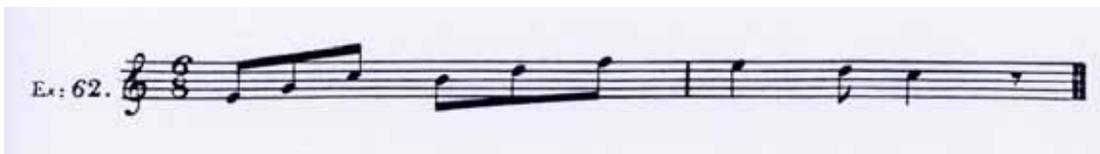


mão percorrer facilmente todos os intervalos compreendidos nessa extensão; se vou mais longe, o ato de deslizar o primeiro dedo de *dó* a *ré bemol* faz-me avançar uma casa, e encontrando-me no mesmo caso em que me encontrava na décima nota da escala n.º 1, exemplo quinquagésimo oitavo, tenho apenas de seguir o mesmo procedimento.

Finalmente, em *si* natural, a terça maior *si, ré susenido* (que digito 1/2), dá-me a posição conveniente para percorrer os intervalos diatônicos até o *si*, segunda corda solta. Como essa corda só tem antes dela a primeira corda, não pode ser o baixo de um acorde, que deve compor-se pelo menos de três notas. Continuo, pois, a escala, dando atenção somente à natureza dos intervalos, para conhecer as casas e a distribuição proporcional dos dedos, e disso resulta a digitação do exemplo sexagésimo primeiro<sup>a</sup>.



Nem todas as passagens de melodia têm a mesma extensão, a mesma direção, ou a mesma seqüência de intervalos; também não têm o mesmo ponto de partida; em conseqüência, foi preciso que eu percebesse o que ia fazer, antes de me ocupar dos meios pelos quais o faria mais facilmente. Mas como explicar a natureza de uma passagem de melodia sem recorrer à harmonia, num tempo em que o solfejo não é



mais a ciência dos sons? *Mi, sol, dó, si, ré, fá, mi, ré, dó* (exemplo sexagésimo segundo) eram antigamente a nomenclatura exclusiva desse canto. Mas hoje esse

<sup>a</sup> O leitor ter-me-á achado, talvez, excessivamente minucioso neste tópico, mas peço-lhe que leve em consideração que, fiel a meu princípio de não estabelecer nada autoritariamente, dou uma demonstração de tudo que proponho, e que acredito mostrar-lhe mais respeito submetendo a seu julgamento as razões que tive para estabelecer tal ou qual máxima, do que lhe dizendo *Tal coisa deve ser feita porque é assim que eu acho*. (N.A.)

mesmo canto precisa apenas mudar de lugar para mudar de nomenclatura (o que faz com que existam sete para uma única coisa), e como essa nomenclatura torna-se, por sua vez, a expressão de um número bem maior de coisas diferentes, o solfejo moderno carece de precisão nas idéias musicais: é exclusivamente a ciência das figuras. Desse modo, estando a explicação que eu poderia dar complicada pela privação de um grande número de meios de me tornar inteligível, serei obrigado a fazer rodeios e empregar perífrases para exprimir idéias que, por essa razão, poderiam parecer complicadas.

Ex: 63.

Ex: 64.

The image displays two musical examples, Ex: 63 and Ex: 64, each consisting of four staves of music. Ex: 63 is written in treble clef with a 2/4 time signature and a key signature of one sharp (F#). It features a sequence of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. Ex: 64 is also in treble clef with a 2/4 time signature and a key signature of one sharp (F#). It shows a sequence of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests, with some notes beamed together.

Ex 64 cont.

Ex: 65.

1 0 4 1 0 4 1 0 3 1 3 1 3 1 2 1 3 1 +

O único meio que vejo é pedir ao leitor que fique atento a duas coisas essenciais quando se trata de *música*: primeiro, que a melodia, exemplo sexagésimo terceiro, é a mesma, embora as notas que a formam sejam diferentes (ver do exemplo sexagésimo quarto até o sexagésimo quinto); segundo, que as mesmas notas podem exprimir um grande número de coisas diferentes, e que o objeto muda de lugar, mas não de forma, embora os notistas não façam qualquer diferença na maneira de encará-las, não fossem os obstáculos dos quais se sobrecarrega a imaginação para fazer do ser pensante uma máquina. Parece contraditório; mas, refletindo sobre isso, perceberíamos que se toda a inteligência está sendo empregada em quebrar as pedras que compõem um edifício, resta apenas uma máquina para a concepção do plano geral de arquitetura. Dir-me-ão que, embora o plano geral pertença ao arquiteto e não ao quebrador de pedra, os conhecimentos que exigem pertencem ao harmonista e não ao simples leitor de música; mas nesse caso ele deveria chamar-se notista e não musicista, pois a música é a ciência dos sons, e não chamarei jamais musicista aquele cujo ouvido seja o único guia para a parte musical de seu solfejo, mas aquele cujo solfejo seja a arte de classificar, de retificar as idéias que devem guiar o ouvido.

A primeira coisa que examino em uma passagem de melodia é se ela transpõe intervalos tais como os que encontramos entre as partes de um acorde, ou se caminha por graus imediatos ascendentes ou descendentes; se sobe por grupos de duas ou três

notas descendentes, ou se desce por grupos ascendentes. Quando vejo notas formando um acorde arpejado<sup>1</sup>, eu o faço plaquê; quando as notas são dispostas de outra maneira, eu as digito de acordo com seu andamento, como nos exemplos 49 a 61, e quando elas estão dispostas em escala sucessiva, observo a digitação indicada nos exemplos sexagésimo quinto, sexagésimo sexto, sexagésimo sétimo, sexagésimo oitavo e sexagésimo nono. A digitação do exemplo septuagésimo prova a aplicação dessa teoria.

Ex: 66. 2 4 1 2 1 3 1 3 1 3 0 1 3 0 1 3 0 1 2 4 0 1 2 + 1 2 0 1 2

Ex: 67. 0 1 3 1 3 4 0 1 3 1 2 + 1 3 4 0 1 3 1 2 4 1 2 4 1 3 + 1 2 + 1 2 4

Ex: 68. 3 1 0 + 3 1 3 1 0 + 2 1 + 3 1 3 1 0 + 2 1 + 3 1 4 3 1 + 3 1 4 2 1 + 2 1

Ex: 69. 0 3 1 1 4 3 0 3 1 1 4 2 1 + 3 0 3 1 1 4 2 1 4 2 1 + 3 1 4 2 1 + 2 1 + 3 3

Ex: 70. 1 1 1 4 2 2 1 + 1 1 1 2 1 3 0 3 1 2 1 1 + 4 4

Além disso, vejo que meu primeiro dedo, colocado na segunda corda (não importa em que casa), dispõe-me a mão de forma a que o quarto, caindo naturalmente sobre a primeira corda, produz uma sexta menor, e que afastando-o uma casa, produz facilmente a sexta maior. Tenho, pois, um dado positivo para estabelecer essa posição para todas as passagens de melodia que não ultrapassem tal extensão; mas, como a digitação intermediária deve mudar de acordo com a nota da escala feita pelo primeiro dedo, é da maneira de considerar essa nota que depende o emprego das outras. Não posso de modo algum transmitir meu raciocínio como

<sup>1</sup> O termo em francês é "accord détaillé", ou seja, acorde detalhado. O termo inglês é "broken-chord". Não há dúvidas, no entanto, quanto a se referirem a um acorde arpejado. (N.T.)

musicista, porque não teria certeza de ser geralmente compreendido ao dizer que parto de *dó*, de *mi*, etc., quando o leitor veria *si bemol* ou *dó susenido*<sup>a</sup>.

Devo pois detalhar as diferentes combinações apresentando a nota feita para o primeiro dedo sob todas as relações que possa ter com sua tônica, indicando a digitação do exemplo septuagésimo segundo.

Na passagem do exemplo septuagésimo terceiro, prendo as duas primeiras notas na terceira corda, para me preparar para a posição do primeiro dedo sobre o *ré* (quinta nota da escala do tom), a fim de ter sob meus dedos toda a passagem, até *si*; em seguida, trato o *fá susenido* de acordo com sua relação com a tônica, coloco aí o primeiro dedo, considero-o como sétima nota e digito as notas seguintes como conseqüência.

Em uma passagem que deva ser executada com rapidez, é muito útil aproveitar uma posição para produzir o maior número de notas que aí se encontram; mas em uma passagem cantante, achei melhor buscar as notas onde as vibrações fossem mais continuadas. O *sol* produzido pela primeira corda na terceira casa é bem mais prolongado do que se for produzido pela segunda corda na oitava, ou pela terceira na décima segunda. Há duas razões para que essa diferença exista: primeiro, as partes da corda postas em vibração são mais curtas, e, segundo, sua espessura aumenta em razão da diminuição de seu comprimento<sup>b1</sup>.

Prefiro pois mudar mais freqüentemente de posição para produzir o canto



<sup>a</sup> Suponho que devo fazer o acorde n.º 1 (exemplo septuagésimo primeiro), e que me engano fazendo aquele de n.º 2; alguém, querendo corrigir-me, dirá: *Faça dó susenido*. Se eu o suponho musicista, farei o acorde n.º 3; mas se o suponho simplesmente notista, compreendo que absolutamente não fala do som, mas do mecanismo que o produz, e farei o acorde n.º 1. Um harmonista me dirá: *Faça a quinta aumentada*; e eu não me enganarei de forma alguma, porque, no solfejo que aprendi, aquilo significaria *faça sol meio tom mais alto*; como, para mim, *sol* quer dizer quinta altura da escala maior do tom em que estou, eu compreenderia o harmonista mesmo sem haver apreendido harmonia. (N.A.)

<sup>b</sup> Se, fazendo-se a tentativa, ouve-se o *sol* feito com a segunda corda muito prolongado, não é a esta corda que se deve atribuir a causa, mas à ressonância da terceira, que, tendo a mesma nota no grave, é posta em oscilação assim que uma outra corda dá uma altura que se encontra em sua ressonância, sobretudo a oitava e a quinta. (N.A.)

Referindo-se à vibração simpática. (N.T.)

<sup>1</sup> Lembrando que espessura da corda é inversamente proporcional a seu comprimento. (N.T.)

com a segunda e a primeira cordas, a fazer, com a terceira e quarta cordas, na região aguda do braço da guitarra, notas cuja vibração só se prolongará caso sejam repetidas pela ressonância das cordas mais graves, o que não pode acontecer em todas as notas; aquelas cujas vibrações fossem prolongadas fariam sobressair a secura das outras. A digitação de minha Fantasia para duas guitarras, intitulada “l’Encouragement”<sup>1</sup>, mostra, na parte do aluno, de que maneira ponho em prática o que acabo de dizer. Ver-se-á como aproveito as cordas soltas no *cantabile*, para que os sons sejam mais prolongados, e nas passagens de agilidade, para poupar mudanças de posição.

Achei de grande importância habituar-me a tomar uma posição que me faça abarcar, se preciso, a distância de uma terça maior na mesma corda com o primeiro e o quarto dedos, de maneira que a nota intermediária seja feita pelo segundo, que pelo seu comprimento e sua ação tem mais facilidade de se afastar do primeiro que o terceiro do quarto.

Pretender que num instrumento se possa executar tudo que é imaginável em música é, em minha opinião, não conhecer de forma alguma o instrumento. O piano, que oferece tantos recursos, não poderá fazer o efeito de meu estudo 24<sup>2</sup> para guitarra sem mudar-lhe a textura, porque não está em sua digitação: poder-se-ia a rigor executá-lo sem deslocar uma única nota; mas isso entraria já na categoria dos *tours de force*<sup>3</sup>. Não se deve pois admirar que eu não tenha procurado regras para coisas que acredito não serem do domínio da guitarra: que outro o faça, que cause espanto; tanto melhor, se ele acha a maneira de não sacrificar a esse tipo de coisas o que o instrumento tem de mais vantajoso e de mais agradável. Quanto a mim, não sinto

---

<sup>1</sup> Publicada por Pacini. (N.A.)

<sup>1</sup> Opus 34, “O Encorajamento”. Publicado pela primeira vez em Paris por Pacini, provavelmente em 1828, ano em que Sor rompe com Meissonnier e, associando-se a Pacini, passa a editar a própria obra. É uma peça didática, digitada por Sor, onde a primeira guitarra (indicada na partitura original “l’élève” – o aluno) faz, na maior parte do tempo, uma única linha melódica e a segunda (indicada “le Maître” – o Mestre), acordes. (N.T.)

<sup>2</sup> Estudo nº 24, Op. 29. Editado por Meissonnier, em Paris, 1827. (N.T.)

<sup>3</sup> Itálico do tradutor, sempre que aparece a expressão. (N.T.)

forças para isso, e não quis me ocupar daquilo que não posso pretender adquirir senão depois de estar bem certo de possuir tudo o que existe no gênero que acredito ser particular à guitarra<sup>a</sup>. Se eu ouvisse os *tours de force* de certos pianistas, reconheceria imediatamente que os tinham estudado quase exclusivamente; mas se os ouvir de Cramer<sup>1</sup>, Kalkbrenner<sup>2</sup>, Bertini<sup>3</sup> e outros de sua categoria, perceberia incontinentemente que só se libertaram deles depois de ter feito durante longo tempo estudos bem mais sólidos.

---

<sup>a</sup> Descrevem em minha presença todos os *tours de force* e as coisas extraordinárias executadas ao violino pelo célebre Paganini. Alguém pergunta: “E como ele toca tão simplesmente o violino?” – “Perfeitamente”, respondeu aquele a quem a questão se dirigia, e que podia se pronunciar com conhecimento de causa. Desde então considere esse artista como um verdadeiro talento colossal, digno de sua grande reputação. (N.A.)

<sup>1</sup> Johann Baptist Cramer (1771-1858), filho de Wilhelm Cramer (1745-1799). Pianista, compositor e professor, foi autor de vários estudos para piano, muitos dos quais em uso até hoje. Escreveu, além dos estudos, 124 sonatas para piano, dois quintetos e dois quartetos com piano. (N.T.)

<sup>2</sup> Friedrich Kalkbrenner (1785-1849), compositor e pianista nascido na Alemanha, freqüentou o Conservatório de Paris de 1799 a 1804, e foi aluno de Haydn, entre 1803 e 1804. Suas composições dão grande ênfase ao virtuosismo instrumental. (N.T.)

<sup>3</sup> Henri Jërôme Bertini (1798 – 1876), pianista e compositor francês. Mudou-se para Paris aos seis anos de idade, onde viveu toda a vida. Compôs mais de cem obras, incluindo uma popular escola de piano, obras para piano solo e com outros instrumentos. (N.T.)

## Digitação da Mão Direita

A posição comum dos meus dedos mantém o indicador abaixo da segunda corda, o médio<sup>1</sup> abaixo da primeira, e o polegar capaz de percorrer todas as outras sem deslocar a mão. Se a melodia é mais baixa que a nota da primeira corda solta, passo meu primeiro e segundo dedos para a terceira e segunda cordas; ataco todo o baixo, como de costume, com o polegar, do qual me sirvo também freqüentemente para atacar as notas que não pertencem ao baixo, mas que determinam uma parte acentuada do compasso, ou o começo de uma fração alíquota. Se a melodia é dobrada em sextas, afasto um pouco o dedo médio do indicador, subo um pouco a mão (não pela contração do punho, mas baixando um pouco o cotovelo), e meus dedos indicador e médio se colocam cada um abaixo de suas respectivas cordas. Se a parte intermediária tem mais movimento que a superior, e a corda intermediária deve ser tocada, é sempre o dedo indicador que uso, porque meus dedos têm menos facilidade à medida que se aproximam do anular; é por essa razão que, quando tenho uma seqüência de sextas a fazer sem que estejam acompanhadas de uma corda, uso o polegar para todas as notas que pertencem à quarta corda e mesmo para muitas das que pertencem à terceira.

Quando se trata de passagens destacadas sem acompanhamento, ouvi muitos guitarristas, e principalmente o Sr. Aguado, que as fazem com clareza e rapidez surpreendentes, empregando alternadamente o indicador e o médio ou o anular<sup>2</sup>. Mas tendo consultado a construção da mão, percebi que estando o segundo dedo em ação, se o polegar está em repouso, é a parte inferior da mão que age, e se eu puser em movimento o polegar e o indicador sozinhos, é a parte superior que age. Sei a razão disso; mas em vez de alardear o pouco conhecimento que adquiri de anatomia, reporto-me ao julgamento dos anatomistas sobre minha asserção: o leitor pode fazer a experiência, tocando uma corda várias vezes com

---

<sup>1</sup> Sor se refere ao indicador da mão direita como primeiro dedo, ao médio como segundo, ao anular como terceiro e ao mínimo como quarto. Para evitar confusões com nossa nomenclatura para os dedos da mão esquerda, traduziremos por indicador (primeiro dedo), médio (segundo dedo), anular (terceiro dedo), e mínimo (quarto dedo). (N.T.)

<sup>2</sup> A prescrição de Aguado do uso dos dedos indicador e médio em tais passagens, não é, entretanto, a mesma que se faz na técnica atual. Para Aguado é normal a repetição dos dedos como i,m,i,i,m, obedecendo de certa forma o mesmo ideal de Sor de aproveitar-se da diferença de força entre os dedos para explicitar a articulação do fraseado. (N.T.)

rapidez, alternando os dedos indicador e médio; verá que não pode fazê-lo sem mexer o anular e o mínimo; mas se fizer a mesma operação com o polegar e o indicador, verá a parte inferior permanecer sem outro movimento além daquele que a ação do polegar comunica a toda a mão. Esta observação decidiu-me a executar as passagens desse tipo com o polegar e o indicador, e com tal intenção fiz minha décima nona lição<sup>1</sup> e meu quinto estudo<sup>2</sup>, para habituar o estudante a esse toque: além disso, é-me mais fácil encontrar rapidamente o baixo, do qual posso precisar imediatamente depois da passagem com o polegar, tendo apenas que abrir a mão, sem deslocá-la, que passar da posição indicada, Fig. 23 (Cap. 11, p. 46), à posição da Fig. 11 (Cap. 4, p. 18), porque conservo sempre a linha AB, Fig. 4 (Cap. 2, p. 9), paralela ao plano do tampo. Algumas vezes minha mão esquerda vem em socorro da direita nos grupos descendentes de três notas, e eu digito os três ao mesmo tempo; o dedo que produz a mais alta, que eu toco com a mão direita, em lugar de a deixar se elevando, toma a forma de um gancho, e, retirando-se em direção à palma (sem variar a posição de toda a mão), produz a nota imediata, que já está digitada; faço com esse dedo o que fiz com o outro, e ele produz a terceira nota.

De acordo com o que acabo de expor, o leitor pode facilmente deduzir que, se emprego raramente o dedo anular da mão direita para a harmonia, eu o proscreevo inteiramente para a melodia. Tais são os fundamentos sobre os quais estabeleci a ação de minha mão direita: as exceções às regras que observo só acontecem quando a música o exige, mas então a maneira de escrevê-la indica a digitação que uso, se é numa frase de harmonia. O



exemplo septuagésimo quarto (n.º 1), segundo o que eu disse, deverá ser executado passando

<sup>1</sup> Op. 31, n.º 19, Andante. Lê-se à guisa de instrução, na edição original de Meissonnier, Paris, 1827: "O objetivo desta lição é habituar o estudante a dar ao polegar sua verdadeira direção, fazendo-o alternar com o indicador para as semicolcheias".

<sup>2</sup> Apesar da discrepância na terminologia, parece referir-se, por sua conformação, ao Exercício n.º 5, dos "Vinte e Quatro Exercícios...", Op. 35, editados pelo autor em 1828, e não ao Estudo n.º 5, Op. 6. (N.T.)

o indicador, que acabou de tocar o *lá* da terceira corda, à quarta, para fazer o *mi*. Mas escrevendo-o de acordo com o n.º 2, vê-se que esse mesmo *mi* absolutamente não faz parte da melodia feita pelas notas brancas, mas de uma outra separada, cujas notas não coincidem de jeito nenhum com aquelas do baixo: posso pois empregar o polegar alternativamente para o baixo nessa parte, conservando minha mão bem colocada. Quando, numa passagem a três vozes, aquela do meio tem mais notas a fazer do que a parte cantante, e essas notas exigem duas cordas, observo se o acento musical está na mais alta ou na mais baixa; se o acento se encontra na mais alta, é o polegar que faz a mais baixa; mas se o acento se encontra na mais baixa, faço as duas com o indicador, que passo de uma à outra. Vejamos o mesmo exemplo, no qual os números indicam os dedos da mão direita. Como o polegar não conta absolutamente para a mão esquerda, visto que não o tenho jamais sobre a escala, uso os mesmos números para os dedos da mão direita, e indico o polegar com uma pequena cruz<sup>1</sup>.

O dedo mínimo serve-me algumas vezes apoiando-o perpendicularmente sobre o tampo abaixo da primeira corda, mas tenho muito cuidado de levantá-lo assim que não me é mais necessário. A necessidade desse apoio vem do fato de que nas passagens que exigem grande velocidade do polegar para passar das notas do baixo àquelas de uma parte intermediária, enquanto o primeiro e o segundo dedos estão ocupados em completar a fração do compasso em tercinas ou de outra forma, não poderei jamais estar certo de conservar meus dedos exatamente diante de suas respectivas cordas<sup>2</sup>; nesse caso, o dedo mínimo mantém toda a mão em posição, e só preciso ocupar-me do movimento do polegar; mas logo que minha mão pode conservar posição conveniente sem esse apoio, deixo de empregá-lo, para que a elevação da parte inferior da mão me permita tocar as cordas com os dedos o menos arcados possível.

---

<sup>1</sup> Usaremos sempre a nomenclatura modernizada para mão direita, como indica o Critério Editorial. (N.T.)

<sup>2</sup> Elemento fundamental, que liga Sor à técnica antiga de execução. O hábito, já inteiramente proscrito por outros guitarristas da mesma época, foi padrão para a técnica de mão direita da totalidade dos instrumentos ocidentais de cordas dedilhadas desde o Renascimento, quando se abandonou o uso do plectro, até o final do período barroco. (N.T.)

## Os Sons Harmônicos

Esses sons chamam-se assim porque são o resultado das diferentes alturas produzidas pela vibração do corpo sonoro; uma corda estendida, posta em vibração, revela tão mais distintamente as alturas respectivas a suas frações alíquotas quanto mais grave for. Tocando somente a última tecla de um piano de seis oitavas, é quase possível ouvir mais sua terça maior no agudo do que o som gerador; mas, à medida que se percorre o teclado, percebe-se que quanto mais se avança para o meio, mais o som gerador se afasta de qualquer outra altura. Ouviam-se sons harmônicos que, na Espanha, chamam-se *flutés*. Ouvia-se também outra qualidade de som além dos não aflutados, mas como esses sons não se prolongam de forma alguma, e saem sempre acompanhados do ruído produzido pela violência que o dedo faz à corda que se opõe a sua passagem, não concebia que relação podia haver entre esse ruído e o som de uma flauta; para mim, faziam mais o efeito da marimba dos indianos<sup>a</sup>. Observei também que não os produzíamos jamais senão no sétimo traste, muito raramente no quinto, e freqüentemente no décimo segundo; que neste último o som era mais agradável e um pouco mais prolongado que nos dois outros, e que o último som que produziam era sempre o mais claro. Refleti sobre isso e encontrei a causa. Sabia que uma corda estendida produz um som determinado. Se nela ponho um cavalete móvel, de início na metade do comprimento total, a corda produzirá a oitava acima do som primitivo em cada uma de suas metades; se o coloco na quarta parte de seu comprimento, essa quarta produzirá a dupla oitava, e os três quartos do outro lado dar-me-ão a quarta do som primitivo; se o coloco na terça parte, essa terça produz a dupla quinta, e os dois terços do outro lado, a quinta simples: deduzi dessa teoria que a parte da corda que me dá o som harmônico não é aquela que toco com a mão direita, mas a que está entre a mão esquerda e a pestana; que é por essa razão que os sons sobem à medida que encurto essa distância, e que, devendo as vibrações cessarem mais cedo em função da diminuição do comprimento, quanto mais a mão esquerda se aproximava da pestana, menos os sons eram puros e prolongados. Eu via que o mesmo dedo da mão esquerda que tinha determinado a parte alíquota da corda era um obstáculo à vibração, e que uma vez determinada

---

<sup>a</sup> Pedacos de madeira muito compacta e com diferença progressiva de comprimento. Um cordão de cada lado segura-lhes as extremidades e os mantém paralelos. É como uma escada cujo cordão que prende o alto é bastante longo para que aquele que o toca possa passar a cabeça por dentro. Assim suspenso ao pescoço, ele pega a outra extremidade com a mão esquerda, avançando-a para que os pedacos de madeira fiquem suspensos no ar; na mão direita tem uma varinha flexível, com uma bola sólida na ponta, que serve-lhe para bater nas madeiras, as quais produzem diferentes alturas. (N.A.)

a altura, se a corda era imediatamente abandonada, ela não produziria em sua vibração o som gerador, mas prolongaria aquele que a parte alíquota produzira. Se os guitarristas retiravam o dedo das cordas imediatamente depois do último som, este era o único que, embora não fizessem isso intencionalmente, mostrava o resultado do procedimento indicado; a observação me fez estabelecer como regra, primeiro, não pressionar muito levemente a corda no ponto determinado, mas de forma a senti-la bem sob meu dedo; segundo, que ao ato de tocá-la com o dedo da mão direita devia seguir-se imediatamente aquele de deixá-la vibrar em liberdade, elevando o dedo da mão esquerda; terceiro, que à medida que os sons a produzir exigissem posição mais próxima da pestana, o ato de tocar a corda deveria ser mais violento, e a pressão do dedo da mão esquerda mais forte, sem entretanto obrigar a corda a se aproximar do traste.<sup>1</sup>

Depois de adquirir o hábito de produzir os sons de maneira agradável, lamentei que não houvesse maneira de fazê-lo para todos os tons. Ouvi falar de um procedimento pelo qual se poderia produzi-los, mas, quando o conheci, percebi que a invenção não podia mesmo prosperar; reduzia-se a fazer determinar a metade de cada comprimento, entre o ponto que devia produzir o som e o cavalete, por um dedo da mesma mão que toca a corda, enquanto se emprega a outra mão para digitar as alturas das quais os sons harmônicos produzem a oitava. Além da dupla tarefa que me era imposta, obrigando-me a medir as distâncias bem exatas para as duas mãos, encontrava aí o inconveniente (para mim) de ser forçado a usar toda a mão direita para tocar uma única nota, e cada uma daquelas que eu queria produzir não apenas custava-me um movimento do punho, mas de todo o braço, e, não tendo um ponto de apoio, era-me quase impossível dirigir com segurança o dedo para determinar exatamente a metade de cada distância<sup>2</sup>. De início, atribuía a causa disso à falta de hábito, mas algum tempo depois

---

<sup>1</sup> Descreve com precisão a execução dos harmônicos naturais na guitarra. Emilio Pujol expõe a mesma prática na quinquagésima nona lição do segundo volume da "Escuela Razonada de la Guitarra", onde há um quadro com os harmônicos naturais sobre todas as cordas, produzidos sobre os trastes III, IV, V, VII, IX, XII, XVI e XIX, além daqueles produzidos fora da escala. (N.T.)

<sup>2</sup> A prática, proscrita por Sor, é atualmente largamente difundida, e Pujol refere-se a ela, na centésima décima quarta lição (op. cit.), como "harmônicos oitavados", ou "artificiais". No capítulo seguinte, contradizendo Sor mais uma vez, Pujol demonstra a prática dos harmônicos oitavados em ação simultânea com o polegar, ou seja, produzindo mais de uma nota ao mesmo tempo. (N.T.)

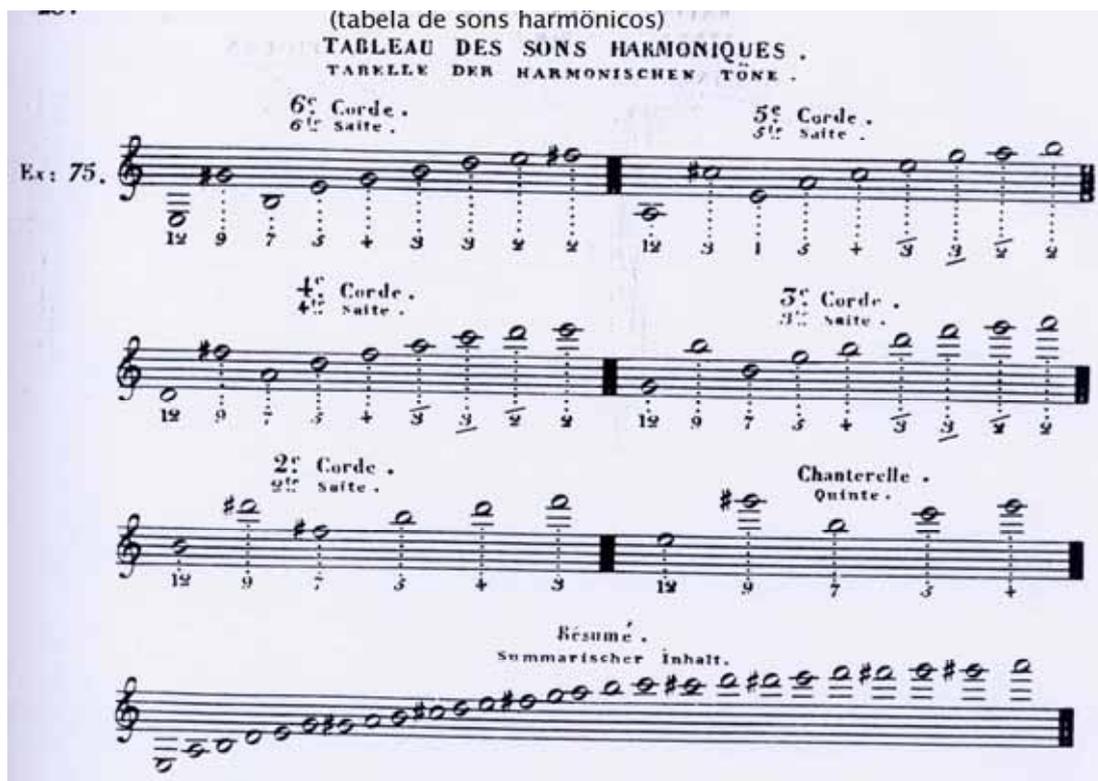
pedi àquele que me comunicara a descoberta<sup>1</sup>, da qual dizia servir-se vantajosamente, que tocasse para mim algumas passagens dessa maneira. Percebi que experimentava as mesmas dificuldades que eu, que tocava muito lentamente, e que como a corda pressionada deixava de vibrar antes da corda solta, os sons harmônicos assim produzidos deviam ser menos sonoros. Aquilo me contrariava, porque eu desejava muito produzir todos os sons. Imaginava empregar o mesmo procedimento que no violino, determinando a nota com o primeiro dedo, e fazendo, com o mínimo, quatro trastes mais distante, o que eu fazia com outro dedo no quarto traste para produzir a dupla oitava. Esse meio agradava-me um pouco mais, mas nele encontrava sempre o inconveniente de ser obrigado a diminuir o afastamento dos dois dedos à medida que minha mão se aproximava do corpo do instrumento; e ainda que eu chegasse a adquirir o hábito da diminuição progressiva, ficaria sempre inseguro quando a melodia andasse de outra forma que não por graus progressivos. Foi então que me propus a seguinte questão: será que na vibração do corpo sonoro não se encontram todas as alturas da escala diatônica?... Por que não tentar interrogar a natureza, determinando em uma nota grave todas as partes alíquotas e mesmo as aliquantas de seu comprimento?... Fiz a tentativa, e percebi que a quarta corda, por exemplo, dava-me essas alturas:

No décimo segundo traste	A 8. <sup>a</sup>	<i>ré</i>
No nono	A 10. <sup>a</sup> ou 3. <sup>a</sup> maior	<i>fá sustenido</i>
No sétimo	A dupla 5. <sup>a</sup>	<i>lá</i>
No quinto	Dupla 8. <sup>a</sup>	<i>ré</i>
No quarto	Dupla 3. <sup>a</sup> maior	<i>fá sustenido</i>
Um pouco abaixo do terceiro	Tripla 5. <sup>a</sup>	<i>lá</i>
Um pouco mais abaixo do mesmo	Tripla 7. <sup>a</sup> menor	<i>dó</i>
Acima do segundo	Tripla 8. <sup>a</sup>	<i>ré</i>
Sobre o segundo	Tripla 9. <sup>a</sup>	<i>mi</i>

---

<sup>1</sup> Pode ter sido François de Fossa (1775-1849), a quem Aguado se refere no capítulo II do “Nuevo Método...” como criador de tal procedimento. Fossa o teria descrito em artigo colocado no início de sua composição “Ouverture de jeune Henri, arrangé pour deux guitares”. A teoria é reforçada pela biografia de Fossa, semelhante em muitos pontos à de Sor: nascido na Catalunha francesa, seguiu carreira militar no exército espanhol mais ou menos ao mesmo tempo que Sor e, como ele, afrancesou-se.

Aguado cita ainda o procedimento de Sor de baixar a sexta corda para fá ou ré, e transcreve na íntegra seu exemplo septuagésimo oitavo. Cita também, literalmente, o “Méthode pour la guitare” como fonte do exemplo. (N.T.)



Todas essas alturas não são de forma alguma igualmente distintas sobre todas as cordas; sua clareza está na razão direta de serem mais ou menos graves. Mas como cada corda produz os mesmos resultados relativamente a seu som mais grave<sup>1</sup>, posso encontrar em uma altura que em outra me faltaria. Formei o quadro representado pelo exemplo septuagésimo quinto, e vi de quantos sons harmônicos podia dispor pelo meio comum<sup>a</sup>. Como existem aqueles que são quase imperceptíveis, eu os suprimi tanto quanto possível em minha composições, e, por ver que me era impossível executá-los com rapidez, em um trecho de melodia, sem que meu toque apresentasse, de forma muito acentuada, a marca da dificuldade, voltei minha atenção para as combinações de harmonia. Quando toco num tom imediato àquele da sexta corda, eu a subo ou desço à tônica, e então, como os sons harmônicos conservam suas relações com o som gerador, devem ceder em comparação aos das outras cordas, e encontro em *ré* e em *fé* as alturas indicadas nos exemplos septuagésimo sexto e

<sup>1</sup> A corda solta, portanto. (N.T.)

<sup>a</sup> Não se pode perder de vista que, estando a guitarra afinada uma oitava abaixo da música escrita em clave de sol, os sons harmônicos resultam exatamente na altura que os escrevo (Ver Pr. XXIX, no final do capítulo, p. 98). (N.A.)

septuagésimo sétimo<sup>1</sup>: já que existem muitos lugares onde posso encontrar uma altura igual, aproveito esse meio para tocar em sons harmônicos em duas, e mesmo em três vozes. Seria inútil indicar a digitação, pois não escrevo jamais o som que deve resultar, mas a corda que

Ex: 76. 6<sup>e</sup> Corde en ré. (6<sup>a</sup> corda em ré)  
 6<sup>e</sup> Saite in D.  
 Sons naturels. Natürliche Töne. (sons naturels)  
 (Cordas) Cordes. Saiten. Touches. Griffe.  
 12 9 12 12 + 12 7 12 + 3 3 + 3 3 +

Ex: 77. 6<sup>e</sup> Corde en Fa. (6<sup>a</sup> corda em fá)  
 6<sup>e</sup> Saite in F.  
 Sons naturels. Natürliche Töne. (sons naturels)  
 (cordas) Cordes. Saiten. Touches. Griffe.  
 12 12 7 12 7 5 12 7 3 3 3 2 3 3

toco e o número que indica o traste sobre o qual a pressiono. O leitor verá, em um dos meus 24 estudos<sup>2</sup>, que, seguindo a numeração, produzirá as três vozes. Vou, entretanto, oferecer-lhe outro, no exemplo septuagésimo oitavo, para o caso de não ter meus estudos diante de si.

Algumas vezes aproveito também o procedimento do violino, do qual falei, embora muito raramente, e com grandes precauções. Em uma de minhas variações sobre o tema de

<sup>1</sup> Em outras palavras: para fá maior ou menor, sobe a sexta corda meio tom; para ré maior ou menor, desce a sexta corda um tom, fazendo com que a corda que soa como fundamental da tonalidade escolhida produza naturalmente os harmônicos a ela pertencentes. (N.T.)

<sup>2</sup> Estudo Op. 29, n.º 21. Lê-se: "Todo este estudo é em sons harmônicos: os números indicam o traste diante do qual produzir-se-ão os sons. Sexta corda em ré". O estudo inteiro é escrito indicando as cordas soltas em que se devem produzir os harmônicos e em que casas, e reescrito em seguida na forma tradicional, mostrando como deverá resultar. (N.T.)

Ex: 78.

Résultat à produire :  
 Es soll gespielt werden :  
 (resultados a produzir)  
 Operation en sons  
 harmoniques .  
 Verfahren in harmonischen  
 Tönen .  
 (operação em sons harmônicos)

Andante .

(6<sup>e</sup> corde em ré)  
 6<sup>e</sup> Corde en ré.  
 6<sup>te</sup> Corda em D.

Ex: 79.

sons naturels  
 natürliche Töne.  
 (sons naturais)

harmonique...  
 harmônico... (harmônicos)

Paësiello (sic)<sup>1</sup>, “Nel cor piu non mi sento”<sup>2</sup>, termino as duas repetições pelas duas sextas em sons harmônicos, exemplo septuagésimo nono (p. 96); vê-se que, para a última, fixo o primeiro dedo sobre a quinta corda na terceira casa para determinar bem o *dó*; o traste torna-se a pestana, e se, a cinco trastes, eu devia produzir a dupla oitava da corda solta *lá*, produziria, na oitava (tornada quinta), a dupla oitava de *dó*; produzo com o segundo dedo a dupla oitava de *mi*, no quinto traste com a sexta corda, e as duas notas saem muito distintamente<sup>3</sup>; mas também essa variação é mais lenta que as outras. Não digo que com muito exercício não se possa chegar, pelos meios indicados, a tocar em sons harmônicos com mais rapidez que eu; nesse caso, eu me felicitaria sempre por ser ultrapassado, pois isso provaria a utilidade de minhas pesquisas.

---

<sup>1</sup> Giovanni Paisiello (1740-1816), compositor italiano, foi mestre-de-capela em São Petersburgo (1776-84) e serviu como diretor de música para Napoleão em Paris (1802). Escreveu mais de oitenta óperas, música de câmara e para teclado e música sacra. (N.T.)

<sup>2</sup> “Cinquième Fantasia pour la Guitare avec des Variations sur l’air de Paisiello Nel cor piu non mi sento”, Op. 16. A variação em questão é a quarta, “Lento a Piacere”. A tonalidade é *dó* maior e não *lá* maior, como indica o septuagésimo nono exemplo. (N.T.)

<sup>3</sup> Ou seja, produz um harmônico natural no quinto traste da sexta corda, e outro oitavado, usando dois dedos da mão esquerda para montar a posição, determinando a nota *dó* com o dedo um e o harmônico com o três. (N.T.)



Fragment d'une Romance de Cherubini.  
Bruchstück einer Romanse von Cherubini.

33.

Ex: 82.

Bon Fran-çais, Dieu te re- com- pen- se, un bien-

fait n'est ja- mais per- du, bon Français, Dieu te re- com- pen- se, un bien-

fait n'est ja- mais per- du, un bien- fait n'est ja- mais per-

du, n'est ja- mais per- du, n'est ja- mais per- du.

*Larghetto.*

Et: 83.

La - grime mie d'affan - - nos sos - pi - ri del mio cor, - ail

I - - dol mio ti - ran - no spie - ga - te il mi - o do - lor,

ma, che mi gio - va il pian - - to, che gio - - va sos - - pi - rar' - -

se la crudel in - tan - - to ri - de del mio pe - - nar,

se la crudel in tan - to ri - - - de del mi - o pe - nar.

The musical score is written for voice and piano. It consists of seven systems of music. Each system has a vocal line on a treble clef staff and a piano accompaniment on a grand staff (treble and bass clefs). The tempo is marked 'Larghetto'. The key signature has two sharps (F# and C#). The time signature is 2/4. The lyrics are in Italian. The piano accompaniment features a consistent eighth-note pattern in the right hand and a more varied bass line in the left hand. There are various musical markings such as slurs, accents, and fingerings throughout the score.

## Acompanhamentos

Não posso explicar-me neste artigo da maneira como raciocinei sozinho, visto que prometi só usar termos que estivessem ao alcance de todos os leitores. A harmonia e o contraponto foram meus guias, mas devo escapar de tudo aquilo que possa assemelhar-me àqueles que preferem não deixar passar nenhuma ocasião de usar palavras técnicas (embora existam outras menos misteriosas) para se tornarem inteligíveis.

Todo acompanhamento supõe de início um baixo e pelo menos duas partes de harmonia; representa, pois, três instrumentos pelo menos; em conseqüência, as diferentes alturas das notas que compõem isso que geralmente se chama bateria não devem ser consideradas como a expressão do toque de um só [instrumento]. Para que eu possa dar ao acompanhamento a expressão daquilo que representa, devo conhecer o objeto que quero representar. O baixo marca os começos das partes alíquotas do compasso, o que é o acento musical; mas esses acentos são mais os menos numerosos dependendo de como a música é composta. Por exemplo, numa área em quatro tempos, na qual todos seriam marcados pelo baixo, e as notas das partes de harmonia, sendo do mesmo valor, soassem juntas, devo considerar somente duas notas acentuadas, aquelas designadas pelos números ímpares; de maneira que a primeira e a terceira o seriam, e a segunda e a quarta seriam os tempos fracos; ainda que eu tivesse dois acentos a marcar no compasso, o segundo deve ser menos marcado que o primeiro. Em geral, pode-se estabelecer que um baixo tem metade menos de acentos que de notas, e que toda nota que ocupar no compasso o lugar designado por um número par, ainda que seja destacada em relação às partes de harmonia, não o será como baixo. Por isso, tomei grande cuidado em habituar-me a tocar o baixo como o exijo de uma orquestra que acompanhe, e a dar às partes de harmonia o mesmo grau de força que exigiria dos violinos, e não mais; ou seja, que o baixo seja sempre mais marcado, e que se ouçam as partes que o sucedem de maneira a reconhecer que são dependentes dele, ainda que a ressonância seja menos forte que o som que a produziu. Isso só se relaciona à maneira de tocar um acompanhamento. Eu gostaria muito de explicar como raciocinei para fazer acompanhamentos; mas, além de que ser-me-ia impossível fazê-lo sem utilizar termos cujo uso devo evitar, isso pertence mais propriamente ao tratado que me proponho a publicar:

“De l’Harmonie Appliquée à la Guitare”<sup>1</sup>. Indicarei, entretanto, tudo o que o simples conhecimento das terças e das sextas possa tornar inteligível.

Um acompanhamento de piano, se bem feito, deve ser construído como um quarteto ou um trio na orquestra; ora, tomando esse acompanhamento por modelo, posso acertar o da guitarra. As comparações são de grande auxílio para a compreensão, e pediria ao leitor que me permitisse uma, para provar que se a guitarra não faz as mesmas notas que a orquestra, nem em quantidade nem em altura, o acompanhamento tampouco será o mesmo. Em um retrato de tamanho natural encontrar-se-ão todos os detalhes que se vêem no original, e o denominamos retrato original; eis a orquestra: se se fizer uma cópia desse retrato cujas dimensões sejam somente um terço do primeiro, grande parte dos detalhes será suprimida; outros, que no tamanho total estavam desenvolvidos, serão talvez representados por um único ponto; as proporções relativas dos traços serão sempre as mesmas, e embora cada um tenha menos pinceladas, ver-se-á o mesmo objeto; eis o piano: se dessa cópia fizer-se ainda outra redução de um terço, seremos obrigados a fazer muito mais supressões; um pequeno círculo do original poderá ser representado por um ponto, e entretanto produzir o efeito do pequeno círculo; de maneira que embora os meios de conseguir a semelhança sejam menos numerosos em detalhe, ela será perfeita se os traços conservarem as mesmas proporções relativas; e eis a guitarra. Estabelecida essa verdade, vou transmitir o acompanhamento de um ária de Mozart<sup>2</sup>, primeiro reduzido para piano, de maneira a mostrar a intenção do autor, depois seu acompanhamento de orquestra (Ex. 80). Vejo que até o primeiro tempo do quarto compasso, a mão esquerda toca o baixo tal como é na partitura de orquestra, e a direita toca os tempos não acentuados, da forma como são escritos na partitura para os violinos e para a viola; mas, no resto do quarto compasso, vejo três terças descendentes na mão direita, e uma nota sustentada, enquanto a mão esquerda, além de sustentar o baixo que marcou o compasso, faz três terças em movimento contrário

---

<sup>1</sup> “Harmonia Aplicada à Guitarra”. Tal tratado, ao que se sabe até agora, jamais chegou a ser escrito. (N.T.)

<sup>2</sup> “La ci darem la mano”, *duettino* do primeiro ato da ópera “Don Giovanni”, estreada em Praga, em setembro de 1787, com libreto de Lorenzo da Ponte. (N.T.)

DUO. Dans l'Opéra de Don Juan.

Ex: 80.

Chant.

Musical notation for the vocal line and piano accompaniment. The vocal line is in bass clef with lyrics: "Là ei da rem la ma . . . no, là mi di - roi di". The piano accompaniment is in treble and bass clefs.

Guitare.

Musical notation for the guitar part, in treble clef.

Musical notation for the vocal line and piano accompaniment. The vocal line is in bass clef with lyrics: "si. ve - di non è lon - ta . . . par - tiam ben mi - o da qui. eter". The piano accompaniment is in treble and bass clefs.

Musical notation for the guitar part, in treble clef, including fingerings (1, 4, 1, 4).

àqueles da mão direita: tudo isso junto é feito na orquestra pelos instrumentos de sopro; em seguida, o mesmo toque alternativo recomeça, e continua até o oitavo compasso, onde há ainda outra frase de instrumentos de sopro. Meu primeiro cuidado, transmitindo-o à guitarra, é empregar figuras do mesmo valor, para conservar a identidade do movimento; em seguida, ver quais são as terças ou as sextas que se encontram nos acordes, para tomá-las por base de minha digitação. Se acontece, por exemplo, como no último acorde do segundo compasso, onde a terça menor *fá susenido, lá*, precisando ser digitada 1/4 por causa do *ré susenido*, que deve ser feito pelo segundo dedo, não pode ser acompanhada do *si*, que se encontra entre esta terça e o baixo, sem usar o segundo e o quarto dedos para a terça, o primeiro para o *si* na terceira corda, e o terceiro para o *ré susenido*, na terceira, como essa posição não é fácil, examino se posso suprimir uma das três notas sem destruir o efeito; e percebo que se a voz prolongar o *si* até a coincidência com o baixo do acorde em questão, preencho o todo respondendo somente com duas notas<sup>1</sup>. O fim do terceiro compasso é um acorde no qual o *si* que o precede é o baixo; vejo nele a terça *fá susenido, lá*, e sua inferior *ré susenido, fá susenido*; digito esta última 1/4, e por outro lado, considero *lá, fá susenido*, em lugar de *fá susenido, lá*, que é sua inversão; visto que esta sexta é menor<sup>2</sup>, deve se encontrar numa mesma casa, e como o *fá susenido* é feito na segunda [casa] com o primeiro dedo, só preciso fazer com este uma pestana e produzirei não apenas o *lá*, mas também o *si* do baixo, que deve soar antes. No quarto compasso, vejo seis partes; não podendo fazê-las todas, devo perceber aquelas que constituem o essencial da frase; se faço exatamente as três terças descendentes, a guitarra não me permite fazer as três outras em movimento contrário; suprimi-las é tirar o colorido que resulta dessa aproximação; faço pois as três inferiores, que digito 1/3 1/2, 1/3; faço somente a parte mais alta de três terças descendentes, e como não posso sustentar o *mi* no agudo, deixo ouvir a

---

<sup>1</sup> Sor refere-se a completar a harmonia da primeira inversão do acorde de sétima sustentando o *si* no soprano do acorde anterior. Curiosamente, embora tão meticoloso quanto à escrita das diferentes vozes na guitarra, omite a da real duração da nota em tela, talvez para favorecer o padrão rítmico da escrita do acompanhamento. (N.T.)

<sup>2</sup> A sexta a que se refere é, de fato, maior. A tradução inglesa manteve o engano. (N.T.)

primeira corda solta depois de cada uma das três notas: como a ressonância do *mi*, que toquei no começo do compasso, faz parte do acorde ao qual cada uma das três terças pertence, aumenta sua vibração e liga-lhes os sons<sup>1</sup>; em consequência, devo atacá-las docemente, mas com segurança, para que o resultado produza o efeito dos instrumentos que o piano deve representar.

O leitor pode conceber, tendo em vista a maneira como raciocinei para esse pequeno fragmento, se tinha ou não razão para admirar-me quando ouvia alguém dizer: *Eu só toco para acompanhar-me*<sup>2</sup>. Se tocamos acompanhamentos já feitos, isso supõe conhecimento teórico do instrumento considerado como instrumento de harmonia; se os fazemos nós mesmos, isso supõe bem mais, ainda que o acompanhamento só contenha acordes plaquês, se o baixo estava correto: assim, evitarei prometer que com algumas noções superficiais do catecismo harmônico eu possibilitaria meios de *compor facilmente* bons acompanhamentos para todas as árias imagináveis: de modo algum eu poderia manter a palavra.

A ária de Mozart “Voi que sapete che cos’è amor”<sup>3</sup> obrigar-me-ia a entrar em explicações mais longas e mais profundas do que aquelas de que me sirvo para a análise do exemplo octogésimo quarto (no próximo capítulo); pois essa análise só se relaciona à digitação, ao passo que aquela do outro acompanhamento deveria relacionar-se à sua formação, ao seu andamento, às razões de considerar tal acorde de tal maneira mais do que de tal outra, e à forma de substituir *habilmente* uma inversão por um acorde na posição fundamental ou *vice-versa*. A fórmula dos acordes sobre as notas da escala seria insuficiente para acompanhar razoavelmente o canto dos quatro versos:

---

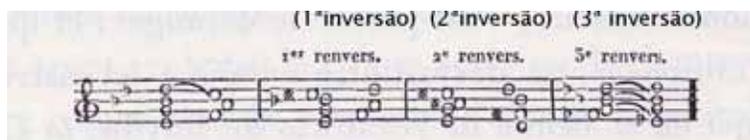
<sup>1</sup> Refere-se à vibração simpática ocasionada pela repetição à dupla oitava da fundamental do acorde em questão. Tal procedimento demonstra profundo conhecimento da mecânica dos instrumentos de cordas dedilhadas, onde a inclusão de determinada nota, ainda que não pertencente ao texto original, pode facilitar a vibração das restantes, unindo-lhes os sons da harmonia a que pertencem. (N.T.)

<sup>2</sup> Página 2, nesta edição. (N.T.)

<sup>3</sup> *Arietta* do segundo ato da ópera “Le Nozze di Figaro”, estreada em Viena, em 1786, com libreto de Lorenzo da Ponte. (N.T.)

*Ricercò un bene  
Fuori di me,  
Non so chi il tiene;  
Non so dov'è.*

Entretanto, seria absurdo dizer que as transições que o autor emprega para exprimir a inquietude e a agitação do coração de *Chérubino* são desvios das regras fundamentais; elas provam, ao contrário, que ninguém as observou mais firmemente que Mozart: mas ele lhes conhecia todas as conseqüências, possuía, por assim dizer, todos os recursos e todos os recursos oratórios da linguagem musical; e para poder traduzi-lo bem, é preciso ao menos saber lê-lo bem, o que suporia já mais conhecimentos do que eu poderia transmitir em uma vintena de páginas de texto e seis (ou talvez dez) de exemplos. Seria preciso possuir uma língua para compreender-lhe todos os duplos e triplos sentidos; o acorde de sétima diminuída<sup>a</sup>, com suas inversões, não é outra coisa em música senão uma fonte de calembures; e eis a prova:



As mesmas alturas podem ser consideradas sob diferentes relações. Se estou em *fé*, e em lugar de dar ao acorde de sétima diminuída sua resolução no tom, eu a considero [a resolução] como sua primeira inversão, estou em *ré* menor; se o encaro em sua segunda inversão, estou em *si* menor; e se o considero em sua terceira inversão, estou em *lá bemol* maior ou menor. O acorde de sétima de dominante e aquele de sexta aumentada são também sinônimos, e apenas suas resoluções determinam sua verdadeira acepção.

Dizem-me que sou muito exigente no que se refere a acompanhamentos, mas não percebem que o sou apenas para as árias compostas para serem acompanhadas pela

<sup>a</sup> Não que me esqueça de entrar em explicações relativas à harmonia. Só me sirvo delas para provar que se não apresento regras é porque o conhecimento delas supõe outros bem mais profundos, e minhas fracas luzes não me fornecem meios de desenvolvê-las bem em poucas páginas; tentando-o, eu me exporia a que o leitor, não tendo

orquestra ou pelo piano; e que, ainda se os acompanhamentos fossem simples, eu não imaginaria jamais complicá-los aumentando-lhes o número de notas nem harmonizando-os de maneira mais esmerada do que o autor o fez. A ária de Molinara, “Nel cor più non mi sento”<sup>1</sup>, é da maior simplicidade no acompanhamento, e também eu não saberia fazer outro que não o do exemplo octogésimo primeiro, p.107; mas como simplificar os acordes que se sucedem na bela romança de Cherubini, da ópera “Deux Journées”<sup>2</sup>, sem suprimir grande parte de seu mérito? O canto é simples, tocante e perfeitamente bem colocado; a orquestra não tem grande complicação de notas, mas a tessitura é muito bonita; e são precisos conhecimentos e tato para saber quais as que se podem suprimir com menos desvantagem para o efeito<sup>a</sup>. Sempre fui de opinião que arranjar qualquer trecho que se deseje para um instrumento que não possa fazê-lo proporcionalmente, é mais desarranjá-lo; e que em lugar de dizer *arranjado para tal instrumento*, dever-se-ia dizer *sacrificado* a tal instrumento. Eu toco a fuga de tema duplo em *si bemol* do oratório de Haydn, “la Création”<sup>3</sup>; mas não ousaria jamais tentar aquela de Mozart na abertura dos “Mystères d’Isis”<sup>4</sup>, nem a minha

---

apreendido nada com a minha explicação, acabasse por acreditar que eu mesmo ignoro o que pretendo ensinar. (N.A.)

<sup>1</sup> Ária da ópera “La Molinara”, de Giovanni Paisiello (1740-1816). (N.T.)

<sup>2</sup> Luigi Cherubini (1760-1842), compositor italiano, admirado por Napoleão e influenciador do estilo da obra vocal de Beethoven. A ópera em questão foi estreada em 1800. (N.T.)

<sup>a</sup> Ver exemplo octogésimo segundo (no final deste capítulo, p. 107B)

<sup>3</sup> Ver Capítulo 20. (N.T.)

<sup>4</sup> A ópera em questão é “A Flauta Mágica”, estreada em Viena em 30 de setembro de 1791, com libreto de Schikaneder. A tradução inglesa acrescenta em parênteses o título original, “Die Zauberflöte”. Diversas traduções da ópera seguiram-se após o enorme sucesso da estréia, a primeira em holandês, em 1799, e em russo e francês em 1801, esta feita por Ludwig Wenzel Lachnith, que lhe adultera o conteúdo e a rebatiza com o título de “Les Mystères d’Isis”. Sob este título fizeram-se diversos arranjos, incluindo o “Air des Mystères d’Isis varie” op. 24 (Das klinget so herrlich), de Matteo Carcassi, para guitarra, editada por Meissonnier em 1828, e as “Variations sur l’air des Mystères d’Isis par Mozart, La vie est un voyage” op.66 ; (Ein Mädchen oder Weibchen), de Beethoven, para violoncelo e piano, editadas por Imbault, c.1805. (N.T.)

naquela do balé “Hercule et Omphale”<sup>1</sup>, porque visto que a guitarra não se presta absolutamente à natureza dos temas nem a tratá-los em duplo contraponto invertido, só poderia apresentar um esqueleto.

Se uma ária é composta para ser acompanhada pela guitarra, sou o maior adepto da simplicidade no acompanhamento, porque todo o efeito, nesse caso, deve depender do canto, e o acompanhamento não tem outra finalidade senão marcar o compasso e indicar a harmonia exigida pelo baixo<sup>b 2</sup>. Mas se se trata de acompanhar uma ária que foi escrita para orquestra, ou tento dispô-la como o leitor verá no fragmento do oratório de Haydn, “la Création” (exemplo octogésimo quarto, na íntegra no próximo capítulo), ou renuncio a ela: é este o trecho de música no qual analisarei tudo o que se refere à guitarra, como prometi na página 71, nota a.

---

<sup>1</sup> Balé escrito na Rússia, provavelmente em 1826, considerado por Ledhuy como a melhor obra de Sor. Foi coreografado por Félicité Hullin e sua estréia fez parte das cerimônias de coroação do czar Nicolau. Ainda segundo Ledhuy, a abertura a que se refere Sor teria “...causado sensação na Alemanha, por ser escrita em fuga ou imitação...”. (N.T.)

<sup>b</sup> Ver minha pequena *ariette*, exemplo octogésimo terceiro (no final deste capítulo, p. 108). (N.A.)

<sup>2</sup> Notem-se, por exemplo, os acompanhamentos de Sor para suas Seguidillas, em que a guitarra emprega um padrão rítmico repetido, justamente com a função de possibilitar ao cantor maior liberdade de interpretação. Os poucos comentários melódicos nos acompanhamentos se dão, em geral, nos momentos em que não há canto, nas introduções ou nas passagens entre as partes. Essa simplicidade, entretanto, é acompanhada do conhecimento das regras da harmonia e contraponto, e das características singulares do instrumento. (N.T.)

Exemplos citados em nota de rodapé, páginas 105 e 106

Air de Paisiello.

Ex: 81.

Nel cor più non mi sen - to bril - lar la gio - ven - tù , cag -  
gion del mio tor - men - to a - ni - ma mi - a sei tu , mi  
pun - gi - chi . mi ma - ti - chi . mi piv - vi - chi . mi stuzzihi , che  
cos' e ques - ta, chi mè . pie - tà . pie - tà . pie - tà . a -  
mo - re è un cer - to che che de - li - rar mi fà .

**Análise do Acompanhamento de um Fragmento  
do Oratório de Haydn  
(A Criação)<sup>1</sup>**

O início da sinfonia<sup>2</sup> é uma frase sem acompanhamento, onde as três primeiras notas caminham em terças descendentes, a primeira menor e a segunda maior. Digito a segunda 1/2, e meu quarto dedo fica preparado para fazer a nota superior da primeira. O *mi* que a primeira corda solta produz facilita-me prender com o dedo um o *dó susenido* sobre a segunda corda, e após fazer o *mi* seguinte com a primeira corda, estou pronto para começar o segundo compasso. Estendo meu quarto dedo na primeira corda, produzindo *lá*, faço uma pestana com o dedo um sobre todas as cordas, na casa em que se encontra, e nessa posição o *ré susenido* encontra-se ao alcance do terceiro dedo, que deslizo para produzir o *mi*, cuja terça maior *sol susenido* requer o segundo dedo, que deslizo novamente para produzir o *si ligado*<sup>3</sup>. Faço o *ré* com o dedo quatro e já tenho uma das notas que começam o terceiro compasso. Entre as três outras notas que começam o primeiro acorde, duas, o baixo

---

<sup>1</sup> "Die Schöpfung", oratório em três partes de Haydn, estreou em Viena, em 19 de março de 1799, com texto de Gottfried, Baron van Swieten. O trecho em questão é o n.º 2, Ária com Coro. Diversas alterações são feitas em relação ao original, muitas das quais de acordo com o procedimento explicado por Sor para os acompanhamentos. Em alguns trechos, porém, há modificações que dificilmente poderiam ser explicadas sob a ótica das idiossincrasias do instrumento. Decidiu-se, por isso, colocar como anexo uma cópia da edição Peters, s. d., baseada na edição original vienense de 1800, para que o leitor possa cotejar e chegar a suas próprias conclusões. A íntegra da transcrição de Sor encontra-se no final deste capítulo. (N.T.)

<sup>2</sup> O termo é usado no sentido de peça instrumental que serve de abertura a uma obra vocal (em francês, *ritournelle*; em inglês, *symphony*). (N.T.)

<sup>3</sup> Note-se a importante definição histórica da interpretação da ligadura que, aqui, é executada deslizando o mesmo dedo sobre a corda, como um portamento, mas com a intenção de obter o efeito que, em geral, hoje é conseguido pela ação de pinçar ou martelar a corda com um dedo da mão esquerda. Outras fontes, como François Molino (1775-1847), s.d., descrevem diferentes formas de produzir os ligados mecânicos, como o uso do polegar, fazendo vibrar simultaneamente as duas notas pertencentes ao ligado. (N.T.)

*lá* e o *si*, são produzidas pelas cordas soltas quinta e segunda; tenho portanto apenas que fazer o *sol sostenido* com o dedo um na quarta corda e, deslizando o dedo quatro uma casa, para passar do *ré* ao *dó sostenido*, deixo cair o dedo dois na casa seguinte à em que se encontra o dedo um, para produzir o *lá* na mesma corda. Apesar de as três últimas notas deste compasso, e a primeira do seguinte, não terem nenhum acompanhamento, é ainda a harmonia que orienta minha digitação. Posiciono minha mão para a terça menor *sol sostenido mi sostenido*, que devo digitar 1/3. As notas que precedem cada uma dessas duas, à distância de apenas meio tom, ficam muito fáceis utilizando os dedos dois e quatro. Nos três próximos acordes, e nos dois que iniciam o compasso seguinte, observo uma sexta maior em cada, e estas sextas estão a meio tom uma da outra. Se não houvesse um baixo a ser tocado, ou se este fosse encontrado nas cordas soltas, eu digitaria as sextas 4/3 2/1 4/3 2/1 4/3; mas como as notas do baixo devem ser feitas com cordas pisadas e as sextas pertencem à terceira e à primeira cordas, que soltas formam uma sexta maior, o primeiro dedo, fazendo uma pestana sobre elas, sempre produzirá sextas maiores. Faço portanto a sexta *lá fá sostenido* com o primeiro dedo, e o baixo, de que o *lá* é uma terça menor, deve necessariamente ser feito com o dedo três. O primeiro dedo, que, prendendo três cordas, sempre mantém a terceira e a primeira cordas em sexta maior, deve apenas deslizar meio tom para produzir *sol sostenido* e *mi sostenido*, que formam a sexta do próximo acorde, e o dedo quatro pode produzir o *dó sostenido* do baixo. Faço uma pestana em todas as cordas para o último acorde, ainda que precise de apenas três [cordas] na segunda casa, não só porque meu dedo já está colocado no lugar conveniente para a próxima metade do compasso, mas também porque tomou a posição necessária para pressionar a quinta e a primeira cordas na mesma casa, para produzir *si* e *lá*. Meu dedo três faz então o *ré sostenido*, e o segundo e o quarto ficam disponíveis para o movimento da parte intermediária. As notas que formam três quartos do próximo compasso são as que formam o acorde de *mi* maior. A mais aguda é uma corda solta; *sol sostenido* é a terça maior de *mi*, que deveria digitar 1/2; como, no entanto, é também a sexta menor de *si*, uso a digitação 1/2 para essa sexta, e faço o *mi* com o terceiro dedo, que nele cai naturalmente. Assim arranjado o acorde, estendo meu dedo quatro quando necessito do *sol sostenido* na sexta corda, e o levanto para [produzir] o *mi*. As duas notas que constituem o último quarto do

compasso e as duas que começam o seguinte estão todas a uma terça de distância uma da outra. Como a última dessas quatro notas é uma corda solta, examino quais são os intervalos de terça compreendidos pelas três primeiras notas, e percebo que são de terça menor. Meus quatro dedos abrangem um; ora, tenho apenas que prender o *ré* com o dedo quatro e o dedo um naturalmente se encontrará sobre o *si*; só preciso pois completar a digitação da terça menor, isto é, posicionar meu terceiro dedo na segunda corda, duas casas além daquela onde mantenho meu dedo um, e devo produzir *sol susenido*<sup>1</sup>. Como devo estar preparado para tocar o *ré* novamente ao final do compasso, para recomencar a frase, ao invés de fazer *ré, si e sol susenido* na parte alta da escala<sup>2</sup>, pego o *ré* na sétima casa da terceira corda, com o segundo dedo; encontro o *si* na segunda corda solta e o *sol* na sexta casa da quarta corda. Enquanto dura o *mi*, que faço com a sexta corda solta, minha mão tem tempo de saltar da sexta para a décima casa, para prender com o dedo quatro a nota *ré*, que recomeça a frase duas vezes em seguida. Faço o *sol susenido* que começa a segunda metade do compasso nove<sup>3</sup> e tem toda a sua duração com o dedo um: viro minha mão sobre ele e curvo um pouco mais que o usual o dedo dois, que faz o *fá susenido* na primeira corda, para aguardar em posição que o dedo que fez a apojatura *sol susenido* a faça soar. No começo do compasso dez vejo a sexta menor *dó susenido lá* e aplico-lhe a digitação 1/2, escorregando antes uma casa o dedo um, pois ele se encontrava no *sol susenido* e deveria produzir *lá*. A primeira corda solta e em seguida seu *lá* produzido com o quarto dedo capacitar-me-ão a ter apenas que seguir a ordem dos intervalos da escala diatônica maior para digitar a segunda metade [do compasso]. No décimo primeiro compasso observo quatro notas em seqüência, das quais as três primeiras pertencem às três cordas imediatas pressionadas na segunda casa. Eu as pressiono

---

<sup>1</sup> O original francês indica erroneamente *ré susenido*. A tradução inglesa corrige o engano. (N. T.)

<sup>2</sup> Referindo-se ao início da escala, em sua região mais grave. (N. T.)

<sup>3</sup> Ambas as edições referem-se ao compasso dez, mas de fato o compasso em questão é o nono. Como talvez considerassem o compasso de anacruse, todos os compassos deste capítulo serão diminuídos em um, sem novas explicações. (N.T.)

com os dedos dois, três e quatro respectivamente, de forma a reservar o dedo um para o *sol susenido*, de que necessito depois da pausa que inicia a segunda metade do compasso. O próximo compasso começa com duas notas que poderiam ser feitas com pestana, o que me prepararia para o próximo acorde; mas, como tento economizar esforços tanto quanto possível, estendo meu primeiro dedo para o *fá susenido*, curvando o segundo para fazer o *lá* na mesma casa, e em seguida digito a terça menor *fá susenido lá 1/3*, o que prepara meu dedo dois para fazer o *ré*.<sup>1</sup> Ao invés de deixar esta posição, mantenho os dedos dois e três em suas posições; o primeiro dedo, que pressiona somente a nota *lá*, prende quatro notas na mesma casa onde se encontra<sup>2</sup> e, fazendo o *lá* agudo com o quarto dedo na primeira corda, tenho sob meus dedos não apenas as duas últimas notas do compasso, mas também a mão posicionada para todo o compasso seguinte. No outro compasso há apenas uma parte a digitar, com exceção do último quarto. Digito-a de acordo com a disposição da escala diatônica, escorregando o segundo dedo de *ré* para *mi*, e o primeiro de *sol susenido* para *lá*, de forma a ser capaz de fazer o *ré susenido* do baixo com o dedo dois<sup>3</sup>. Eu poderia explicar esta frase novamente pela harmonia, mas prometi não empregar qualquer termo pertencente a essa ciência, com exceção das terças e sextas, que são a chave de toda a minha digitação. No próximo compasso, deslizo meu dedo quatro até o *dó susenido*, e como as duas notas, *mi* e *dó susenido*, estão à distância de uma sexta maior, eu deveria digitá-las na mesma casa, e portanto 4/3, se devesse fazê-las com a quarta e a segunda cordas; mas como, mantendo o dedo quatro sobre a primeira corda na parte baixa da escala<sup>4</sup>, devo buscar *mi* e *dó susenido* nas cordas cinco e três, e como estas duas cordas abrangem, soltas, meio tom a mais que a

---

<sup>1</sup> Note-se que o efeito desta digitação é também o de articular a oitava no baixo, procedimento altamente recomendável para a música do período. Com o uso da pestana, o *fá susenido* grave precisaria ser apagado com a mão direita, para que não soasse sobre sua oitava aguda. (N.T.)

<sup>2</sup> Procedimento atualmente conhecido por meia pestana. (N.T.)

<sup>3</sup> Na quinta corda. (N.T.)

<sup>4</sup> Referindo-se à parte aguda da escala. (N.T.)

quarta e a segunda e que a terceira e a primeira, devo empregar para uma sexta maior a digitação que nas outras [cordas] eu empregaria para uma sexta menor, e digito a primeira metade deste compasso 1/2. Observo que uma sexta maior *ré si* inicia a outra metade; mas sendo o *si* precedido da apojatura *dó susenido*<sup>1</sup>, e dando lugar ao *lá*,<sup>2</sup> para voltar mais uma vez, eu não digito a sexta 4/3, mas 3/2, de forma a usar os dedos um e dois para as outras duas notas. Deslizo o terceiro dedo na primeira corda para fazer o *mi* na décima segunda casa, e volto para fazer a sexta menor *dó susenido lá*, que inicia o último compasso da sinfonia, e que me prepara para fazer as duas terças seguintes.

Após o início da parte vocal, o acompanhamento é quase como a sinfonia, até o último quarto do compasso sete (Pr. XXXVI) no qual considero as seis semicolcheias simplesmente como uma exposição em detalhe das partes que formam o acorde na fermata<sup>3</sup>. Este acorde apresenta duas terças menores, *si ré* e *sol susenido si*; abaixo delas há dois *mi* distantes uma oitava entre si. As duas terças empregam quatro cordas, e restam-me apenas duas cordas para os dois *mi*, o que indica que o mais agudo dos dois só pode ser feito na quinta corda. Eu o pego com o primeiro dedo na sétima casa, onde, fazendo uma pestana, encontro *ré* e *si*, que formam uma sexta maior; e falta-me *ré sol susenido*, que formam uma outra: se eu não fosse obrigado a terminar pelo *ré*, digitaria esta sexta 3/4; mas, sendo o quarto dedo requisitado para o *ré*, digito 3/2 a sexta *si sol susenido*.

---

<sup>1</sup> O termo utilizado no original é "petite note", nota pequena. Esta apojatura, no entanto, não aparece no exemplo musical, tanto na edição francesa quanto na inglesa. Na edição da partitura orquestral utilizada para confronto há um trilo sobre o *si*, indicando portanto uma apojatura com a nota *dó susenido*. (N.T.)

<sup>2</sup> *Lá susenido*, tanto no francês quanto no inglês. A nota que consta na partitura, tanto da edição francesa como da inglesa e da edição orquestral de confronto, é *lá natural*. (N.T.)

<sup>3</sup> Refere-se à execução do acorde arpejado, e não plaquê, como seria se fosse seguido à risca o original orquestral. É interessante notar que as semicolcheias são colocadas no final do compasso anterior ao acorde, direcionando o primeiro tempo para o final do arpejo, em sua nota mais aguda. (N.T.)

A digitação das três últimas notas do compasso é óbvia, assim como a da primeira nota do próximo compasso. Uso o quarto dedo no *sol*<sup>1</sup>, de forma a preparar-me para a digitação da sexta menor *lá fá*, 1/2. O terceiro dedo encontra-se naturalmente no baixo *fá*; passo-o para a quinta corda para fazer o *dó*, a única nota que não é uma corda solta no último acorde. Essa mudança repete-se no compasso seguinte, mas, ao invés de passar de novo o terceiro dedo de *dó* para *fá*, permaneço [com o dedo um] no *dó* e faço *fá* com o quarto. O primeiro acorde do compasso seguinte contém uma sexta maior *fá sustenido ré sustenido*, que eu deveria digitar 4/3, se o *dó natural* não se encontrasse entre as duas notas; mas, como preciso fazer o *dó* com o terceiro dedo, digito a sexta 2/1. O segundo acorde contém uma sexta menor *sol sustenido mi*, e uma terça menor, *si ré*; como as sextas pertencem às cordas seis e quatro que, soltas, formam uma sétima, não podem ter a mesma digitação que aquelas das cordas afinadas em sexta maior; conseqüentemente, digito a sexta 1/3, e a terça, 2/4.

O *mi*, que prendo com o dedo um, permite-me prender as próximas duas cordas na mesma casa, para fazer *lá* e *dó sustenido*. Saio dessa posição para aproveitar a primeira corda solta para o *mi*; e como as três próximas notas ascendem em terças, digito a primeira 1/2, porque é maior, e estando o dedo quatro preparado para o *mi*, terça menor de *dó sustenido*, tenho tudo que este compasso contém. Vejo só dois acordes no próximo [compasso]: o primeiro contém a sexta maior *ré si*, que eu deveria digitar 3/4, se aí não estivesse a nota intermediária *fá sustenido*; esta nota é a terça maior de *ré*, de forma que as três notas, conservando a mesma relação que a terceira, segunda e primeira cordas soltas, podem ser encontradas na mesma casa. Eu as deveria pegar com o primeiro dedo, se tivesse que fazer notas mais agudas em seguida. Mas, sendo o próximo acorde mais grave, eu as digito 4/3/2, e reservo o primeiro dedo para fazer a sexta maior *si sol sustenido* do acorde seguinte, ao qual adiciono *mi* com o dedo dois na segunda corda, fazendo 1/2 para a digitação da terça maior *mi sol sustenido*: o quarto dedo faz na quinta corda o *mi* do baixo. O próximo acorde começa com uma sexta menor, que digito 1/2. Tendo que terminar o compasso com a mesma sexta, e não tendo nenhuma modificação antes dela que a sexta maior *mi dó sustenido*, sendo este *mi* uma terça maior do outro *dó sustenido*, que prendo com o segundo dedo, tomo *mi* e *lá* na mesma casa com o dedo um, nas

---

<sup>1</sup> Na primeira corda, como depreenderemos do restante da explicação. (N.T.)

cordas primeira e segunda, e ao invés de deslocar toda a mão para digitar esta sexta 4/3, estendo o dedo quatro até o *dó susenido*, digito a sexta 4/1, e tenho apenas que levantar o dedo quatro para ter novamente *dó susenido lá* 1/2. Com a digitação 4/3 nas cordas três e dois, faço a terça *ré fá susenido*, que inicia o próximo compasso, e faço nas cordas quatro e dois a sexta que se encontra no segundo acorde, onde o primeiro dedo faz facilmente o baixo na quinta corda, na casa sete. Com essa digitação, encontro-me no lugar adequado para produzir a sexta menor com que começa o compasso seguinte; tomando o *lá* na primeira corda, também prendo a segunda, que produz *mi*. Uma extensão do dedo quatro dá-me a primeira das três notas que completam a parte superior do compasso; e o leitor deve perceber que a terça, feita pelos dedos dois e um, é o fundamento da posição. Começo o próximo compasso deslizando o dedo um de *lá* para *sol susenido*; não deslizo, no entanto, a mão, que preciso manter em posição para fazer a sexta maior *ré si* 4/3, onde o dedo três deve estar posicionado desde o começo<sup>1</sup>, para tocar, acompanhado da corda solta *si*. É apenas no *si* da parte superior que saio dessa posição para pegá-lo na décima segunda casa na segunda corda, o que me permite tocar toda a frase próxima ao *mi* que começa o compasso seguinte: descendo em terças, e sendo a primeira menor, a digitação 1/4 permitirá não deslocar a mão, assim como o *lá* na segunda corda com o dedo dois. O terceiro dedo cai naturalmente na quarta corda na décima primeira casa, e com o segundo digito a sexta menor, *dó susenido lá*. Como a parte superior dos próximos quatro compassos dirige-se gradualmente para o *mi*, primeira corda, décima segunda casa, evito a parte superior da escala, por achar-me mais distante do objetivo, e a numeração [dos dedos] mostrará ao leitor o método que emprego constantemente com a ajuda da digitação das terças e sextas.

Analisando todas as frases deste acompanhamento, eu seria obrigado a me repetir demais, e fatigaria inutilmente a atenção do leitor. O que já escrevi, porém, deve provar-lhe que o conhecimento e a prática das terças e sextas são a base de toda a minha execução; explicarei apenas algumas passagens.

O segundo compasso da prancha XXXIX nada mais é que um acorde (detalhado para a mão direita), cuja posição baseia-se na sexta menor *sol mi bemol*

---

<sup>1</sup> Descrevendo a técnica conhecida atualmente por "mudança parcial de posição".  
(N.T.)

2/3, que coloca o primeiro dedo onde faz uma pestana em cinco cordas, entre as quais se encontram *dó e sol*. O dedo quatro aperta a terceira corda ao lado da quarta, e produz o *dó* que se encontra entre *sol* e *mi*. Evito assim qualquer movimento da mão esquerda, e as notas têm mais ressonância, razão pela qual digitei o próximo compasso da maneira indicada pelos números.

No quinto compasso da Pr. XL, já que os meio-tons descendentes fizeram-me empregar o primeiro dedo, eu o trago para baixo por graus diatônicos para tê-lo no *si*, que é a sexta menor de *ré suspenido*, cuja digitação 2/1<sup>1</sup> possibilita-me terminar a frase sem desarranjar a mão. Acho mais fácil, no sexto compasso<sup>2</sup>, deslizar o dedo dois do *dó suspenido* para o *dó natural*, deixando tempo para que o primeiro dedo se prepare para o *ré suspenido*, ao invés de empregá-lo para o *dó natural* e passá-lo repentinamente para o *ré suspenido*. Pela mesma razão, deslizo o dedo dois sobre três notas no sexto compasso da Pr. XLIII, mas como o *sol suspenido* do compasso seguinte encontra-se uma oitava acima do *sol suspenido* que o precede, digito de forma diferente.

No mais, posso simplificar esta análise mencionando a base da digitação em cada posição. No quinto compasso da Pr. XLV, a sexta *dó suspenido lá*. No sétimo<sup>3</sup>, embora observe a sexta *sol suspenido mi*, aproveito a primeira e a segunda cordas soltas. No primeiro compasso da Pr. XLVI, mantenho a mesma posição, uma vez que é o mesmo acorde produzido pelas mesmas notas.

No segundo, encontro mais uma vez a terça *dó suspenido mi*, e a sexta *dó suspenido lá*.

No terceiro, a terça maior *ré fá suspenido*, e a terça menor *fá suspenido lá*.

No quarto, a sexta menor *dó suspenido lá*, e a sexta maior *si, sol suspenido*.

---

<sup>1</sup> A digitação no texto da edição francesa é 2/2, obviamente um engano. A tradução inglesa corrigiu para 3/2. Consideramos, no entanto, em função da situação descrita e de a nota *dó* estar digitada 1 na música, que a digitação correta é 2/1. (N.T.)

<sup>2</sup> Décimo compasso, na edição francesa. A tradução inglesa corrige o engano. (N.T.)

<sup>3</sup> Sexto compasso, no original francês. A tradução inglesa corrige o engano. (N.T.)

No quinto, a sexta menor *dó susenido lá* e em seguida a repetição do quinto compasso da Pr. XLII, até o terceiro compasso da Pr. XLVII, onde o fundamento da posição é a terça *si ré*, ou a sexta menor *si sol*, que faço com pestana de forma a prender o baixo *sol* com o mesmo dedo. No quarto [compasso] [Pr. XLVII], como a terça *si ré* tornou-se maior devido ao susenido na nota *ré*, a digitação 3/2 guia minha posição.

No quinto, é ainda a sexta menor *dó susenido lá* que ocupa metade do compasso seguinte, e a outra metade é a sexta maior *ré si*.

O primeiro compasso da Pr. XLVIII é mais uma vez baseado na sexta menor *dó susenido lá*, até o último quarto, que é uma terça maior *lá dó susenido*, cuja digitação serve-me de guia e ponto de apoio para três quartos do segundo [compasso]. O último quarto deste compasso contém a sexta maior *ré s<sup>1</sup>i*. O terceiro compasso é como o primeiro. O primeiro quarto do quarto [compasso] é o resultado da digitação do compasso precedente; o segundo [quarto] é a sexta maior *mi dó susenido*, ou a terça maior *lá, dó susenido*; e o último, a terça menor *sol susenido si*, ou a sexta maior *ré si*, que faço com pestana de forma a prender o *mi* que se encontra na mesma casa. O primeiro acorde do quinto compasso [Pr. XLVIII] contém a sexta menor *dó susenido lá*, e a terça menor *lá dó susenido*. O segundo fundamenta-se sobre a sexta maior *si sol susenido*<sup>2</sup>, feita nas cordas quatro e dois. No primeiro acorde do penúltimo, sobre a terça maior *lá dó susenido*, a necessidade de fazer o *lá* na quarta corda, na sétima casa, obriga-me a digitar 3/4. O segundo acorde tem como base de digitação a sexta maior *si sol susenido*, feita sobre as cordas quatro e dois, com a digitação adequada, 3/4.

O acorde final é o primeiro do quinto<sup>3</sup> compasso [Pr. XLVIII].

Penso ter provado por completo que o conhecimento das terças e sextas é o fundamento de toda a digitação quanto à harmonia. Não deixarei de exortar aqueles que quiserem devotar-se ao estudo da guitarra a empenhar-se em adquirir este

---

<sup>1</sup> A nota *si* não está no acorde na parte de guitarra, embora apareça na grade orquestral, tocada pela viola. (N.T.)

<sup>2</sup> No original francês, *si, ré*. A tradução inglesa corrige o engano. (N.T.)

<sup>3</sup> Quarto compasso, na edição francesa. A tradução inglesa corrige o engano. (N.T.)

conhecimento. Um guitarrista que é também um harmonista terá sempre vantagem sobre o guitarrista que não o é. Mesmo um intérprete medíocre ao piano (o primeiro dos instrumentos de harmonia) já terá desenvolvido hábitos em música muito úteis para a guitarra<sup>a</sup>. Um pianista passável não pode ser mal guitarrista. Vi há alguns anos peças para guitarra escritas por alguém cujo talento gozava de certa reputação. Reconheci nelas o homem cuja instrução musical fora adquirida em um instrumento de melodia. Vi outras obras nas quais encontrei bastante regularidade na progressão do baixo; quando as partes de harmonia não estão prontas, o autor<sup>b</sup> quase sempre suprime aquela que deveria ser omitida preferivelmente: em resumo, observei um plano e uma conduta. A razão é que o autor toca piano, e deve aos hábitos que adquiriu na execução da música para este instrumento a reputação da qual justamente desfruta. Não o tendo nunca ouvido, pronuncio-me sem hesitação, segundo o testemunho de pessoas cuja opinião reputo de grande peso.

“Você quer, pois”, dir-me-ão, “que um guitarrista seja harmonista?” Repito que não quero nada; mas seria desejável que o fosse, visto que a guitarra é um instrumento de harmonia. “Mas piano também é, em maior grau: a música tocada nele é muito mais complicada que a música de guitarra, e ainda assim não é necessário ser harmonista para tocá-la.” A música que se estuda no piano, tão

---

<sup>a</sup> Além da jovem senhora mencionada na introdução, tive recentemente uma prova do que acabei de dizer no rápido progresso da senhorita Marie Jane Burdett (filha do Sr. Arthur Burdett), uma jovem que toca bem o piano. Ocupando-se em aperfeiçoar sua educação, dedica-se a vários estudos ao mesmo tempo, tanto os necessários quanto os de lazer, e não pode portanto dedicar seu tempo exclusivamente à guitarra. Meus princípios e a direção que suas idéias tomaram pelo hábito da progressão e pela contextura da música para piano possibilitaram a ela, em vinte e oito aulas, tocar a *fantasia* que lhe dediquei (Op. 40), resultado que jamais consegui, em tão pouco tempo, com outros alunos que não tocavam piano, e que, com a melhor boa vontade, dedicavam-se exclusivamente ao estudo da guitarra; é verdade que eles já haviam adquirido hábitos que os impediam de tocar livremente e, desafortunadamente, ensinaram-lhes a ver apenas notas onde deveriam ver música. (N.A.)

Sobre a aluna a que Sor se refere, Marie Jane Burdett, sabe-se apenas que se teria casado com um oficial do exército inglês, que viria a falecer em uma batalha no mesmo ano das bodas. A Fantasia em questão é uma introdução e variações sobre o tema escocês “Ye banks and braes”, Op. 40, editada pela primeira vez pelo autor, em 1829-30. (Jeffery, 1977) (N.T.)

<sup>b</sup> M. Carcassi (N.A.)

Mateo Carcassi, guitarrista florentino nascido em 1792, autor de inúmeras peças para guitarra e de um método, faleceu em Paris em janeiro de 1853. (Prat, 1934) (N. T.)

simples e fácil quanto possa ser, é escrita corretamente, quase sempre composta de forma adequada, e o estudante adquire o hábito da correção, da progressão regular do baixo, de transições naturais, de acordes bem preparados e resolvidos; mas infelizmente a música para guitarra não é toda assim. Geralmente a mais fácil é a menos correta, pois se convencionou chamar correção de dificuldade. É esta música que forma as idéias dos alunos, e que conseqüentemente permitiu aos conhecedores, ao ouvirem um acompanhamento de orquestra pobre, incorreto, monótono e insignificante, chamá-lo *acompanhamento de guitarra*. Que as obras mais simples para guitarra sejam corretas; que o aluno que está aprendendo uma peça de apenas duas partes sinta sua progressão; que possa distinguir uma da outra; acreditarei então que, sem ser um harmonista, poderá tocar bem. Uma criança (a menos que a natureza lhe tenha dado algum defeito vocal) adquire a pronúncia e mesmo a forma de falar da pessoa que conversa com ela continuamente. Isto não é uma hipótese, mas um fato do qual não se discorda. Dê-se a esta criança durante alguns anos um professor cuja pronúncia seja defeituosa, e deixe que o tome de boa-fé como modelo: acreditará ser esta a pronúncia correta e pronunciará da mesma forma. Se mais tarde quiser se corrigir, supondo-se que o consiga, não será sem muito sacrifício e trabalho.

Creio entretanto que virá o dia em que os estudantes de guitarra formarão suas idéias a partir da música correta. Não sou o único a escrevê-la, e haveria outros não fosse uma razão irrefutável: *é preciso viver!* Quando cheguei à França, disseram-me: “*Faça-nos árias fáceis*”. Eu as fazia com prazer; mas descobri que *fácil* quer dizer *incorreto* ou, pelo menos, *incompleto*. Um guitarrista de grande renome disse-me que foi obrigado a parar de compor como eu, porque os editores declararam-lhe abertamente: “Uma coisa é a apreciação das composições como conhecedor, e outra como editor de música. É necessário escrever frivolidades para o público. Gosto do seu trabalho, mas editá-lo não me reembolsaria as despesas da impressão.” Que fazer? *É preciso viver!* Ele compôs obras que jamais me permitiriam adivinhar seu mérito, se não tivesse tido oportunidade para julgá-lo melhor. Outros, longe de se lhe compararem, escreverão qualquer ninharia que possa ser tocada em três aulas: o amor-próprio do estudante interessa-se em achá-la bonita. Seu professor fará presente delas a um editor, contanto que lhe sejam dadas algumas cópias, porque *é preciso se fazer conhecer*. Ele as toca em sociedade, é aplaudido, e presenteia uma cópia à

dama cujo conhecimento, imagina, possa render-lhe alunos. O editor, por seu lado, está interessado em exaltá-las, para cobrir as despesas de impressão: ele é um excelente compositor para venda; e, além disso, ensina muito bem, pois possibilita ao aluno tocar, em três lições, peças que ele mesmo executa. O número de alunos aumenta, e ele toma muito cuidado para que não conheçam qualquer outra música que não seja a sua, ou que se lhe possa assemelhar. Ele é professor, é preciso ser autor. Pegará uma ária que esteja em voga, empregá-la-á como tema, com um baixo feito pelas cordas soltas, ou com algumas notas feitas com o polegar sobre a escala; o motivo subdividido em notas com a metade do valor será a primeira variação, e em tercinas, a segunda.

Ele fará uma peça com o mesmo número de compassos que o tema, que chamará *menor*, porque estará de fato no modo menor, e colocará uma grande quantidade de *coulés* e de *glissés*<sup>a</sup>, para que a execução possa produzir um efeito mais tocante e expressivo; esse menor deve ser tocado um pouco lentamente, para fazer sentir o contraste produzido pelas grandes baterias em maior reservadas ao *ápice*<sup>1</sup> da variação seguinte, que pode ser a última, se quisermos. Ei-lo autor, é preciso escrever um método; nada mais fácil. Trata-se apenas de copiar alguns elementos de solfejo, e incluir em seis páginas o que todos sabem: o valor das figuras e o nome das notas; escrever escalas numeradas nas tonalidades em que as praticou<sup>b</sup>, algumas baterias que adornará com o título de *exercícios* e, sobretudo, muitas *árias*.

---

<sup>a</sup> Acredito ser assim que se chama a ação de fazer percorrer com um mesmo dedo toda a extensão da escala sobre uma corda atacada no ponto de partida, de maneira a se escutarem todos os meios-tons, dando à música uma graça peculiar, e ao executante, repouso. Se me engano com o significado da palavra, peço ao leitor indulgência, em troca da sinceridade com a qual confesso minha ignorância em assunto importante demais para que eu me permita correr o risco de induzir ao erro o leitor que de boa vontade acreditar em minhas palavras. (N.A.)

<sup>1</sup> No original, "*coup d'éclat*". (N.T.)

<sup>b</sup> Ele atribuirá ao instrumento a dificuldade que encontrou nas outras. (N.A.)

Ao invés de *estudar* o método do Sr. Carulli<sup>1</sup>, ele mutilará o texto<sup>a</sup> ao fazer um extrato, de forma que sua obra, menos volumosa, seja reputada mais simples, e que um editor imponha menos dificuldades para adquiri-la. *É preciso viver!* Se alguém lhe fizer observações sobre seu trabalho, terá cuidado em não lhe dar atenção ou discutir o assunto. A tudo responderá: “*Cada qual a seu modo*”; mas a questão é: *é preciso viver!* Um aluno lhe dirá: “Ouvi o Sr N..., que tocou uma fantasia sobre a ária N... Ah! Que bela peça! Eu gostaria de tê-la, está publicada? Serei capaz de decifrá-la?” A resposta já está pronta: “Oh! Certamente deve ser uma peça excelente. Ele tem um talento incrível! Mas ultrapassa todos os limites; é feita em um estilo diferente<sup>b</sup>; é uma temeridade tentar tocar sua música. Ele escreve apenas para si

---

<sup>1</sup> O método em questão deve ser o célebre “Méthode complete pour Guitare”, Op. 27. Ferdinando Carulli (1770-1841) escreveu também, como obras didáticas, a “1.ère Suite à la Méthode de Guitare (pour apprendre a accompagner le Chant)”, Op. 6, a “Seconde Suite a la Méthode de Guitare ou Exercises em Arpèges Modulés, Tierces, Sixtes, Octaves, Dixièmes, Notes Coulées et detachés dans tous les tons et à toutes les positions”, Op. 71, e o “Supplément à la Méthode ou le premier année d´étude” Op. 192. Todos encontram-se disponíveis em edição fac-similar, SPES, Firenze, 1981. (N.T.)

<sup>a</sup> Dever-se-ia dizer àquele que assim procede: “Empenhe-se primeiro em tocar como ele, e, quando tiver seu talento, ser-lhe-á permitido pensar na necessidade, em que aparentemente acredita, de mudança ou simplificação em seu sistema de ensino”. (N.A.)

<sup>b</sup> Esta expressão me conduz, talvez, além dos limites que impus a mim mesmo. *Um estilo diferente!* Será possível que seres desta classe se considerem donos de um estilo próprio? Sempre achei que estilo fosse a aplicação de princípios fundamentais, sobre os quais dois artistas concordam, a objetos diversos. Percebo que o estilo de Piron é diferente do de Racine, mas ambos eram poetas e concordavam sobre as características requisitadas por um soneto, uma elegia, uma ode, etc.; e poder-se-ia dizer de um, sem ofender o outro, que tinha um *estilo diferente*. Potier, Talma e Odry são três atores de verdade. Hogarth e Raphael tinham os mesmos princípios de desenho e ótica, e suas produções, embora em estilos diferentes, provam que estavam de acordo acerca da verdade daquela arte. Mas o que diríamos de quem, nunca tendo refletido sobre as proporções do corpo humano, e sem outros princípios de desenho além do hábito, adquirido à força de exercício, de desenhar mais ou menos os traços de uma figura, tivesse o descaramento de exibir uma de suas pinturas e, quando lhe falassem sobre a Didon de Guérin, indagasse: “*É um outro gênero?*” Guérin riria, porque sabe que o público faria o mesmo; mas, infelizmente, o público não é tão ilustrado em música como é em pintura; *é um outro estilo* é, entre pessoas ilustres, mais freqüentemente pronunciado do que eu pensava. Ignorância e desonestidade combinaram-se para desencaminhá-lo, e me surpreendo com o sucesso de sua empresa. De minha parte, não posso deixar de dizer: “Enquanto você desenhar para si próprio, ou para aqueles cujo julgamento está relacionado ao seu, faça o que quiser, ninguém tem nada a dizer; mas se quer expor sua produção para o público, consulte conhecedores que possam afirmar com antecedência se é digna de ser exposta; e, sobretudo, se compuser uma obra didática sobre a arte na qual se julga instruído, tenha certeza de conhecer aquilo sobre o que se dispôs a falar. Respeite o público, não o submeta ao engano de sua ignorância. Se for obrigado a ensinar, use um dos métodos que provam que o autor raciocinou bem: sua modéstia o fará desempenhar papel muito mais honroso do que aquele que prepara para si mesmo pela tola vaidade de pretender ter *criado um estilo*. (N.A.)

mesmo, com contínuas notas em pestana e mudanças de posição, o que não está mais dentro dos limites da digitação ou das possibilidades do instrumento. Ele escreve aquilo para o piano, e não creio mesmo que toque tudo aquilo que escreve; há muitas notas somente para os olhos. É uma pena, porém, *que ele não lecionasse*, pois ou nos diria como tocá-las, ou veríamos que notas omite em sua execução. Mas é de se admirar? Todos os grandes talentos têm um quê de loucura. Ele não se preocupa mais com a guitarra. Tem o capricho de escrever para orquestra, e uma mania por viagens, que o faz ficar não mais de três ou quatro meses no mesmo lugar.” Se o espírito desta resposta é “*É preciso viver*”, então não penso que ele generalize: “*Eu preciso viver*” seria talvez mais significativo. Mas isso precisa terminar: aqueles que escrevem como eu provam que é possível ser fácil e correto; suas obras se tornarão as únicas a formarem os estudantes. Conheço algumas que são extremamente úteis<sup>a</sup>, mas a maneira como alguns as consideram destrói todas as vantagens que poderíamos tirar delas<sup>b</sup>, e não por culpa do autor.

---

Sobre os personagens citados na nota anterior:

- Alexis Piron (1689 – 1773), epigramatista e dramaturgo francês que se celebrou após sua ida a Paris em 1719, quando já contava mais de trinta anos. Uma de suas peças mais conhecidas foi “La Metronomanie”, de 1730.

- Jean Racine (1639 – 1699), dramaturgo francês, um dos “grandes três” (junto a Molière e Corneille). Escreveu primordialmente tragédias das quais se destacam “La Thébride” (1664), “Andromaque” (1667) e “Berenice” (1670).

- William Hogarth (1697 – 1764), importante pintor, gravurista e satirista britânico. Suas gravuras satíricas são frequentemente indicadas com importantes ancestrais da história em quadrinhos.

- Raphael ou Raffaello (1483 – 1520), pintor e arquiteto da Escola Fiorentina, no alto Renascimento italiano. Sua obras mais conhecidas são as Madonnas e os afrescos do Palácio do Vaticano.

Não foram encontradas referências sobre os três atores citados. (N.T.)

<sup>a</sup> Alguns duos de Carulli estão entre elas. (N.A.)

Editados pela SPES, de Florença, em edição fac-similar datada de 1981. (N.T.)

<sup>b</sup> Pensam que, tendo a digitação marcada, estão familiarizados com o método. (N.A.)

(fragmento da primeira parte do Oratório de Haydn a CRIAÇÃO)

35.

Fragment de la première partie de l'Oratorio de Haydn.

1<sup>a</sup> CRÉATION.

Fragment aus dem 1<sup>ten</sup> Theil von Haydns Oratorium: Die SCHÖPFUNG.

Andante.

Ex: 84.

The musical score is presented in a grand staff format, consisting of five systems of two staves each. The top staff of each system is the piano part, and the bottom staff is the vocal part. The key signature is two sharps (F# and C#), and the time signature is common time (C). The tempo is marked 'Andante'. The piano part features a complex texture with many triplets and sixteenth-note patterns. The vocal part is a single melodic line with lyrics in Italian. The lyrics are: 'Già disgom . bra la Splen . . . di - da lu - ce ,'. The score includes various musical notations such as slurs, ties, and dynamic markings.

del - la not - te le te - nebre or - ren - de già dis -

gom - bra la splen - di - da lu - ce del - la

not - te le te - nebre or - ren - de tut - to il mon - de gio - is - ce del

dé. tut - to il mon - de gio - is - ce del dé.

Mai più mai più mai più con - fu - sio - ne mai

più con - fu - sio - ne non vié, mai più mai più

mai più mai più mai più confu- sio- ne non

vè, mai più con- fu- sio- ne non vè,

L'empio

Stuol di De- mo- ni op- pres- so

giu nel re- gno giu nel

re . . . gno dell' om . . . bre piom . - bo'

giu nel re . . . gno dell'

om . . . bre piom . - bo' nel

re . . . gno dell' om . . . bre

giu nel re . . . gno dell'

t. S.

Gabriel .  
Soprano .

ciel .  
Alto .

Raphaël .  
Tenore .

Basso .

om . bre piom . ho pre . ci . pi . tar

pre . ci . pi . tar — l'or . go . glio degl' em . py il

pre . ci . pi . tar — l'or . go . glio

pre . ci . pi . tar — pre . ci . pi . tar l'or .

— l'or . go . glio degl' em . py il ciel mi . rò . degl' em . py il ciel mi .

ciel mi . rò il ciel mi . rò pre .

70.

degl' em - py il ciel mi - rò, degl' em - py il ciel — mi -  
 go - glio degl' em - py il ciel mi - rò, il ciel mi -  
 ro pre - ci - pi - tar l'or - go - glio, degl' em - py il ciel — mi -  
 ci - pi - tar — l'or - go - glio, degl' em - py il ciel mi -

rò l'or - go - glio si l'or -  
 rò pre - ci - pi - tar l'or - go - glio, del  
 rò pre - ci - pi - tar l'or -  
 rò pre - ci - pi - tar l'or - go - glio

1 3 1 2 4 2 1 + 3 1 3 0 0 1 0  
 4 3 2 1 1 1 + 3 0 4 3 2 2 0 3 1

em - py degl' em - py il ciel mi - rò .

go - glio degl' em - py il ciel mi - rò .

go - - glio degl' em - py il ciel mi - rò .

degl' em - py il ciel mi - rò .

1 3 2 1 1 0 2 1 3 1 0 3 1

Del nu - me e - ter - no il so - glio, del nu - me e - ter - no il

Del nu - me e - ter - no il so - glio, del nu - me e - ter - no il

Del nu - me e - ter - no il so - glio, del nu - me e - ter - no il

Del nu - me e - ter - no il so - glio, del nu - me e - ter - no il

4 2 + 2 + 2 1 + 1 1 1 +

so - - - glio più lie - - - to più lie - - - to al - - - lor res - - -

so - - - glio più lie - - - to più lie - - - to al - - - lor res - - -

so - - - glio più lie - - - to più lie - - - to al - - - lor res - - -

so - - - glio più lie - - - to più lie - - - to al - - - lor res - - -

tò del nu - me e - ter - no il so - - - glio, del

tò del nu - me e - ter - no il so - - - glio, del

tò del nu - me e - ter - no il so - - - glio, del

tò del nu - me e - ter - no il so - - - glio, del

nu - me e - ter - no il so - - glio, più lie - - to più lie - - to al -  
 un - me e - ter - no il so - - glio, più lie - - to più lie - - to al - -  
 nu - me e - ter - no il so - - glio, più lie - - to più lie - to al -  
 nu - me e - ter - no il so - - glio, più lie - - to più lie - - to al - -

lor res - to .  
 lor res - - to .  
 lor res - - to . L'empio stuol l'empio stuol di de - mo - ny ap -  
 lor res - - to .

Musical score including piano accompaniment with fingering numbers (1, 2, 3, 4) and a final piano accompaniment section with complex fingering (1 1 2 4 1 4 3 2 2 2 0 4 1 4 3 2 7 2).

Musical score for a vocal piece in G major, 4/4 time. The score includes a vocal line with lyrics and a guitar accompaniment with fret numbers.

Lyrics:

pres - so, giu nel re - gno dell' om - bre piom - bò nell'

l'or - go - glio sì l'or - go - glio degl'

pre - ci - pi - tar l'or - go - glio degl' em - py degl'

om - bre piom - bò pre - ci - pi - tar l'or - go - glio degl'

pre - ci - pi - tar l'or - go - glio degl' em - py il'

em - py il ciel mi - - rò, del

em - py il ciel mi - - rò, del

em - py il ciel mi - - rò, del

ciel mi - - rò, del

nu - me e - - ter - - no il so - - glio, del nu - me e - - ter - - no il

nu - me e - - ter - - no il so - - glio, del nu - me e - - ter - - no il

nu - me e - - ter - - no il so - - glio, del nu - me e - - ter - - no il

nu - me e - - ter - - no il so - - glio, del nu - me e - - ter - - no il

1 2 1    4 1 + 1    1 1 2 1    3    0 3 0    4 2 1 2

so - - - - - gliò più lie - - - - - to più lie - - - - - to al - - - - -

so - - - - - gliò più lie - - - - - to più lie - - - - - to al - - - - -

so - - - - - gliò più lie - - - - - to più lie - - - - - to al - - - - -

so - - - - - gliò più lie - - - - - to più lie - - - - - to al - - - - -

lor res - - - - - to . Del nu - me e - - ter - - no il

lor res - - - - - to . Del nu - me e - - ter - - no il

lor res - - - - - to . Del nu - me e - - ter - - no il

lor res - - - - - to . Del nu - me e - - ter - - no il

lor res - - - - - to . Del nu - me e - - ter - - no il

so . . . . glio del nu . . me e . . ter . . no il so . . . . glio più

so . . . . glio del nu . . me e . . ter . . no il so . . . . glio più

so . . . . glio del nu . . me e . . ter . . no il so . . . . glio più

so . . . . glio del nu . . me e . . ter . . no il so . . . . glio più

lie . . . . to più lie . . . . to al . . lor res . .

lie . . . . to più lie . . . . to al . . lor res . .

lie . . . . to più lie . . . . to al . . lor res . .

lie . . . . to più lie . . . . to al . . lor res . .

Musical score for a vocal piece in G major (two sharps). The score consists of four vocal staves and a guitar accompaniment. The lyrics are:

tò, più lie - to al - lor res - .tò, più lie - .to al -  
 tò, più lie - to al - lor res - .tò, più lie - .to al -  
 tò, più lie - to al - lor res - .tò, più lie - to al -  
 tò, più lie - to al - lor res - .tò, più lie - to al -

The guitar accompaniment includes a section with the following fingering: 2 1 2 0 1 0 1 2 4 1 2 1 1 0 2 0 1 0 1 2.

The score concludes with a final section where the lyrics are:

lor res - .tò .  
 lor res - .tò .  
 lor res - .tò .  
 lor res - .tò .

## Da Digitação com o Dedo Anular

Prometi, na página 44, falar sobre o uso do quarto dedo da mão direita<sup>a</sup> e, embora no trecho cujo acompanhamento acabei de analisar ele deva ser empregado em certos acordes, nada disse previamente. O motivo disso é que, no capítulo Mão Direita, mostrei, na página 19, em que caso o emprego; como, no acompanhamento em questão, ele não é usado de outra forma, acreditei ser inútil retornar ao assunto. Agora devo dizer que, em uma progressão de acordes onde a voz superior formará uma melodia que deve predominar, como o dedo que a deve produzir é mais fraco que os outros, eu o curvo mais no ato de tocar a corda; porque, sendo mais curto que o médio, ele não pode encontrá-la a uma distância tão grande do cavalete, e a ataca sobre um ponto que lhe apresente resistência maior do que aquela que as cordas mais graves apresentam para os outros dedos. Achei portanto necessário fazê-lo adquirir, pela curvatura, a força que a natureza lhe recusou, tanto pela construção dos ossos da mão quanto pela derivação dos nervos que o fazem agir<sup>b</sup>.

No octogésimo quinto exemplo, as notas superiores formam uma melodia que exige que o dedo anular seja empregado da maneira indicada; no entanto, quando a voz superior não é acompanhada por outras três, nunca uso mais que três dedos (o polegar e dois dedos)<sup>1</sup>. A fraqueza e a diferença de comprimento dos dedos médio e anular obrigam-me a economizar o uso deste. Ao usá-lo, eu estaria, de alguma forma, distanciando-me do princípio que me impus de manter a mão tranqüila e evitar a ação de puxar as cordas. Eu não só o afasto um pouco, mas também dou a ele outro movimento, para que o objetivo do afastamento se restrinja à corda tocada pelo dedo em questão.

---

<sup>a</sup> Em todos os outros casos eu chamaria este *o terceiro dedo*, para empregar a mesma nomenclatura usada para a mão esquerda. (N. A.) (Estrangeiros usualmente reconhecem o polegar como o primeiro dedo, nosso primeiro como segundo, etc. – N.T.I.)

Nesta tradução, dedo anular. (N.T.)

<sup>b</sup> Examinem-se as ramificações dos nervos do braço e a disposição dos ossos da mão, e encontrar-se-á a causa para a fraqueza e falta de flexibilidade do dedo anular, assim como o motivo pelo qual mantenho sempre o polegar da mão esquerda oposto ao dedo médio. (N.A.)

<sup>1</sup> Esta observação consta apenas da tradução inglesa, referindo-se aos dedos p, i e m. (N.T.)

O movimento consiste em virar um pouco a mão na direção contrária àquela em que vejo alguns guitarristas a virarem. Ao invés de a separar no lado do polegar, eu a separo no lado do dedo mínimo, fazendo com que a extremidade do dedo médio seja considerada o centro do movimento, e aproximando o polegar e o indicador da corda tanto quanto o anular e o dedo mínimo se afastam, a aproximação compensa o afastamento da mão, fazendo com que meus três dedos principais se mantenham em posição.

Andante.

Ex: 85.

## Conclusão

Nunca pude conceber como se podia fazer um Método com muito mais exemplos do que texto. Em meia página escrita encontram-se empregadas todas as regras da gramática, e todo um volume dificilmente as conteria. Eu vi Métodos de canto<sup>1</sup> cujo texto reduz-se a ensinar os nomes de tudo o que se deve fazer, como *voluta*, *appoggiatura*, *grupetto*, *mordente*, *mesa di voce*, *portamento*, *trillo*, etc., apresentando em seguida, gradualmente, todos os resultados a obter e as dificuldades a sobrepujar; encontramos neles, portanto, *o que se deveria cantar*;<sup>a</sup> mas nunca vi um só método em que o autor, tendo consultado a ação e a conformação dos pulmões, assim como o processo pelo qual modificam a coluna de ar à qual oferece passagem, diga-me como eu deveria proceder para executar com menos sacrifício o que vejo escrito; pois, afinal, a natureza há de ter um procedimento equivalente ao que nos instrumentos chamamos de *digitação*. Da natureza o homem arrancou à força o segredo dos movimentos planetários; e porque um célebre filósofo disse que a voz falada resulta de um processo diferente daquele usado para a voz cantada, devo parar aqui, e considerar conversa fiada as razões fundamentadas no conhecimento dos órgãos. Foi provavelmente por isso que um professor de canto disse-me (aparentemente julgando dizer algo inteligente): “Você deveria aconselhar aos estudantes de medicina que antes aprendessem música, já que gostaria que um professor de canto aprendesse anatomia”. Penso que, quando se trata de metodizar

---

<sup>1</sup> Sor teria escrito um método de canto antes do “Método para Guitarra” o que se justificaria, dada sua intensa atuação como professor de canto. O manuscrito, se de fato existiu, nunca foi encontrado. (Jeffery, 1977) (N. T.)

<sup>a</sup> Comparo aqueles que ensinam dessa forma a médicos charlatões, talvez por eles mesmos ridicularizados, sem perceberem que prescrever um remédio de acordo com este ou aquele sintoma, desconhecendo anatomia e química, e conseqüentemente em total ignorância da natureza dos princípios cuja receita prescreveram, de seu modo se agir e do processo pelo qual devem produzir o efeito desejado na organização animal, é exatamente o mesmo que fazer escalas, crescendos e decrescendos, etc., sem ter antes questionado a natureza do modo de produzir, variar e modificar esses sons, que devem ensinar a usar somente *quia ita voluerunt priora*. Raciocine com eles e ficarão bravos, ou ridicularizarão seu raciocínio. *Mio Maestro faceva così*, é seu escudo; e se evitam discussões sobre o assunto, é porque seus pretensos princípios derivam todos da prática e de modo algum da análise ou do raciocínio sobre a observação.

Não me contentei com o que a experiência me ensinou, que nem todos os meus dedos têm a mesma força nem a mesma liberdade no toque; consultei um tratado de anatomia e um esqueleto para saber a causa disso; e foi de acordo com esse conhecimento que estabeleci meus princípios. (N.A.)

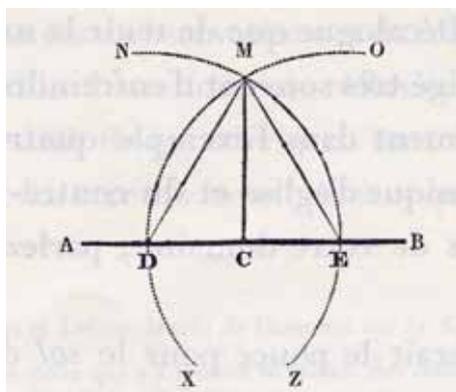
uma ação, é essencial conhecer-lhe as causas para estabelecer regras com o objetivo de as empregar de maneira mais análoga a suas funções. Exemplos musicais podem dizer-me claramente o que devo fazer; mas o texto dirá como fazê-lo. Ensinar-me-á todas as formas de conhecer e empregar minhas forças, e me convencerá de que quem prescreve as regras fala com conhecimento de causa, e de que elas são fruto de sua convicção e não de sua crença: a submissão cega da razão degrada o espírito humano quando ocorre em outras instâncias que a dos dogmas da religião. Mas a experiência, dir-se-á, é uma grande mestra. Sim, quando raciocinamos sobre aquilo que observamos; mas quando os fatos apenas servem para ocupar a memória a presunção pode levar a um caminho pior que o das trevas, pois inspira precipitação quando são necessárias precaução e prudência.

Supus que quem compra um Método quer aprender. Acreditei ser meu dever fazê-lo conhecer todas as razões que tive para estabelecer os princípios fundamentais do meu. Aquele que deseje possuir apenas uma coleção numerosa de árias progressivas fará mal em adquirir um trabalho que eu jamais utilizaria para vender uma produção da qual não conseguiria dispor de outra forma. Para a explicação de uma teoria ou a aplicação de uma regra, não é necessário que se multipliquem os exemplos: um único é suficiente, se bem explicado. É preciso ser lógico no título de uma obra: *método, exercícios, lições e estudo*, não são de forma alguma sinônimos<sup>a</sup>.

---

<sup>a</sup> *Método*: Tratado acerca de princípios estabelecidos, sobre os quais fundamentam-se as regras que devem conduzir as operações.

*Exercícios*: Peças musicais, cada qual com o objetivo de nos familiarizar com a aplicação das regras. Exercícios são a prática das teorias estabelecidas pelo método (que considero a parte especulativa), como o uso do esquadro para levantar uma perpendicular é apenas o resultado da demonstração da figura:



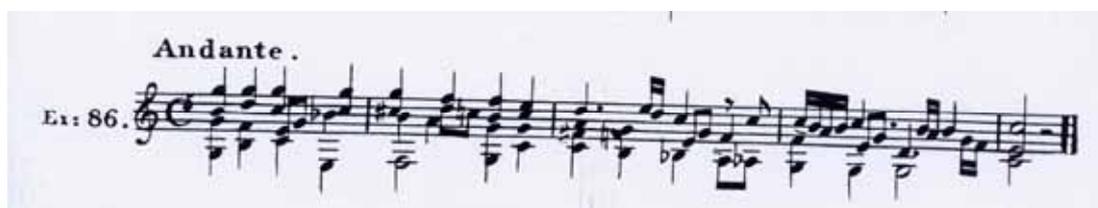
*Lições*: Peças musicais cujo objetivo não deve ser somente exercitar uma única regra, mas também aquelas empregadas nas lições precedentes, e mesmo iniciar o aluno em algumas exceções.

*Estudos*: Exercícios com as exceções e regras cuja aplicação apresenta maior dificuldade. (N.A.)

Se o leitor achar muito difusa a explicação que acabei de dar, deverá perdô-la, em nome da probidade da minha intenção. Eu poderia, protegido pela opinião com que a Europa tem honrado meu nome, indicar regras superficialmente, e fazer um grande volume de música, onde se encontraria uma coleção de baterias, sob o nome de exercícios, uma coleção de valsas e contradanças, e muitas romanças, todas mais ou menos com o mesmo acompanhamento. Teria evitado tudo o que requer reflexão, e creio mesmo que teria encontrado, como qualquer outro, a maneira de deslumbrar quem tivesse desejado estudar meu Método, permitindo-lhe tocar imediatamente peças que o induziriam a pensar que tinha aprendido qualquer coisa, enquanto eu o teria apenas impedido de conhecer o instrumento, pela maneira equivocada com que o teria feito estudar. Nunca perdi de vista o significado real da palavra *método*. Se muitos professores de canto chamam de método o que chamo de *estilo*, e se chamam estilo de *gosto*, isso não é razão para que eu desminta o dicionário em seu favor, nem para que eu raciocine agora de forma diferente do que quando sistematizei os pensamentos que comuniquei ao leitor. Quem quiser seguir-me perceberá que o objetivo de minhas teorias é ensinar e convencer, já que nada estabeleço autoritariamente. Não digo preceitos, mas transmito pesquisas. Aqueles cujo estudo e cuja prática estiveram sempre desassociados do que é mais simples e natural dizem que minha música para guitarra é extremamente difícil, sem perceberem que todo o segredo de meu desempenho baseia-se em duas escalas usadas por todos os guitarristas. É verdade que eles as estudaram de forma a torná-las difíceis, digitando-as de maneira oposta àquela que a construção da mão indica, pelos diferentes comprimentos dos dedos. Sou eu então que escrevo difícil, ou é o hábito enraizado de caminhar em sentido oposto que faz ficar difícil caminhar em frente?... Se eu ficar constantemente em um quarto na penumbra por apenas um mês, a primeira vez que vir a luz moderada do dia eu a acharei demasiado forte, mas não direi que é. Direi que é este o efeito que produz em mim, já que meus olhos perderam a capacidade de ver toda a quantidade de luz que a natureza os capacitou a suportar; e se procurar a quem culpar, não será à luz do dia, mas àquele que me induziu a renunciar ao livre exercício de minha faculdade visual, e mais ainda, se no início eu tiver tido grande dificuldade em renunciar a ela. Que aluno iniciante não sofre terrivelmente do pulso se o professor o fizer sustentar a guitarra da maneira indicada

na Fig. 12 (p. 19). Há algo mais comum que escutar: “Eu pratiquei muito hoje; meu pulso está enfraquecido e tenho bolhas em todos os dedos, particularmente na base do indicador”.

Concebo que a música escrita para ser digitada com todo o comprimento dos dedos deve ser difícil de executar com os dedos encurtados à metade; mas é um preceito do Decálogo manter metade da mão atrás do braço da guitarra? Não somos obrigados freqüentemente a quebrar este preceito, se é que ele o é de fato?... De que outra forma pode o octogésimo sexto exemplo ser executado?... “Mas você nos dá música de igreja e contraponto; dê-nos música de guitarra; saia de seu domínio e fale-nos a linguagem mais utilizada”. — Bem o desejo.



Ainda que se empregasse o polegar para o *sol* do baixo que inicia o exemplo octogésimo sétimo, e se o fizesse com o dedo dois (ou mais provavelmente com o três), não se poderia fazê-lo de outra forma senão posicionando a mão à minha maneira para a segunda metade do compasso, e particularmente para o primeiro acorde do segundo compasso. Todos que tocam guitarra fazem o mesmo, porque não há outra maneira; mas frases construídas à maneira daquele exemplo não são



encontradas em minha música e convimos que apenas meu nome dar-lhe-á o cunho de dificuldade, porque considerou-se adequado chamar de *desvio* a posição que me parece a mais natural, e de *posição natural* a contração dos músculos e tendões. Estarei certo ao dizer que o cabo de um garfo é curto demais, e é difícil demais usá-lo, porque ao invés de levantar o braço para levá-lo à boca eu escolho inclinar a cabeça até a mão? Onde está pois a grande dificuldade atribuída a minhas obras?

Meu duo em *lá* maior, “Les Deux Amis”<sup>1</sup>, é de grande facilidade se comparado a obras de outros autores que têm a reputação de escrever música fácil. Apenas a parte do Sr. Aguado tem uma variação rápida, mas ela é em corda simples<sup>2</sup> e no estilo mais conhecido<sup>3</sup>. Minha parte é o que fiz de menos complicado até agora; objetivei efeitos, com o menor custo possível.

Meus vinte e quatro exercícios<sup>4</sup> são os mais fáceis que se pode escrever nesse estilo. Reconheço que nas minhas vinte e quatro lições não tive paciência suficiente,

---

<sup>1</sup> “Os Dois Amigos”. Duo publicado em 1829-30, onde as partes, ao invés de levarem a marcação usual primeira e segunda guitarra, levam os nomes “Sor” e “Aguado”, obviamente os intérpretes imaginados inicialmente para a execução da peça. (N.T.)

<sup>2</sup> Referindo-se provavelmente à segunda variação, e ao fato de ser uma variação melódica e não harmônica. (N.T.)

<sup>a</sup> Antes de executar o Trio de Hummel sobre “a Sentinela” com os Srs. Hertz [Herz no inglês] e Lafont, fui obrigado a fazer a variação de guitarra Ex. 88 (p.147), porque aquela encontrada no trio apresenta dificuldades muito maiores que a minha. A partir desta confissão, pode-se ver que se o gênero *peculiar* à guitarra é o da variação em questão, não sou tão habilidoso no instrumento quanto quem a escreveu. Eu poderia tocá-la, mas à custa de princípios dos quais não quero jamais distanciar-me. (N.A.)

O trio em questão é um arranjo da melodia “La Sentinelle”, geralmente creditado a Johann Nepomuk Hummel (1778-1837), como seu Op. 71. O envolvimento de Giuliani com a composição é evidente, e Brian Jeffery credita-lhe co-autoria, incluindo a obra em seu catálogo de obras completas de Giuliani, no vol. 38. A peça foi executada pelo trio Hummel (piano), Giuliani (guitarra) e Meyseder (violino) (José Meyseder, 1789-1863), em um ciclo de seis concertos em 1815, em Viena, em que cada executante tocava algumas obras solo, terminando com o arranjo de “La Sentinelle”.

Sobre os outros instrumentistas citados, a única informação disponível é que Lafont era o violinista e Henri Herz (1806-1888), o pianista.

Sor declara aqui uma interessante limitação de sua técnica, aquela referente justamente à imitação de passagens violinísticas em velocidade, típicas da música de Giuliani. Para Sor, essas passagens representavam uma não aceitação das características próprias do instrumento. (Heck, 1995 e Prat, 1934) O exemplo encontra-se ao final deste capítulo, p. 147. (N.T.)

<sup>3</sup> O “estilo mais conhecido” era a imitação de linhas de violino, em passagens rápidas, para as quais Aguado se utilizava da alternância dos dedos i e m. (N.T.)

<sup>4</sup> De fato, os “Vinte e quatro exercícios muito fáceis, cuidadosamente digitados para guitarra, compostos por Fernando Sor”, não são assim tão fáceis. Além de diversas questões interpretativas neles presentes, como o uso dos retardos harmônicos, dos movimentos cromáticos e dos baixos de Alberti, há também

e que a diferença de uma para outra é muito perceptível: era necessário dar ao aluno tanta atenção quanto à música; mas, após ter aprendido os exercícios, as lições ficam mais fáceis.

Expus tudo o que constitui o método que fiz para mim; ele é o resultado de vários anos de observações e reflexões: cometi enganos e sou grato a eles por uma série de reflexões que talvez jamais teria feito sem a necessidade de me corrigir: tanto é verdade que, quando raciocinamos, podemos tirar vantagem dos erros que possamos ter cometido involuntariamente. Solicito ao leitor que examine bem meus raciocínios, e não os aprove sem os haver julgado. Posso enganar-me, não sou mais livre de erro que qualquer outro; mas tenho boa-fé; e, porque esforço-me por demonstrar o que sugiro, não posso jamais admitir uma opinião contrária a não ser diante de uma demonstração racional. Um dito espirituoso, uma zombaria, a citação de uma autoridade, não serão demonstrações, e tenho o direito de exigir uma justa reciprocidade.

Concluirei esta exposição por um sumário de máximas gerais, as quais observo como resultado de tudo o que disse.

1.<sup>a</sup> – Visar mais ao efeito da música que ao louvor do talento como executante.

2.<sup>a</sup> – Exigir mais da *habilidade* do que da *força*.

3.<sup>a</sup> – Economizar pestanas e deslocamentos da mão.

4.<sup>a</sup> – Considerar a digitação como uma arte cujo objetivo é fazer-me encontrar as notas de que preciso, ao alcance dos dedos que as devem produzir, sem a contínua necessidade de desvios com o intuito de procurá-las.

5.<sup>a</sup> – Jamais ostentar qualquer dificuldade em minha execução, pois, assim fazendo, tornaria difícil o que não o é.

6.<sup>a</sup> – Nunca dar trabalho aos dedos mais fracos, enquanto os mais fortes não fazem nada.

7.<sup>a</sup> – Nunca cair em um erro muito comum, decorrente de um raciocínio acertado no que concerne ao piano, mas muito mal aplicado à guitarra; isto é, não manter o dedo em uma casa por mais tempo do que a duração da nota que deve produzir. Enquanto o dedo pressionar a tecla do piano, as cordas continuarão em

---

questões técnicas, como a condução de três vozes simultâneas e ininterruptas, seqüências de terças acompanhadas, etc. (N.T.)

vibração, e o som, misturando-se àquele de outra tecla, produzirá efeito contrário à pureza da execução; mas se duas ou três notas consecutivas são feitas na mesma corda da guitarra, se a progressão é ascendente, a segunda abafa e termina o som da primeira, e a terceira, o da segunda. Se, ao deixar cair o dedo que produz a segunda, ao mesmo tempo eu levantar o dedo que produziu a primeira, faço duas ações ao invés de uma, e ainda corro o risco de levantar o dedo um momento antes, fazendo a corda solta soar, o que, ao contrário de tornar minha execução mais pura, daria a ela menos pureza. Se as notas são descendentes, ao invés de esperar pelo momento em que a nota deve ser produzida para pressionar a corda, eu já tiver o dedo sobre ela, não terei outra ação a fazer a não ser a de levantar o dedo da nota mais aguda.

8.<sup>a</sup> – Evitar um movimento lateral que alguns guitarristas consideram gracioso, isto é, deixar a direção paralela entre a linha formada pela ponta dos dedos e a das cordas. Por exemplo, nas notas sucessivas *lá* (na primeira corda), *sol*, *fá susenido*, *mi*, *ré* (na segunda corda), ao fazer o *lá* eles têm a ponta dos dedos em excelente direção; mas, quando o quarto dedo deixa o *lá*, ele sai da escala, e o *sol* a deixa por sua vez; e quando o dedo um fica sozinho no *fá susenido*, a linha da ponta dos dedos faz com a escala um ângulo de 45°; ou toda a mão é conduzida para trás do braço da guitarra, porque obrigaram o pulso a fazer aquilo que, se os dedos fizessem, facilitaria ao segundo [dedo] fazer o *ré* na segunda corda, sem que o pulso fosse obrigado a fazer um movimento para recolocar a mão diante do braço da guitarra, a menos que o *ré* fosse produzido horizontalmente com o dedo, o que requer muito mais força, e eu não saberia fazer sem pressionar também o *sol* na primeira corda, quando, talvez, eu precisasse dela imediatamente como uma corda solta, e eu seria mais uma vez obrigado a fazer um movimento para deixá-la livre. Quando minha mão se encontra em uma posição, e a passagem não é de harmonia, eu posiciono o pulso de forma que a linha reta, do primeiro ao quarto dedo, seja paralela à corda: mantenho o pulso imóvel, e conservo meus dedos sobre o lugar onde se devem movimentar.

9.<sup>a</sup> – Quando se trata de uma grande distância na largura da escala, e o dedo quarto prende uma das extremidades, tomar a outra extremidade com o dedo mais longo.<sup>1</sup>

10.<sup>a</sup> – Quando se trata de uma abertura, consultar a posição menos incômoda para o dedo mais fraco, e impor a tarefa ao mais forte.

11.<sup>a</sup> – Quando é necessário dar à linha da extremidade dos dedos uma posição paralela aos trastes, ao invés de às cordas, fazer com que esta mudança dependa antes do cotovelo que do movimento do pulso.

12.<sup>a</sup> e última. – Dar muito valor ao raciocínio e nenhum à rotina.

FIM

---

<sup>1</sup> O “dedo mais longo” deve ser necessariamente o dedo dois da mão esquerda. É estranho, entretanto, usá-lo em uma extensão na qual o dedo um seria mais naturalmente prescrito. (N.T.)

SOR .  
Fr: 88.  
GIULIANI.

The image displays a musical score for a piece by Sor, Op. 88, No. 88, attributed to Giuliani. The score is written for piano and consists of six systems of staves. The first system includes the title and composer information. The music is in a key with one sharp (F#) and a 3/4 time signature. The score is characterized by intricate piano textures, including rapid sixteenth-note passages, triplets, and complex rhythmic patterns. The notation includes various ornaments and dynamic markings. The piece concludes with a final cadence in the sixth system.

## Referências

- AGUADO, Dionísio. *Nuovo Método para Guitarra*.  
Madri: Benito Campo, 1843.  
Reedição do fac-símile: Heidelberg: Chaterelle Verlag, 1994.
- AGUADO, Dionísio. *New Guitar Method*.  
Madri: Benito Campo, 1843.  
Editado por Brian Jeffery e traduzido por Louise Bigwood.  
Londres: Tecla Editions, 1981.
- ALBERTO, Basso. *Dizionario Enciclopedico Universale della Musica e dei musicisti*.  
Turim: Unione Tipográfico, 1988.
- d'ALEMBERT, Jean Le Rond. *Discurso Preliminar da Enciclopédia*.  
Paris, 1751 (Editions Wieleitner, 1911, traduzido por Maria Eugênia Affonso).  
Disponível em: [www. Art-bin.com/art](http://www.Art-bin.com/art). Acesso em 7/7/04.
- ANDRADE, Mário de. *Pequena História da Música*. 9.<sup>a</sup> ed.  
Belo Horizonte: Editora Itatiaia Limitada, 1987.
- ARRUDA, José Jobson de A. *História Moderna e Contemporânea*  
São Paulo: Ática, 1983.
- BIOGRAFIA de GOYA, Francisco. Disponível em :  
[www.arqnet.pt](http://www.arqnet.pt). Acesso em 9/8/04.
- BIOGRAFIAS.  
Disponível em: [www.encyclopedia.thefreedictionary.com](http://www.encyclopedia.thefreedictionary.com)  
Acesso em: 13/9/04.
- BLOCH, Suzanne. *A Short History of the Lute*.  
In: COOPER, Robert S. *Lute Construction*.  
Savanah: University Microfilms, Inc., 1963.
- BOQUET, Pascale. *Approche du Luth Renaissance*.  
Paris: Edição do Autor, s.d.
- CARULLI, Ferdinando. *Méthode Complète pour le Décacorde*  
(*Nouvelle Guitare*) Op. 293  
Paris: Carli, s.d.  
Reedição do fac-símile: Firenze: Spes, 1981.
- CARULLI, Ferdinando. *Oeuvres Choisies pour Deux Guitarras*.  
*Op. 62, 117, 118, 133, 152, 157, 164, 166, 167, [s. n.]*  
Reedição dos fac-símiles: Firenze: Spes, 1981.

COMPOSERS, *featured by Edition Parnasus Harmonicus*.  
Disponível em: [www.members.klosterneuburg.net](http://www.members.klosterneuburg.net)  
Acesso em 1/10/04.

COOPER, Robert S. *Lute Construction*.  
Savanah: University Microfilms, Inc., 1963.

COSTE, Napoleon. *Método Completo para Guitarra*.  
s.l. s.n. s.d.  
Reedição: Buenos Aires: Ricordi, 1943.

DIDEROT & d'ALEMBERT. *L'Encyclopédie: Lutherie*.  
Paris, entre 1751 e 1772.  
Reimpressão do fac-símile: s.l. Bibliothèque de l'Image, 2001.

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

GIULIANI, Mauro. *Studio per la Chitarra, opus 1*.  
Viena: Artaria, 1812.  
Reimpressão do fac-símile: Londres: Tecla, 1984.

GRONDONA, Stefano e WALDNER, Luca. *La Chitarra di Liuteria*. 2ª. ed.  
Sondrio: L'officina del Libro, 2002.

HARNONCOURT, Nikolaus. *O Discurso dos Sons*. (Traduzido da quarta  
reimpressão da primeira edição publicada em 1984, Áustria, por Marcelo  
Fagerlande).  
Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1988.

HAYDN, Joseph. *The Creation, in full score*.  
Leipzig: Peters, s.d..  
Reimpressão do fac-símile: Toronto: Dover, 1990.

HECK, Thomas F. *Mauro Giuliani – Virtuoso Guitarist and Composer*.  
Columbus: Editions Orphée, 1995.

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

JEFFERY, Brian. *Fernando Sor - Composer and Guitarist*.  
Londres: Tecla Editions, 1977.

JEFFERY, Brian. *Introduction*.  
In: AGUADO, Dionísio. *New Guitar Method*. (Traduzido para o inglês por Louise  
Bigwood).  
Londres: Tecla Editions, 1981.

JEFFERY, Brian. *Sor, Teaching and Enlightenment*, 2003. Disponível em: [www.tecla.com](http://www.tecla.com). Acesso em: 6/10/2004.

JEFFERY, Brian. *Introduction*.  
In: MORETTI, Federico. *Doce Canciones* 1.<sup>a</sup> ed.  
Londres: Clementi, Banger, Collard, Davis & Collard, c. 1812.  
Reedição do fac-símile: Londres: Tecla Editions, 1978.

KAMIMOTO, Hideo. *Complete Guitar Repair*. 1. ed.  
New York: Oak Publications, 1975.

KLEIN, Ursula. *Em Praga*.  
São Paulo: Deutshe Grammophon, 1977.

MAMMI, Lorenzo. Publicação eletrônica. Mensagem recebida por [teorba@terra.com.br](mailto:teorba@terra.com.br) em 2/11/3.

MERSENNE, Marin. *Harmonia Universelle*  
Paris: 1636  
Reedição do fac-símile: Paris: Éditions du Centre National de la Recherche Scientifique, 1975.

MOINE le, A. M. *Nouvelle Méthode Courte et Facile pour la Guitare*.  
Paris: Imbault, s.d.  
Reedição do fac-símile: Genève: Minkoff Reprint, 1980.

MOLIÉRE. *Le Bourgeois Gentilhomme*.  
Disponível em: [www.site-moliere.com](http://www.site-moliere.com). Acesso em 30/8/04.

MOLINO, François. *Grande Methode Compléte pour Guitarre ou Lyre*, op. 33.  
Paris: Edição do Autor, s.d.

MORETTI, Federico. *Doce Canciones* 1.<sup>a</sup> ed.  
London: Clementi, Banger, Collard, Davis & Collard, c. 1812.  
Reedição do facsímile: London: Tecla Editions, 1978.

MORETTI, Federico. *Principj (sic) per la Chitarra*. 1.<sup>a</sup> ed.  
Napoli: Luigi Marescalchi, 1792.  
Reedição do facsímile: Firenze: Spes, 1983.

MANJÓN, Antonio Jimenez. *Escuela de la Guitarra*  
s.l.: Edição do Autor, s.d.

MORETTI, Federico. *Principj (sic) per la Guitarra*.  
Napoli: Marescalchi, 1972.  
Reedição do fac-símile: Firenze: Spes, 1983.

- OPHEE, Matanya. “*About François de Fossa*”.  
In: FOSSA, François, *Selected works for Guitar Solo*.  
Columbus: Editions Orphée, 1990.
- PAIXÃO RIBEIRO, Manoel. *Nova Arte de Viola*.  
Coimbra: Real Officina da Universidade, 1789.
- PELLEGRINI, Domenico. *Armoniosi Concerti sopra la Chitarra Spagnola*.  
Bologna, 1650.  
Reedição do fac-símile: Firenze: SPES, 1978.
- PERUFFO, Mimmo. *Guitar Strings From the Nineteenth Century to the advent of Nylon*.  
In: GRONDONA, Stefano e WALDNER, Luca. *La Chitarra di Liuteria*. 2.<sup>a</sup> ed.  
Sondrio: L’officina del Libro, 2002 p. 168-176.
- PICCININI, Alessandro. *Intavolatura di Liuto, et di Chitarrone, Libro Primo*.  
Bologna: Heredi di Gio. Paolo Moscatelli, 1623.
- PIRI, Bernanrd. *Une Guitarre à l’Orée du Romantisme*, 1.<sup>a</sup> ed.  
Paris: Éditions Aubier, 1989.
- PRAT, Domingo. *Diccionario de Guitarristas*, 1.<sup>a</sup> ed.  
Buenos Aires: Romero Y Fernández, 1934.  
Reedição do fac-símile: Ohio: Editions Orphée, Inc.,1986.
- PUJOL, Emilio. *Escuela Razonada de la Guitarra*, vs. 1 a 4.  
Buenos Aires: Ricordi, 1656.
- PUJOL, Emilio. *El Dilema del Sonido en la Guitarra*.  
Buenos Aires: Ricordi, 1960.
- RAGOSSNIG, Konrad. *Handbuch der Gitarre und Laute*.  
Mainz: Schott, 1978.
- SANZ, Gaspar. *Instrucción de Musica sobre la Guitarra Española*.  
Zaragoza : Herederos de Diego Dormer, 1697  
Reedição do fac-símile: Genève, Minkoff, 1976.
- SCHOENBERG, Arnold. *Harmonia*. Introdução, tradução e notas de Marden Maluf.  
São Paulo: Editora UNESP, 2001.
- SOR, Fernando. *Método Completo para Guitarra*.  
Versão de Napoleon Coste, traduzida para o português.  
s.l., s.d.

SOR, Fernando. *Seguidillas*.  
s.d., s.l.  
Editado por Brian Jeffery.  
Londres: Tecla Editions, 1990.

SOR, Fernando. *Méthode pour la Guitare*.  
Paris: Edição do Autor, 1830.  
Reedição do facsímile: Genève: Minkoff, 1981.

SOR, Fernando. *Method for the Spanish Guitar*.  
London: Cocks and Co., 1832.

SOR, Fernando. The Complete Works for Guitar in Facsimiles of the original editions. Vols. 1 a 9. Edited with notes and commentaries by Brian Jeffery.  
Londres: Tecla Editions, 1982.

SPENCER, Robert. *Chitarrone, theorbo and Archlute*  
Reproduzido do artigo original da Early Music Magazine, Vol. 4 N. 4, de outubro de 1976. Disponível em [www.vanedwar.macunlimited.net/spencer](http://www.vanedwar.macunlimited.net/spencer) Acesso em 04/03/2002.

TURNBULL, Harvey. *Guitar From the Renaissance to the Present Day*, 3.<sup>a</sup> ed.  
Londres: Batsford, 1978.

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

VASCONCELOS, Cândido Drumond de. Coleção de Peças para Machete (1846).  
Estudo e revisão: Manuel Morais.  
Casal de Cambra: Caleidoscópio, 2003

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