

LAÍNE RODRIGUES MORORÓ

GRAND SOLO, OP. 14 DE FERNANDO

SOR: Uma análise mecânica

Trabalho de Conclusão de Curso

São Paulo

2021

LAÍNE RODRIGUES MORORÓ

GRAND SOLO, OP. 14 DE FERNANDO

SOR: Uma análise mecânica

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Departamento de Música da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo para obtenção do título de Bacharelado em Música com habilitação em instrumento de cordas dedilhadas – ênfase em violão.

Orientador: Prof. Dr. Edelton Gloeden.

São Paulo

2021

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catálogo na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo
Dados inseridos pelo (a) autor (a)

Mororó, Láine

GRAND SOLO, OP.14 DE FERNANDO SOR:: Uma análise mecânica / Láine Mororó; orientador, Edelton Gloeden. - São Paulo, 2021.

98 p.: il.

Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação) -
Departamento de Comunicações e Artes / Escola de
Comunicações e Artes / Universidade de São Paulo.
Bibliografia

1. Análise mecânica. 2. Violão Clássico. 3. Fernando Sor. 4. Técnica de mão direita e esquerda. I. Gloeden, Edelton. II. Título.

CDD 21.ed. - 780

“ Los detalles de digitação y su aplicación son tan sutiles que pueden llevar a caminos equivocados cuando no se tiene una consciencia plena, una estructura instrumental que ampare y permita un trabajo inteligente a la vez que eficaz.”¹
Abel Carlevaro

¹ CARLEVARO, Abel. *Escuela de la guitarra: exposición de la teoría instrumental*, Buenos Aires: Barry, 1979, p. 155.

AGRADECIMENTOS

À Universidade de São Paulo, funcionários e professores pelo curso realizado.

Ao Prof. Edelton, pela orientação, ensinamentos, paciência e apoio.

À banca, pela disposição.

Aos meus pais, familiares e ao Felipe, que estão sempre comigo.

Aos meus colegas da universidade, pelo constante aprendizado, companhia e ajuda durante o curso.

RESUMO

MORORÓ, Láine Rodrigues. *Grand Solo, op. 14* de Fernando Sor: uma análise mecânica. 2021, 98p. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Música) – Departamento de Música, Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2021.

Este trabalho propõe uma análise de aspectos mecânicos básicos do violão e sua aplicação na obra *Grand Solo, op. 14* de Fernando Sor (1778-1839), objetivando maior consciência técnica, eficiência no estudo, e através deste aprofundamento, uma maior qualidade performática. A base teórica para a realização deste trabalho foi a dissertação de mestrado de Cauã Borges Canilha, sob orientação do Prof. Dr. Edelton Gloeden, trabalho já publicado em edição independente. Canilha e Gloeden sistematizaram de forma pedagógica notações mecânicas básicas aplicadas ao violão, categorizado por eles como *parâmetros e recursos*. Para o estudo mecânico da obra fez-se necessário o conhecimento do autor da obra analisada, suas intenções musicais, o contexto estilístico e seus paradigmas técnicos. Para este estudo, utilizamos a tradução em português do *Método para Guitarra* (1830) de Fernando Sor, realizada por Guilherme de Camargo em 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*. Novos conceitos e sinalizações mecânicas foram adotadas a partir deste trabalho, como a ocasião de pestanas bisagras e notações verticalizadas quando se tratar de acordes, houve também algumas propostas de expansão de alguns conceitos.

Palavras-chave: Violão clássico. Fernando Sor. Análise mecânica. Técnicas de mão esquerda e direita.

ABSTRACT

MORORÓ, Laíne Rodrigues. *Grand Solo, op. 14* by Fernando Sor: a mechanical analysis. 2021, 98p. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Música) – Departamento de Música, Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2021.

This work proposes an analysis of the basic mechanical aspects of the guitar and its application in the work *Grand Solo, op. 14* by Fernando Sor (1778-1839), aiming at greater technical awareness, efficiency in the study, and through this deepening, a greater performance quality. The theoretical basis for this work was the master's thesis by Cauã Borges Canilha, under the supervision of Prof. Dr. Edelson Gloeden, work already published in independent edition. Canilha and Gloeden pedagogically systematized basic mechanical notations applied to the guitar, categorized by them as *parameters* and *resources*. For the mechanical study of the work it was necessary to know the composer, their musical intentions, the stylistic context and their technical paradigms. For this study, we used the portuguese translation of the *Method for Guitar* (1830) by Fernando Sor, performed by Guilherme de Camargo in 2005, *The guitar of the nineteenth century in its technical and stylistic-historical aspects from the commented translation and analysis of the "Method for Guitar" by Fernando Sor*. New concepts and mechanical signals were adopted from this work, such as the occasion for a kind of barré, called *bisagra* and verticalized notations when dealing with chords, there were also some proposals to expand some concepts.

Palavras-chave: Classical guitar. Fernando Sor. Mechanical analysis. Right and left hand techniques.

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

ECA	Escola de Comunicações e Artes
USP	Universidade de São Paulo
Op.	Opus
p.	página
fig.	figura
<i>p</i>	polegar
<i>i</i>	indicador
<i>m</i>	médio
<i>a</i>	anular
①	corda solta
①	primeira corda
②	segunda corda
③	terceira corda
④	quarta corda
⑤	quinta corda
⑥	sexta corda
DD	Disposição diagonal
DI	Disposição Intermediária
DL	Disposição Linear
L	Longitudinal
T1	Transversal 1
T2	Transversal 2
T3	Transversal 3

LISTA DE FIGURAS

Fig. 1 - Exemplo de notação para indicar pestana inteira	17
Fig. 2 - Exemplo de notação para indicar meia pestana	17
Fig. 3 - Exemplo de notação para pestana guia	17
Fig. 4 - Exemplo de notação para pestana bisagra	18
Fig. 5 - Exemplo de ocorrência e notação de dedo-guia direto, sinalizado no lado direito do dedo 4	18
Fig. 6 - Exemplo de utilização do dedo guia indireto como recurso na mudança de posição	19
Fig. 7 - Exemplo de notação de posição com numerais romanos	20
Fig. 8 - Exemplo de mudança de posição parcial	20
Fig. 9 - Exemplo de apresentação longitudinal	21
Fig. 10 - Exemplo de apresentação T1	22
Fig. 11 - Exemplo de T2	22
Fig. 12 - Exemplo de ocorrência de eixo	23
Fig. 13 - Exemplo de eixo, auxiliando na mudança da apresentação L para T1	23
Fig. 14 - Exemplo de notação de ponto de apoio	23
Fig. 15 - Exemplo da utilização do pivô misto	24
Fig. 16 - Exemplo de abertura entre os dedos 1 e 3 indicada pela chave pontilhada	24
Fig. 17 - Exemplo de retroextensão do dedo 1	25
Fig. 18 - Exemplo de contração entre os dedos 1 e 4	26
Fig. 19 - Notação de contração verticalizada	26
Fig. 20- Exemplo de sobreposição inversa citada por Barceló	26
Fig. 21 - Exemplo de sobreposição inversa em Grand Solo sinalizada pelo arco pontilhado sobre a indicação de dedilhado	27
Fig. 22 - Exemplo de notação de apagamento realizado pelo polegar de mão direita ...	27
Fig. 23 - Notação de apagamento geral (todas as cordas) pelo polegar de mão direita ..	28
Fig. 24 – Exemplo de antecipação de polegar	28
Fig. 25 - Imagem transcrita da obra de Pepe Romero sobre repetição de dedo por deslizamento	29
Fig. 26 - Exemplo de notação do recurso repetição por deslizamento	29
Fig. 27 - Exemplo de disposição diagonal	29

Fig. 28 - Exemplo passagem em disposição linear	30
Fig. 29 - Exemplo de passagem em disposição intermediária	30
Fig. 30 - Exemplo de notação de abertura de mão direita	31
Fig. 31 - Exemplo de passagem com cruzamento	31
Fig. 32 - Digitação alternativa para a passagem seguindo a partitura facsimilar de Aguado e gravações	52
Fig. 33 - Possibilidade de execução com polegar em duas cordas	53
Fig. 34 - Compasso 10 segundo a edição original editada por Brian Jeffery	53
Fig. 35 - Pestana bisagra, apenas com a ponta do dedo pressionada (foto)	54
Fig. 36 – Pestana com o dedo inteiro pressionado no braço do violão (foto)	54
Fig. 37 - A figura apresenta a passagem segundo a edição original editada por Brian Jeffery	54
Fig. 38 - Posição longitudinal (foto)	55
Fig. 39 - Condução do dedo 3 em um movimento lateral (foto)	55
Fig. 40 - Opção de digitação para o compasso 32	56
Fig. 41 - Opção mais simples para a realização do ornamento	56
Fig. 42 - Arpejos na edição facsimilar editada por B. Jeffery	57
Fig. 43 - Antecipação do dedo 3	57
Fig. 44 - Possibilidade da realização do segundo acorde sem abertura do dedo 4	58
Fig. 45 - Digitação do baixo de Alberti com <i>p-i</i>	58
Fig. 46 - Possibilidade de digitação no compasso 61	58
Fig. 47 - Digitação do acorde realizado na 9ª posição	59
Fig. 48 - Digitação utilizando repetição por deslizamento	60
Fig. 49 - Linhas da mão direita elaborada por F. Sor (foto)	61
Fig. 50 - Posição longitudinal, comp. 89 (foto)	61
Fig. 51 - Posição ligeiramente lateral, comp 89 (foto)	62
Fig. 52 - Sugestão de digitação possibilitando a saída da pestana no meio do trecho, comp. 95	63
Fig. 53 - Sugestão de digitação evitando as aberturas comp. 95	63
Fig. 54 - Possibilidade de digitação evitando a abertura do dedo 4, comp. 111 e 113 ...	63
Fig. 55 - Opção de digitação evitando a abertura do dedo 4, comp. 121	64
Fig. 56 - Pestana inteira, comp. 149 a 158 (foto)	64
Fig. 57 - Pestana bisagra, comp. 149 a 158 (foto)	65
Fig. 58 - Opção de digitação com i-m-a, evitando cruzamento, comp. 213 a 216	65

Fig. 59 - Notação do compasso em forma de trêmulo, comp. 217	66
Fig. 60 - Primeira opção para realização do trêmulo, comp. 217	66
Fig. 61 - Segunda opção para realização do trêmulo, comp. 217	66

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	p. 13
PARTE 1: ANÁLISE MECÂNICA E EDIÇÕES DE OBRAS PARA VIOLÃO: PASSO A PASSO	p. 16
1.1 Requisitos básicos	p. 16
1.2 Procedimento inicial para edição	p. 16
1.3 Preparação da pauta para análise mecânica	p. 19
1.4 Mão esquerda	p. 19
1.5 Mão direita	p. 27
1.6 Análise de situações específicas	p. 31
1.7 Revisão final da edição	p. 31
PARTE 2: APLICAÇÃO DA ANÁLISE MECÂNICA EM <i>GRAND SOLO, OP. 14</i>	p. 32
2.1 Análise de situações específicas em <i>Grand Solo, op. 14</i>	p. 52
PARTE 3: EDIÇÃO	p. 67
CONCLUSÃO	p. 82
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	p. 84
APÊNDICE	p. 86

INTRODUÇÃO

O estudo de *Grand Solo, op. 14* de Fernando Sor não é uma tarefa fácil para um estudante de violão, esteja ele dentro da academia ou não. É uma obra de grande rigor técnico devido a passagens rápidas, arpejos e pestanas, além disso, a obra possui poucas indicações de digitação, fraseado e articulação. A obra foi publicada inicialmente com o título de *Sonata Prima* e a data de publicação, ocorreu entre 1810 e 1814. Stanley Yates menciona: “é uma obra ambiciosa, lançada na forma de uma sonata-allegro de proporções orquestrais”².

Qual é a importância da análise mecânica para a construção de uma interpretação? A análise mecânica nos auxilia no processo inicial de estudo e na observação dos movimentos realizados pelo aparato motor: braço-mãos-dedos, transformados em conceitos que apresentam sinais gráficos. A análise mecânica ajuda na visualização de diferentes possibilidades de digitação, visando uma execução consciente e funcional.

Um dos intuitos deste trabalho é criar uma conexão lógica entre conceitos mecânicos básicos abordados na literatura e a música de Sor. A análise mecânica publicada por Canilha e Gloeden³ dos *25 Estudos Melódicos e Progressivos op. 60* de Matteo Carcassi é a referência bibliográfica central para o desenvolvimento deste trabalho. Utilizaremos a metodologia indicada para a conceptualização e notação dos procedimentos mecânicos em *Grand Solo*.

Para chegar neste estágio de digitação idiomática e funcional, entender a intenção do autor, o contexto estilístico e seus paradigmas técnicos é de suma importância. Fernando Sor escreve: “Prefiro, pois, mudar mais frequentemente de posição para produzir o canto com a segunda e 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.”⁴, ou seja, é uma concepção diferente do paradigma moderno, uma vez que Sor se refere a um instrumento do século XIX, diz Eduardo Fernandez⁵. Fernandez também nos

² “[...] It is also an ambitious work, cast in the form of a sonata-allegro of orchestral proportions [...]” *Sor’s Guitar Sonata: Form and Style* (2003, p. 21)

³ CANILHA C. B.; GLOEDEN E. *25 Estudos melódicos e progressivos Op. 60, Matteo Carcassi: uma análise mecânica* – 2a ed. – São Paulo: Edição independente, 2020

⁴ SOR (1830, apud CAMARGO 2005, p.85-86).

⁵ Inventando la guitarra – Clase 4. Parte I. A partir de 49’. Disponível em [Inventando la guitarra - Clase 4 - I Parte - YouTube](#)

orienta que a grafia do *ligado* na época de Sor significava que a primeira nota deveria ser tocada com a mão direita e segunda não, seguindo esse raciocínio, haveria diversas formas de executar um mesmo sinal. Poderia significar um portamento, poderia ser um ligado por percussão, tudo dependeria do contexto.⁶

Para entender os paradigmas técnicos de Sor, utilizaremos seu método para violão publicado em 1830. Este método contextualiza o período que Sor viveu, dando ênfase à nova forma de composição para o instrumento, a técnica empregada, a forma de digitar, o posicionamento no instrumento, entre outros. Recorremos à versão traduzida para o português deste método, realizada por Guilherme de Camargo em sua dissertação de mestrado. Para a realização da análise da obra, utilizamos a edição urtext e fac-similar publicada por Jean Antoine Meissonnier (1783- 1857) e editada por Brian Jeffery. Há maiores informações das partituras nas referências deste trabalho.

Alguns autores analisam *Grand Solo* em relação à forma composicional, como Fraga (2010), que categoriza a obra como uma sonata, computando sua exposição, desenvolvimento e reexposição. Nogueira (2017) também discorre sobre a forma de maneira sucinta, expondo características composicionais do período clássico como o estilo *Galante*, *Sturm und Drang*, o *Baixo de Alberti*, a maneira de tratar as dissonâncias, o caráter das obras, a instrumentação, etc, apontando similaridades entre *Grand Solo* e a obra de Beethoven (*Sonata nº 15 em Ré maior, Op. 28*), Mozart (*Sonata Nº 7, K. 309*), Paisiello (Abertura de Barbier de Seville), entre outros.

Podemos perceber que Sor tem a concepção do violão como um instrumento capaz de realizar texturas polifônicas. Em método ele diz:

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. (SOR, 1830, p.3 apud CAMARGO, 2005, p.3)

Fernandez (2020) comenta que para Sor, o violão é equiparado à orquestra e ao piano, um instrumento autossuficiente que não tem como princípio limitações. Vasques e Gloeden (2016) analisam algumas obras de Sor no que se refere aos aspectos estilísticos, encontrando características operísticas, sinfônicas e pianísticas, nos informando também sobre a imitação dos sons orquestrais no violão presente no método de Sor, a preocupação

⁶ Inventando la guitarra – Clase 4. Parte II. A partir de 15’25”. Disponível em <[Inventando la guitarra - Clase 4 - II Parte - YouTube](#)>

com encadeamentos harmônicos, a precisão da duração das notas e aos andamentos. O uso das características composicionais anteriormente citadas fez com que Sor se igualasse aos compositores não violonistas do período, sendo um dos pioneiros e profundo inovador na concepção do instrumento como solista de alto nível.

Este trabalho pretende contribuir com a análise mecânica, auxiliando intérpretes que desejam uma execução consciente e funcional de *Grand Solo* baseada nos princípios do compositor, contando com uma nova edição e sua respectiva análise mecânica.

PARTE 1

ANÁLISE MECÂNICA E EDIÇÕES DE OBRAS PARA VIOLÃO: PASSO A PASSO

Os trabalhos sobre análise mecânica de obras para violão foram iniciados na Pós-graduação do Departamento de Música da ECA/USP por Canilha e Gloeden, e sem demora estão sendo levados à Graduação. Os alunos desta instituição são altamente incentivados a realizar este tipo de estudo, pois os *25 Estudos Melódicos e Progressivos op.60* de Matteo Carcassi (1792-1853) fazem parte do programa e repertório a ser estudado, material encontrado na edição de Canilha e Gloeden (2020).

Ao adquirir experiência na realização da análise mecânica na elaboração deste trabalho, pretendemos ajudar violonistas a realizar seus próprios estudos, incentivando-os na criação de novas edições e publicações deste gênero. Este capítulo abordará as etapas que envolvem a elaboração de edição e análise mecânica.

1.1 Requisitos básicos:

1. Escolher uma obra que seja compatível ao nível do estudante;
2. Fazer a leitura da obra, se atentando quanto sua forma e estilo;

1.2 Procedimento inicial para edição:

1. Produção de uma cópia da obra escolhida sem digitação em um software de notação musical como *Finale*, *MuseScore*, *Sibelius*, entre outros.
2. Realizar a digitação da mão esquerda incluindo pestanas inteiras e parciais;

Para indicar o uso de pestanas, meias pestanas, pestanas-guia e pestanas bisagras utilizaremos a inicial C referente à nomenclatura *ceja/cejilla* em espanhol, seguido do número da posição (fig. 1). Se for meia pestana (quando apenas a primeira falange é articulada) o C é cortado, como na figura 2.

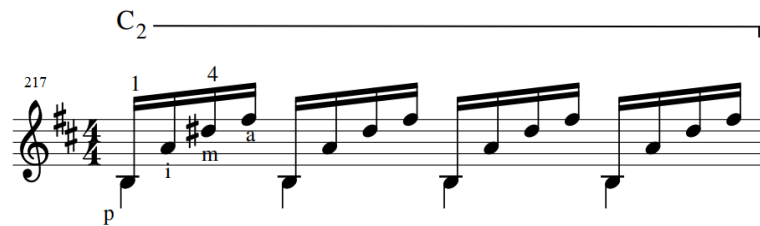


Fig. 1 - Exemplo de notação para indicar pestana inteira.



Fig. 2 - Exemplo de notação para indicar meia pestana.

A pestana guia indica que haverá uma mudança de posição de uma pestana para outra e será sinalizada com um pequeno traço na linha da pestana (fig. 3).



Fig. 3 - Exemplo de notação para pestana guia.

Pode ocorrer casos em que é necessário o uso de pestanas bisagras. Neste tipo de pestana a ponta e a base do dedo são tratadas de maneira particular, diferente de uma pestana inteira ou de uma meia pestana, pois o objetivo é sustentar uma voz, enquanto que para realizar a outra voz seja necessário o uso de cordas soltas. Pode ocorrer tanto nas cordas graves, quanto nas cordas agudas. A linha da pestana denominada bisagra será tracejada (fig. 4).



Fig. 4 - Exemplo de notação para pestana bisagra.

3. Realizar a digitação da mão esquerda anotando os dedos-guia direto e indireto;

Tanenbaum (1992, pg. 47) caracteriza o dedo guia como uma técnica de mão esquerda em que um dedo permanece em contato com uma corda para facilitar uma mudança de posição. Concordamos com o que diz Tanenbaum sobre o dedo-guia e ampliado seu uso e significado por Canilha e Gloeden, o dedo-guia poderá ser conhecido como dedo-guia direto ou indireto:

Dedo guia direto

Para identificar uma ocorrência de dedo guia direto, deve-se refletir se o dedo que toca uma determinada nota é utilizado logo em seguida em outra nota na mesma corda. O dedo guia direto pode ser aplicado na realização de uma mudança de posição ou não, como no exemplo abaixo. A notação será um traço à direita da digitação do dedo indicado (fig. 5).

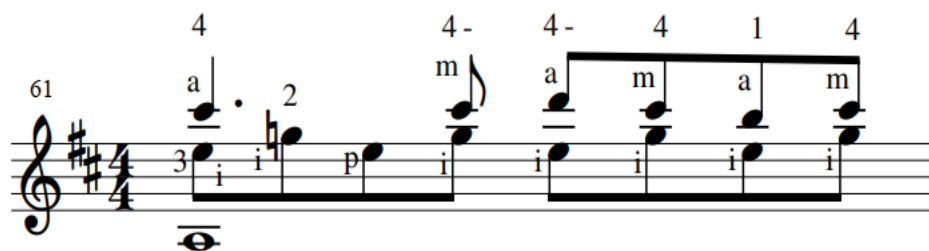


Fig. 5 - Exemplo de ocorrência e notação de dedo-guia direto, sinalizado no lado direito do dedo 4.

Dedo guia indireto

Este dedo guia não é imediatamente usado como guia, poderá permanecer ou ser antecipado na corda enquanto outras notas são tocadas e só na mudança de posição ser utilizado. O dedo guia indireto pode participar musicalmente de alguma (s) fase (s) ou

nenhuma da passagem musical. O traço do dedo guia indireto é inserido à esquerda do dedo indicado (fig. 6).

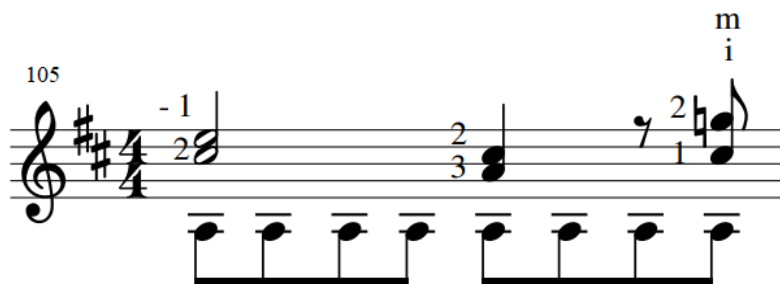


Fig. 6 - Exemplo de utilização do dedo guia indireto como recurso na mudança de posição.

4. Realizar a digitação da mão direita procurando evitar cruzamentos;
5. Fazer uma revisão, modificando, se necessário, eventuais escolhas de digitação e realizar eventuais melhorias quanto à parte estética e visual da partitura;
6. Fazer uma cópia e colocá-la em um arquivo separado.

1.3 Preparação da pauta para análise mecânica

1. Retirar da partitura as indicações referentes à dinâmica e andamento;
2. Ampliar os espaços entre os pentagramas para inserção das notações referentes à análise mecânica;

1.4 Mão esquerda

É importante citar que as indicações de mão esquerda são colocadas preferencialmente na parte superior da pauta.

1. Iniciar os *parâmetros*⁷ de mão esquerda com a notação do posição⁸, sejam eles normais e/ou parciais;

⁷ Parâmetros neste trabalho estão relacionados às localizações e às colocações das mãos no instrumento. (CANILHA; GLOEDEN, 2020, p. 21)

⁸ “O dedo que marca a posição é o dedo 1, ainda que este não se encontre no diapasão”. (CARLEVARO, 1979, p. 94).

A notação usada se dará pela grafia de números romanos sobre o pentagrama, como mostra a figura 7.



Fig. 7 - Exemplo de notação da posição com números romanos.

Quando o posição for parcial, ou seja, quando não houver mudança de posição total, o polegar fica fixo e apenas punho e dedos deslocam⁹. A posição parcial é aplicada quando a permanência na posição adjacente é muito curta, dessa forma, diminuimos o número de mudança total de posição. A notação da posição parcial é dada pelo traço nas laterais do numeral romano em questão (fig. 8).



Fig. 8 - Exemplo de mudança de posição parcial.

2. Abaixo das posições, colocar a notação das apresentações, divididas em longitudinais e transversais.

Carlevaro (1979, p. 77) define apresentação de mão esquerda como “a forma como se dispõe os dedos em relação ao diapasão”.¹⁰ De acordo com a descrição Canilha e Gloeden (2020, p. 30), as apresentações de mão esquerda são divididas em longitudinal e transversal, segundo os autores, esta divisão em apenas duas categorias foi elaborada tendo em vista necessidades didáticas e de sistematização.

⁹ Em CANILHA; GLOEDEN (2020, p. 42), a posição parcial é também conhecida como *translado parcial*.

¹⁰ “Denominamos presentación de la mano izquierda a la forma como se disponen los dedos em relación al diapasón [...]”

Longitudinal

Apresentação que abarca quatro casas, obedecendo o alcance natural da mão, na qual cada um dos dedos está em uma casa adjacente. A notação é composta pela inicial L situada abaixo do número da posição. No caso da figura 9, o dedo 1 está na casa 2, o dedo 2 na casa 3, o dedo 3 na casa 4 e o dedo 4 na casa 5.



Fig. 9 - Exemplo de notação em apresentação longitudinal.

Transversal

Apresentação em que dois ou mais dedos ocupam uma mesma casa. É uma apresentação reduzida, fazendo-se necessária uma ligeira movimentação do cotovelo de forma a se afastar do corpo, objetivando a adaptação do dedo à nova apresentação. Seguindo esta linha de raciocínio, preferimos subdividir a apresentação transversal em três diferentes graus:

T1 – Quando houver a redução do alcance de uma casa;

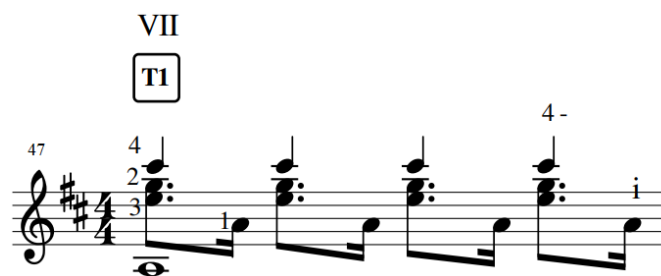


Fig. 10 - Exemplo de apresentação T1.

T2 – Quando houver a redução do alcance em duas casas, ocorrendo duas sobreposições;

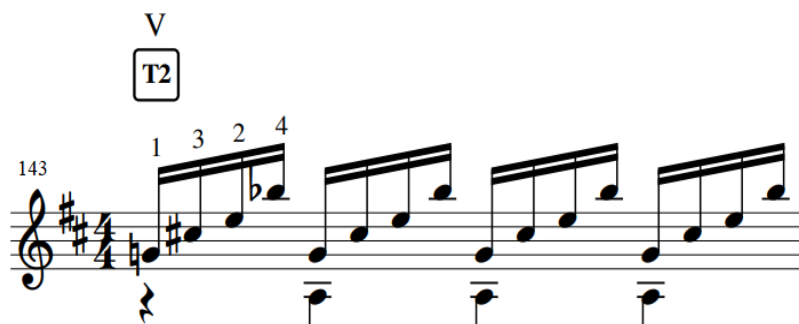


Fig. 11 - Exemplo de T2.

Em Canilha e Gloeden (2020, p.31) é relatado a possibilidade um maior grau de transversalidade, conhecido como T3. Ocorre quando há redução do alcance em três casas, situação em que os dedos 1, 2, 3 e 4 ficam em uma mesma casa. Em casos assim, as sobreposições são substituídas por uma pestana. Em *Grand Solo* não há ocorrência de T3.

3. Colocar a notação dos pivôs de mão esquerda: pivôs (eixo, ponto de apoio e pivô misto);

Canilha e Gloeden (2020, p. 39) discorrem resumidamente sobre os pivôs, dizendo que são dedos fixos que dão suporte para a realização de movimentos. Apesar de Carlevaro já discorrer sobre o assunto (eixo e ponto de apoio), Canilha e Gloeden adicionam o pivô misto, criando uma notação para este tipo, levando em consideração as notações já presentes na literatura violonística.

Eixo

Para Carlevaro (2006, p. 18), o eixo faz parte de uma mecânica de mão esquerda com a função de facilitar mudanças de apresentação, realizando um pequeno giro mediante um dedo comum. A notação será um triângulo branco acima da nota a que o eixo se refere. No caso de um acorde, o triângulo branco será posicionado acima da digitação a que o eixo se refere. Na figura abaixo (fig. 12), percebemos que o dedo 2 é eixo e é quem auxilia na mudança da apresentação T2 para T1.

Fig. 12 - Exemplo ocorrência de eixo.

A partir do conceito de Carlevaro, ampliamos o conceito de eixo definindo algumas situações em que há o giro de mão esquerda mediante um dedo, porém o dedo não será comum nas duas apresentações (fig. 13).

Fig. 13 - Exemplo de passagem com dedo eixo, auxiliando na mudança da apresentação L para T1.

Ponto de apoio

O ponto de apoio é um dedo fixo que auxilia na abertura ou contração dos dedos, facilitando a parte mecânica da peça, como nos expõe Carlevaro (1979, pg.147). Diferente do eixo, no ponto de apoio não há giro de mão. Na figura 14, o dedo 3 atua como ponto de apoio, de forma a auxiliar a mudança entre um acorde e outro, mediante um dedo comum. A notação será indicada pelo triângulo preto.

Fig. 14 - Exemplo de passagem com ponto de apoio.

Pivô misto

Segundo Canilha e Gloeden (2020 p. 49): “o pivô misto é um conceito elaborado a fim de compreender situações em que um pivô auxilia um movimento simultaneamente transversal e longitudinal [...]”

No exemplo abaixo, o dedo 4 funciona como pivô misto, realizando um movimento de eixo e guia ao mesmo tempo. A notação será indicada pelo triângulo preto e branco.

Fig. 15 - Exemplo da utilização do pivô misto.

4. Notação das *expansões de parâmetro*¹¹: aberturas, retroextensão, contrações e sobreposições inversas;

Abertura

O conceito utilizado por Canilha e Gloeden (2020, p. 33) é o mesmo utilizado por Fernandez (2000), ou seja, a abertura ocorre em qualquer situação em que há no mínimo um espaço livre entre dois dedos adjacentes. Assim como Canilha e Gloeden, utilizaremos a chave pontilhada abrangendo os dedos digitados.

Fig. 16 - Exemplo de abertura entre os dedos 1 e 3 indicada pela chave pontilhada.

¹¹ “Os parâmetros podem sofrer expansões, quando ampliam ou diminuem suas capacidades “naturais” (como quando uma abertura de mão esquerda é utilizada para expandir seu alcance horizontal). (CANILHA e GLOEDEN 2020, p. 22).

Retroextensão

O termo retroextensão é uma forma de abertura ocasionada entre os dedos 1 e 2, em que o dedo 1 é estendido uma casa para trás, atingindo o trasto anterior ao da posição, é recomendada retroextensão dos dedos 1 e 2 por ser mais ampla a abertura potencial entre eles e a menos exigente a nível muscular. Barceló (1995, p. 16) informa que em casos assim, se evita mudanças de posição desnecessárias adquirindo maior controle da articulação e domínio da situação, já que o polegar permanece fixo. É importante mencionar que nos casos de retroextensão não há modificação de posição na análise mecânica, como na figura 17, em que o trecho permanece em quinta posição, mesmo que o dedo 1 ocupe a quarta casa.

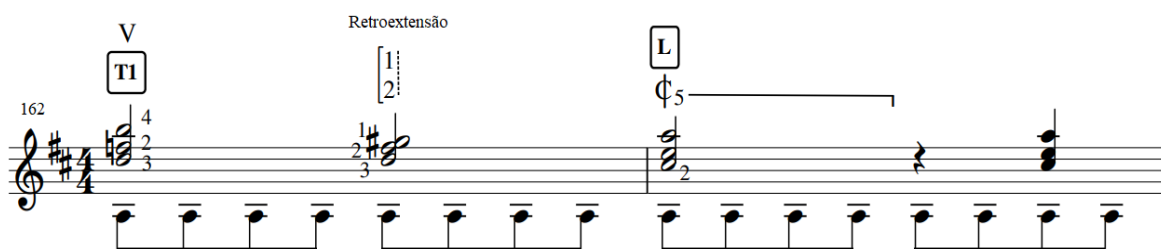


Fig. 17 – Exemplo de retroextensão do dedo 1.

Contração

De acordo com Barceló (1995, p. 21), a contração ocorre quando os dedos da mão esquerda ocupam menos de quatro casas em uma apresentação longitudinal, sendo muito comum em passagens com pestana. Canilha e Gloeden (2020, p. 35) nos alerta que o termo contração é uma forma de sobreposição, podendo ser encontrado na literatura como tal. Vale mencionar que na contração o dedo é o principal encarregado pela redução do alcance natural de quatro trastos, nos remetendo a uma situação de aperto, ou seja, essa ação se difere daquilo que acontece em uma apresentação transversal, em que o trabalho é realizado pelo cotovelo, objetivando adaptação e comodidade.

A contração é representada pelas linhas pontilhadas ligando o dedilhado indicado, do mesmo modo como acontece na figura 18, em que os dedos 1 e 4 são reduzidos a três trastos em uma posição longitudinal (ocasionada pela pestana).



Fig. 18 - Exemplo de contração entre os dedos 1 e 4.

Quando houver contração dentro de um acorde, a notação será verticalizada, como ocorre na fig. 19.



Fig. 19 - Notação de contração verticalizada.

Sobreposição Inversa

Há sobreposição quando um ou mais dedos ocupam a mesma casa em cordas distintas, nos lembrando os graus de transversalidade, com os dedos de menor número nas cordas mais graves. Na sobreposição inversa, os dedos de maior número ocupam as cordas mais graves, como no exemplo de Barceló (2009, glossário, p. 326): “o dedo 2 no fá# da 1ª corda e o dedo 3 no lá da 3ª corda.”

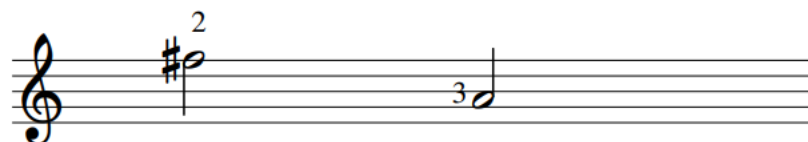


Fig. 20 - Exemplo de sobreposição inversa citada por Barceló (2009, glossário, pg. 326).

Em Grand Solo, temos apenas um caso de sobreposição inversa. Decidimos utilizar esta digitação para que dedo 2 não precise ser reposicionado. Sinalizada pelo arco pontilhado sobre a indicação de dedilhado.



Fig. 21 - Exemplo de sobreposição inversa em *Grand Solo*.

5. Fazer uma revisão, visando correções e melhorias de ordem estética e visual

1.5 Mão direita

As indicações da mão direita são colocadas preferencialmente na parte inferior da pauta.

1. Colocar notações de apagamentos de polegar;

É indispensável em grande parte do repertório violonístico a realização deste mecanismo de mão direita. Sugere-se que através do contato da polpa do polegar com a corda o som desta seja abafado e interrompido. O apagamento se faz necessário por questões musicais, principalmente por razões rítmicas, harmônicas e de fraseado. No nosso trabalho a notação será adicionada no espaço/tempo em que ocorrerá o apagamento, e não na nota a ser apagada, facilitando a execução.

A notação usada se assemelha a de Canilha e Gloeden (2020), com um x (indicando apagamento) acompanhado da indicação numérica da corda a ser apagada entre parênteses, como na figura 22.

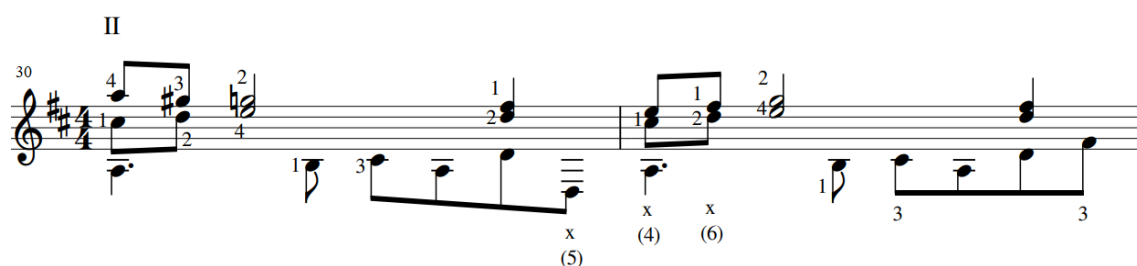


Fig. 22 - Exemplo de notação de apagamento realizado pelo polegar de mão direita.

Utilizaremos também um símbolo para apagamento geral realizado pelo polegar e em vez de informar a corda a ser apagada colocaremos a inicial *p*.

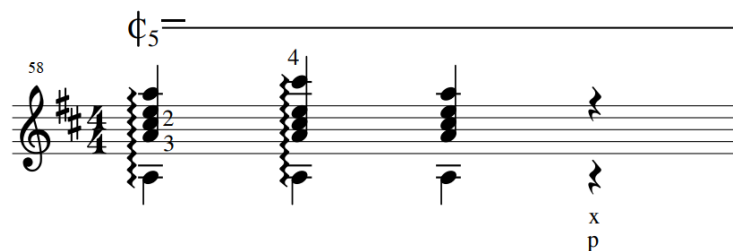


Fig. 23 - Notação de apagamento geral (todas as cordas) pelo polegar de mão direita.

2. Colocar notações de antecipação de polegar;

A antecipação acontece quando colocamos previamente o polegar na corda que está prestes a ser tocada. Ao ler Canilha e Gloeden (2020, p. 59), percebemos que esse termo é empregado por diversos autores como *planting*, *plant*, *prepared-stroke*, etc. Tennant (1995, p. 35) diz que pela antecipação controlamos a colocação do dedo e reduzimos ruídos inconvenientes, além permitir maior controle da articulação. Assim como Canilha e Edelson, a notação será o *p* juntamente com a numeração da corda entre parênteses. Na figura 24, antecipamos o polegar na terceira corda a fim de facilitar o processo mecânico e mental, evitando erros e movimentos desnecessários.

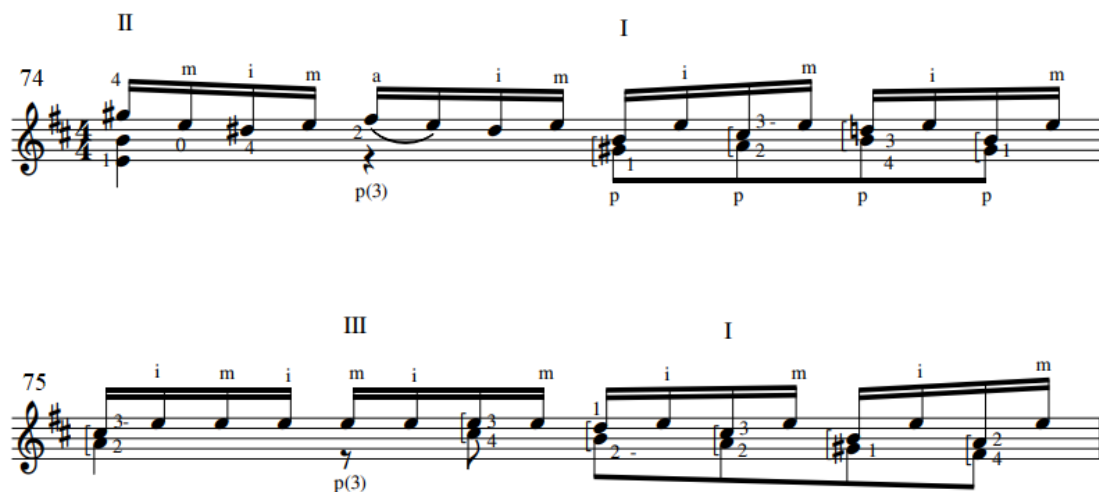


Fig. 24 – Exemplo de antecipação de polegar.

3. Colocar as possíveis repetições de dedo por deslizamento;

Pepe Romero (1982) escreve sobre a repetição do dedo indicador para a realização de escalas descendentes, declarando ser um recurso de fácil execução e efetivo no ganho de velocidade, se tratando somente em deslizar o dedo indicador para a corda superior. A imagem a seguir é uma transcrição de escala descendente presente na publicação de Pepe

Romero *Guitar style & technique, a comprehensive study of technique for the classical guitar* (1982, p. 34, fig.16).

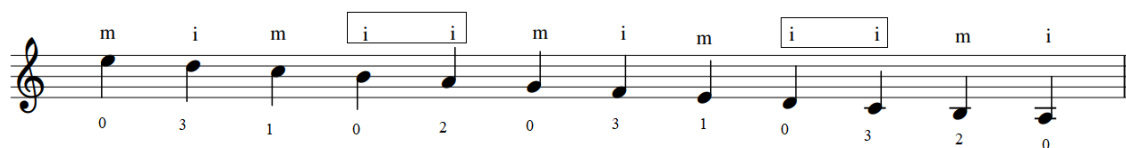


Fig. 25 - Imagem transcrita da obra de Pepe Romero sobre repetição de dedo por deslizamento.

Nós utilizaremos este mesmo princípio em uma opção de digitação em *Grand Solo*. Adotamos a inserção de uma seta indicando esta ocorrência (fig. 26).



Fig. 26 - Exemplo de notação do recurso repetição por deslizamento.

4. Colocar as notações das disposições: diagonal, linear e intermediária;

Em Canilha e Gloeden (2020, p. 52) encontramos a seguinte descrição: “Disposição é a maneira como os dedos *i-m-a* estão distribuídos entre as cordas. ” Segundo eles, há três tipos de disposição de mão direita:

Diagonal: quando *i-m-a* são colocados em cordas adjacentes, comum em arpejos:



Fig. 27 - Exemplo de disposição diagonal.

Linear: quando *i-m-a* estão todos alinhados em apenas uma corda. Esta disposição é convencionalmente encontrada em trêmulos. No caso de *Grand Solo*, as passagens que

contém essa disposição são intercaladas com diagonal e intermediária. Na figura 28, a disposição linear acontece mesmo sem a atuação do dedo anular. A disposição linear é sinalizada pela abreviação *DL*.

Fig. 28 – Exemplo de passagem em disposição linear.

Intermediária: acontece quando os dedos *i-m-a* encontram-se divididos em duas cordas. Na figura 29, percebemos que após o acorde em disposição diagonal, o dedo indicador se encontra na segunda corda, ao passo que médio e anular estão na primeira corda, formando a disposição intermediária indicada pelas iniciais *DI*.

Fig. 29- Exemplo de passagem em disposição intermediária.

4. Colocar as notações de abertura;

A abertura de mão direita ocorre quando temos uma ou mais cordas entre dedos adjacentes, como *i-m*, *m-a*. Quando a abertura acontece em um acorde, a notação é verticalizada (fig. 30). Neste caso, houve melhor visualização da notação na parte superior do pentagrama. Não são consideradas as “aberturas” entre o polegar e os demais dedos, pois o polegar é um dedo que atua de forma independente (Canilha e Gloeden 2020, p. 55).

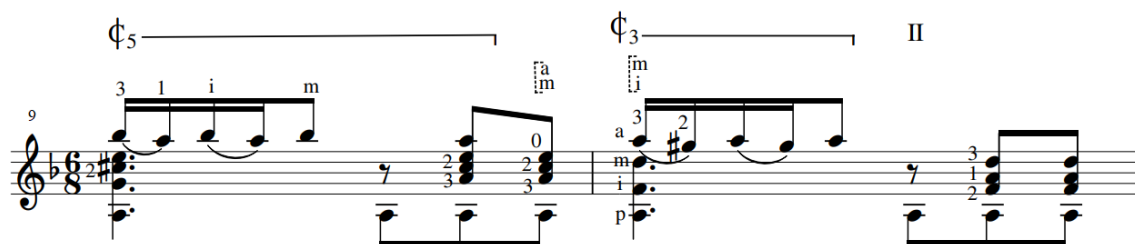


Fig. 30 - Exemplo de notação de abertura de mão direita.

6. Colocar as notações de cruzamento;

O cruzamento acontece quando usamos uma digitação inversa em relação a uma disposição diagonal. Barceló (1995, p. 67) nos diz que ao pensarmos em um arpejo entre cordas ③②①, vamos automaticamente realizar com os dedos i-m-a ou p-i-m, porque é a distribuição natural e anatômica dos dedos. O cruzamento é indicado pelas linhas pontilhadas no dedilhado cruzado, como aparece na figura 31.



Fig. 31 - Exemplo de passagem com cruzamento.

7. Fazer a revisão final e detalhada de todos os procedimentos realizados.

1.6 Análises de situações específicas

Serão marcadas com um asterisco (*) passagens nas quais houverem situações não contempladas pela notação, notações passíveis de dúvidas, ou eventuais sugestões, direcionando as informações contidas ao término da partitura (Canilha e Gloeden, p. 24, 2020)

1.7 Revisão final da edição

Para a finalização da edição, fazer a revisão verificando as possíveis alterações feitas durante a análise mecânica.

PARTE 2

APLICAÇÃO DA ANÁLISE MECÂNICA EM *GRAND SOLO*, *OP. 14*

GRAND SOLO, Op. 14

Análise mecânica por
Edelton Gloeden e Láine Rodrigues

Fernando Sor

Andante

⑥ = D

Musical notation for measures 1-4. The staff shows a treble clef with a key signature of one flat and a 6/8 time signature. Fingerings are indicated by numbers 1-4. Dynamics include *p*, *p(6)*, and *x p*. Technical markings include *a*, *m*, *i*, *2-2*, and *3*. Boxed labels include **I**, **II**, **L**, **III**, **I**, **L**, and **T1**. Below the staff, boxes labeled **DD** and **DL** indicate fingerings for the bass line.

Musical notation for measures 5-8. The staff continues with treble clef, one flat, and 6/8 time. Fingerings and dynamics are as in the previous system. Technical markings include *a*, *m*, *i*, *2-2*, *3*, and *4*. Boxed labels include **VII**, **L**, **V**, **I**, **L**, and **T1**. Below the staff, boxes labeled **DL** and **DD** indicate fingerings for the bass line.

Musical notation for measures 9-12. The staff continues with treble clef, one flat, and 6/8 time. Fingerings and dynamics are as in the previous systems. Technical markings include *a*, *m*, *i*, *2-2*, *3*, and *4*. Boxed labels include **II**, **L**, **T1**, and **I**. Below the staff, boxes labeled **DL** and **DD** indicate fingerings for the bass line.

12

DL DD DI DD DI

15

DD DI DD L T1 T1 VII IX L T2

19

IV L IV L IV L

22

VI L VI VI L VI L

x p

DL

ALLEGRO

26

IV L

m i

II T1 L

DD

29

-III- II

*

4 3 2 1

1 3- 3

1 2 4

1 2 4

x (5) x (4) x (6)

3 x 3 (5)

32

*

m i m i m

i m i m

VII II

m i

4 1 4

2

DL DD DL DD

34

37

L

a m i m a m a m i m

DI

41

a m i m

i x (6) DD DI

i x (5) DD DL

44

a i

i x (5) DD C7

47

T1 L C7

i x (4) x (6) x (5) p

50

VIII T2 L C7 C3

i m i m i 6 i m

i m 6 i m

p x (5) p(4) p(4)

52

VI T2

V T1

L

54

VII T1

L

VI T2

DD

57

L

p

60

L

VI T1

63

* V VII - IV - V

T1 L

3 1 4 3 1 0

1 4 2 1 4 1

3 1-1 2 m i a m

4. x (5) p(4) p(4) p(4) x (4) p(5)

DI DD DI DD DI DL DI

66

4

1

5 4

a m i a m a m i m

3 1 2 4 2

DD p(5)

69

L IX V

2 1 4 2 -1 3 2

i m

2 3 p(5)

DD DL

73

m

3 3 1

II T1

4 m i m a i m

1 0 # 4

p(3)

* I L

3- m i m

3 3 4 1

p DL

75

III
L

I
T1 L

T1

3- i m m

3- 2- 1 3 2 1 2 4

p(3)

77

L

T2

VIII

a i

4 2 4 4

3 3 3 3

x p

DD

81

X
T1

IX
L

XI
* L

IX
T2

a i

4 4 2 1- 4 a i

3 3 3 2 3 4 3

DL DD

84

II
L

a m a i

4 4 2 2

0 3 3 3

87

* I ∇ II ∇ * L IV II

\square T1 \square L \square T1

\square DI \square DD \square DL x(5) \square DD \square DI \square DL \square DD

a m i a m i m i m i m i m i m

1- 2 3 1 2 3 0 3 1 4 3 4 3 4 3 4

p(3) p

89

L V II

\square L \square DL \square DD

m i m i m i m i m

2 3 1 4 1 2 3 4 3 4 3 4 3 4

p p(3) p

91

IV IX V

\square T1 \square DL

m i m i m i m i m

2 3 4 3 4 3 2 3 4 3 2 3

p(4) p i p i p(5)

94

ϕ_5 ϕ_4 * ϕ_5

\square DD \square DI x(5) \square p(3)

a i m a i m i m i m

4 3 4 3 2 4 3 2 1 2 4 1 2 4 2 1 4 -2 0

p(5) p(3)

96

98

101

5

DD

104

-IV- V **T1** **L** -IV- V II m i IV

1

4

1

DI

107

V a i

DD

110

DI DD T1 L II T1

5 2

a i m i

4 3 2 1 2 1 2 3 4

p(4)

113

L T1 L

5 5

a i

1 2 3 4

p

117

5

1 2 3 4

p

120

L T1 III L

5 6 6 6

a i

4 2 1 3 4 3 2 1

x p x p x p

127

T1 L L L

6 6 6 6

a

4 2 3 1 4 3 2 1

x p

143 **T2**

145 **II** **T1**

147 **T2** * **L**

150

154

158 **T1** **L** **T1**

161

164

167

170

173

177

180

184

187

190

193

196

198

200

203

V L -IV- V -IV- V

x
p

207

VIII VII IX I

i m i m a

x
(4) DL

x
(5) DD

210

II

DI

DD

L

T2

C2

* C5

213

DI

DD

DI

DD

L

T2

C2

215

DD

L

T2

C2

* C2

217

DL

DD

DL

DD

L

T2

C2

V

T1

III

V

T2

L

C5

220

V

T1

III

V

T2

L

C5

L

T2

C2

222

224

226

229

232

235

238 L ϕ_7 V T1 III a i

x (5)

243 L I * ϕ_1

1- 1-

247 $C_2 \phi_2$ I

x (5)

251 $C_2 \phi_2$ * III T1 I L C_1

p(5)

254 ϕ_1 C_1 ϕ_1 C_1 ϕ_1

x (5) p(4) x (5)

257

C₁ — VI

T2

14

3

2 3 4 1

3

1 x (5)

p

260

VII

T1

L

1 3 2 4

4-

♩₇

C₇

4

x (5) x (4)

p(4)

263

VIII

T1

L

[1 4]

a

i

4

♩₆

♩₇

4-

T1

III

4

2 3

1

2

3

5

p(5)

x p

267

3

2

271

L

♩₇

2 3

4

1 2 3

1 2

x (5) x (6) x (5)

x p x p

2.1 Análise de situações específicas

Comp. 1-3: Consultando a edição facsimilar de Dionísio Aguado¹² e diversas gravações, apresentamos a digitação abaixo com a respectiva análise mecânica:

The image shows a musical score for guitar in 6/8 time. It consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The treble staff contains a sequence of notes and chords with various fingerings indicated above the notes. The bass staff contains a sequence of notes and chords with various fingerings indicated below the notes. Above the treble staff, there are several boxed labels: V, III, VIII, VI, V, and T1. Below the bass staff, there are several boxed labels: L, L, L, L, L, and T1. There are also some other markings like 'C2', 'p(6)', 'x', and 'p'.

Fig. 32 - Digitação alternativa para a passagem seguindo a partitura facsimilar de Aguado e gravações.

Comp. 4: Depois de tocar as notas Fá (4) e Ré (2) na pestana, antes de tocar o acorde, antecipar a colocação do dedo 4 na nota Dó (3).

Comp. 5: A ligadura tracejada é sugestão dos revisores;

Comp. 6: O dedo 4 pode ser antecipado para a nota Sol# (1) na pausa de colcheia que segue.

Comp. 7:

1. O dedo 2 é deslizado da nota Mi para a nota Fá (indicado pela ligadura), no entanto, para que o dedo retorne à nota Mi, é necessário que este seja levantado, afim de diminuir a pressão, já que todos os outros dedos devem permanecer em contato com as cordas, para a sustentação harmônica.

2. Já na mão direita, há possibilidade do ataque de polegar simultâneo em duas cordas, nas notas Sib (5) e Fá (4), estaria supostamente de acordo com a forma de tocar de Sor¹³

¹² AGUADO, Dionísio. *Complete works for guitar* (Brian Jeffery, ed.), vol. 4, p. 107: *Works without opus number*, Heidelberg, Chanterelle, 1994

¹³ “A articulação do polegar [...] 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”. (SOR 1830 apud CAMARGO 2005, p. 17)



Fig. 33 - Possibilidade de execução com polegar em duas cordas.

Comp. 10: A partitura original contém a nota Lá (3).



Fig. 34 - Compasso 10 segundo a edição original editada por Brian Jeffery.

Comp. 13-15:

1. Nestes compassos, ocorre o que chamamos de pestana bisagra (fig. 35), onde a meia pestana será realizada partindo de uma pestana inteira (fig. 36). Para que o movimento aconteça de forma orgânica, o dedo 1 não deve perder o contato com os bordões. Esse procedimento acontece jogando ligeiramente o cotovelo para frente, possibilitando a consequente dobra natural do pulso e em seguida, a dobra do dedo 1. Este movimento irá se repetir nos compassos 14 e 15.

3. Ainda neste trecho, o dedo 3 na nota Ré (2) é fixo, atuando como ponto de apoio.



Fig. 35- Pestana bisagra, apenas com a ponta do dedo pressionada.



Fig. 36 - Pestana inteira com o dedo inteiro pressionado no braço do violão.

4. Na partitura original, as notas Ré (última semicolcheia do compasso 13) e Fá (primeira colcheia do próximo compasso 14) possuem ligadura, repetindo de forma idêntica no compasso seguinte.



Fig. 37 - A figura apresenta a passagem segundo a edição original editada por Brian Jeffery.

Comp. 25: Há possibilidade de executar este compasso na 1ª posição.

Comp. 29: Usar o dedo guia nas cordas graves não é recomendado por conta da produção de ruídos, mas nesse caso, temos uma exceção. Um rápido movimento acontece partindo de um posicionamento longitudinal (fig. 38) com a condução do dedo 3 seguindo ligeiramente lateral, resultando em uma mudança de posição parcial (fig. 39).



Fig. 38 - Posição longitudinal.



Fig. 39 - Condução do dedo 3 em um movimento lateral.

Comp. 30: Toque de polegar apoiado para apagamento da 5ª corda.

Comp. 31:

1. Toque de polegar apoiado para apagamento da 4ª corda e, em seguida apagar a 6ª corda;
2. Entre as duas colcheias do 4º tempo, fazer o apagamento da 5ª corda.

Comp. 32:

1. A edição de Meissonnier, publicada por B. Jeffery, possui ligado nas duas primeiras semicolcheias do compasso: Mi e Ré♯.
2. Outra opção de digitação para a execução deste compasso:



Fig. 40 - Opção de digitação para o compasso 32.

Comp. 33: Sugestão para a realização do ornamento (grupeto):

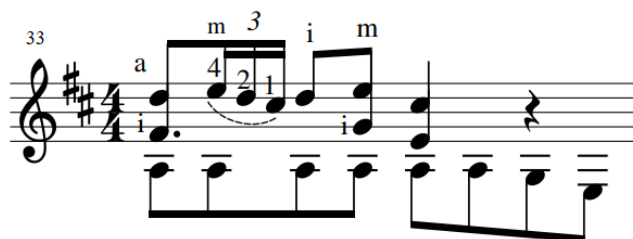


Fig. 41 - Opção mais simples para a realização do ornamento.

Comp. 50-53:

1. É necessário que haja agilidade para a realização desta passagem, sendo assim, Sorvem nos orientar em seu método a respeito do toque arpejado de polegar. Ele diz: “deslizo sobre todas elas [cordas] com rapidez”. “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.”¹⁴ Nesta passagem, Sor deseja acentuar os acordes, visto que as notas das sextinas produzem articulação em *staccato*.¹⁵

2. Na partitura facsimilar editada por B. Jeffery somente alguns acordes possuem indicação de arpejo, como mostra a figura abaixo:

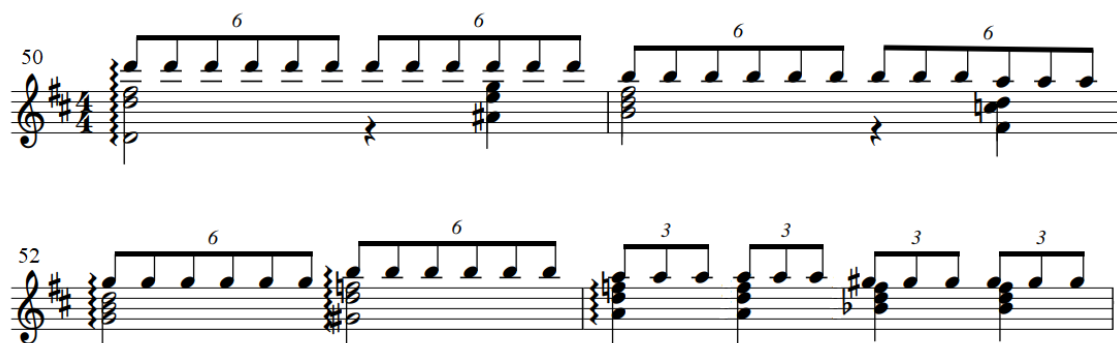


Fig. 42 - Arpejos na edição facsimilar editada por B. Jeffery.

Comp. 51: Sugerimos que no momento da pausa de semínima, o dedo 3 seja antecipado na terceira corda, sem tocar a nota Mi (3), servindo como dedo guia na realização da mudança de posição.

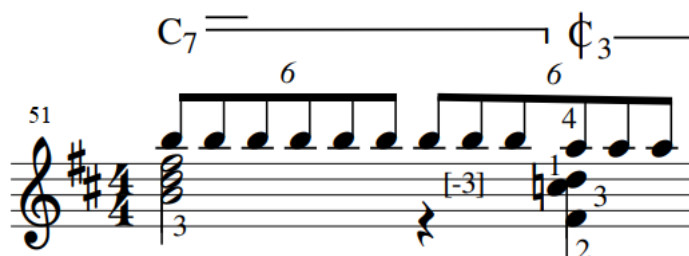


Fig. 43- antecipação do dedo 3

Comp. 58: Sugestão deste compasso feita pelos editores:

¹⁴ SOR (1830 apud CAMARGO, 2005, p. 27-28).

¹⁵ SOR (1830 apud CAMARGO 2005, p. 51). No exemplo 31 da página citada, Sor exemplifica o efeito *staccato*.

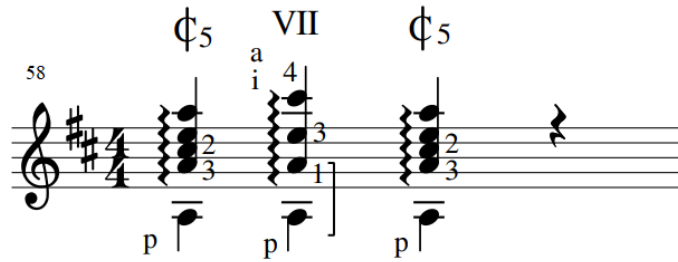


Fig. 44 - Possibilidade da realização do segundo acorde sem abertura do dedo 4.

Comp. 59-62:

1- Opção de digitação de mão direita para o baixo de Alberti com *p-i*:

Fig. 45 - Digitação do baixo de Alberti com *p-i*.

Comp. 61:

1. Opção de digitação de mão direita para o baixo de Alberti somente neste compasso:

Fig. 46 - Possibilidade de digitação no compasso 61.

2. Na mão esquerda, os dedos 3 na nota Mi (3) e 2 na nota Sol (2) são pontos de apoio, pois são fixos durante todo o compasso.

Comp. 63: Segundo a edição de Meissonnier, publicada por B. Jeffey, o acorde deste compasso possui a indicação *9.e touche*, para informar que este acorde deve ser realizado na 9ª posição, como na figura abaixo:

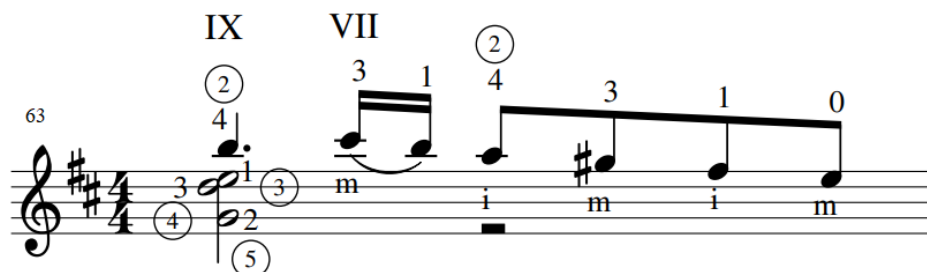


Fig. 47 - Digitação do acorde realizado na 9ª posição.

Comp. 74-77: Optamos pela digitação mais próxima a que Fernando Sor escreve em seu método sobre acentuação das notas na mão direita: “Ataco todo o baixo, como de costume, com o polegar, do qual me sirvo também frequentemente para atacar as notas que não pertencem ao baixo, mas que determinam uma parte acentuada do compasso, ou no começo de uma fração alíquota.”¹⁶

É interessante a nota de Camargo (2005, p. 51), dizendo que embora Sor usasse uma linguagem contemporânea de escrita orquestral para o violão, ele ainda era apegado à técnica de execução da guitarra de cordas duplas, usando o polegar não apenas para a execução dos baixos, mas para criar para uma articulação baseada na diferença de peso entre os dedos *i-m* e o *polegar*.

Comp. 83: A nota Sol# (3) na edição B. Jeffery é uma colcheia. A mudança para mínima é dos editores, visando melhor condução das vozes e sustentação harmônica. Usamos a referência do compasso 112, onde apresenta uma situação similar.

Comp. 87: Modificamos a nota Sol# para uma mínima, pelos mesmos motivos do compasso citado anteriormente.

Comp. 87-90: Nesta passagem, há possibilidade em usar *i-p* como está no primeiro acorde do compasso 88. Se o intérprete preferir por essa digitação, poderá realizar a “repetição

¹⁶ SOR (1830 apud CAMARGO, 2005, p. 88).

por deslizamento”¹⁷ com o dedo indicador. O ataque parte da nota Mi ① do compasso 87 apoiando o indicador e repetindo o dedo ao tocar o próximo acorde, como indicado pela seta.

The musical score is in 4/4 time with a key signature of one sharp (F#). It consists of five measures. Measure 87 starts with a bass clef and a sharp sign. The notes are G2 (open), A2 (open), B2 (open), and C3 (open). Fingering: 0, 2, 3, 1. Measure 88: Notes D3, E3, F#3, G3. Fingering: 2, 1, 3, 1. Measure 89: Notes G3, A3, B3, C4. Fingering: i, 2, 3, 3. Measure 90: Notes D4, E4, F#4, G4. Fingering: 0, 3, 2, 1. Measure 91: Notes A4, B4, C5, D5. Fingering: i, 3, 2, 4. Slurs and accents are used to indicate phrasing and dynamics. Roman numerals I, II, IV, and II are placed above the measures to indicate chord positions.

Fig. 48 - Digitação utilizando repetição por deslizamento.

Comp. 88-91:

1. A fim de evitar cruzamentos, também é interessante a proposta de utilizar o dedo *anular*, como escrito nas semicolcheias da fig. 48.
2. Optamos na edição fazer o uso do dedilhado *i-m* pela referência contida no método de Fernando Sor.

Em relação à menção acima sobre o método, Sor escreve: “Estabeleci, pois, como regra[s] de minha digitação para mão direita que eu não empregaria comumente senão os três dedos tocados pela linha AB¹⁸, e que usaria o quarto¹⁹ somente para fazer um acorde a quatro vozes [...]”

¹⁷ “Envolve deslizar o dedo indicador para a corda inferior.” (ROMERO, 1982, p. 34)¹⁷.

¹⁸ Observando a linha AB, percebemos que Sor se refere aos dedos polegar, indicador e médio.

¹⁹ Em conformidade com Camargo (2005, p. 17), o quarto dedo seria o anular da mão esquerda.

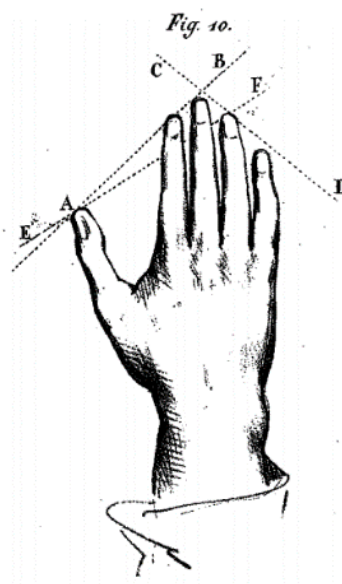


Fig. 49 - Linhas da mão direita elaborada por F. Sor.²⁰

A razão para essa digitação reduzida está na técnica antiga utilizada pelos alaudistas: a técnica da *figueta*²¹. Sor não utiliza estritamente esta técnica, mas do princípio dela, que é aproveitar a digitação da mão direita para acentuação adequada das frases musicais. Sor vem nos alertar sobre sua escolha de digitação: “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”. (CAMARGO. 2005, p. 44).

Comp. 89: Apesar da posição ser longitudinal (fig. 50), é sugerido que a mão tenha um posicionamento ligeiramente lateral (fig. 51) facilitando a abertura dos dedos 1 e 4, tal como uma postura violinística. O mesmo acontece no compasso 189.

²⁰ Méthode Pour La Guitare – Exemples et figures, Paris: L'auteur, 1830, p. 9. Disponível em: <[IMSLP246101-PMLP58779-Sor_Methode_Exemples.pdf](#)> acesso em 21 jul. 2021.

²¹ 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. (CAMARGO 2005, apud BLOCH, 1963).



Fig. 50 - posição longitudinal.



Fig. 51 - posição ligeiramente lateral.

Comp. 95: Neste compasso há constante abertura entre as notas: Mi ② com dedo 1 e Fá♯ ② com dedo 2, e entre as notas: Lá ① com dedo 1 e Si ① com dedo 2 na pestana. Apresentamos abaixo outras opções de digitação sugeridas para esta passagem:

1- Após tocar a nota Mi ①, é necessário reposicionar o polegar esquerdo, de modo a simular uma postura violinística, dando maior conforto à realização da passagem com as aberturas.

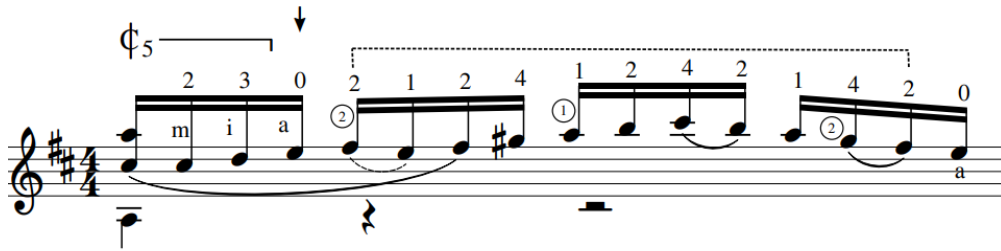


Fig. 52 - Sugestão de digitação possibilitando a saída da pestana no meio do trecho.

2- Nesta opção, as aberturas citadas acima são evitadas devido à mudança de posição.

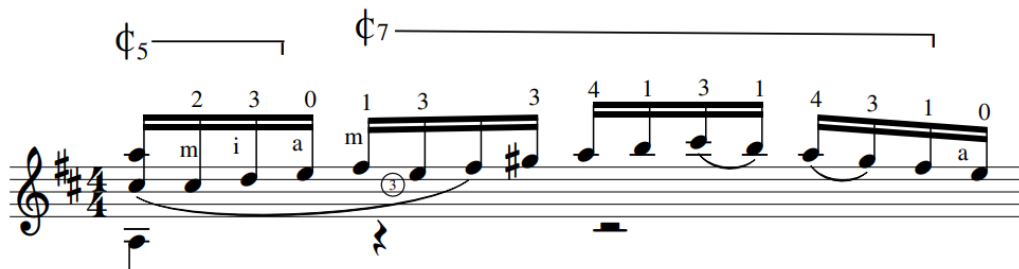


Fig. 53 - Sugestão de digitação evitando aberturas.

Comp. 111 e 113: É possível realizar a digitação a seguir:

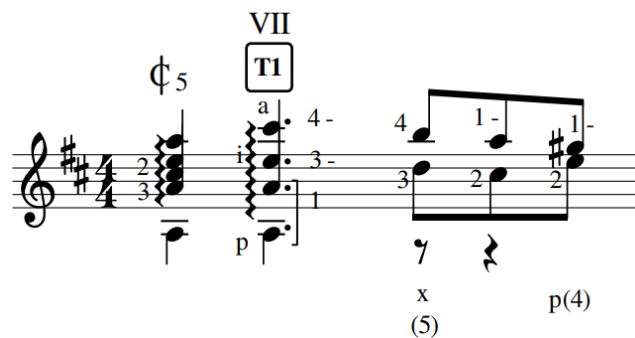


Fig. 54 - Possibilidade de digitação evitando a abertura do dedo 4.

Comp. 116: Não é necessário sinalizar apagamento. O dedo 3 na nota Sol# (4) deve ser levantado um pouco antes do ataque do polegar na nota Lá (0). O mesmo vale para toda esta passagem (118, 119 e 120), para os compassos 241 a 244 e 266 a 271.

Comp. 121: Os editores sugerem a opção abaixo:

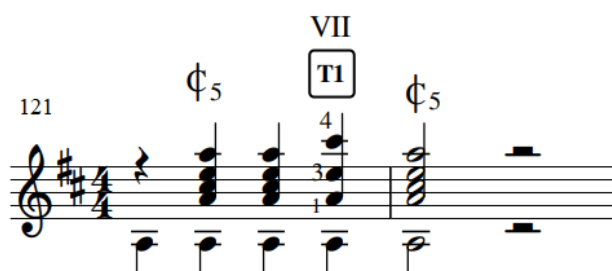


Fig. 55 - Opção de digitação evitando a abertura do dedo 4.

Comp. 129: Neste compasso Sor faz a seguinte indicação: *Barrez à la 6^{me} touche.*

Comp. 146: O pivô misto é opcional.

Comp. 149 a 158:

1. Em todo o trecho ocorre a contração entre os dedos 1 ① (nas pestanas) e o dedo 4 ②;
2. As meias pestanas nesse trecho são bisagras, e devem ser realizadas com a base do dedo em contato com primeira corda como na fig. 56, alternando com as pestanas inteiras (fig. 57).



Fig. 56 - Pestana inteira



Fig. 57 - Pestana bisagra

Comp. 213-216²²:

1. A fim de evitar cruzamentos é possível a realização com *i-m-a*:

Fig. 58 - Opção de digitação com *i-m-a*, evitando cruzamento.

2. É opcional a realização dos acordes desta passagem com *i-p*, em vez do ataque de *p* em duas cordas.

Comp. 217:

1. Na edição facsimilar e na Urtext editada por Jeffery²³, este compasso se apresenta da seguinte forma:

²² Como nas sugestões dadas no compasso 88 e suas explicações segundo o Método de Sor.

²³ SOR, Fernando. *The Complete Works for Guitar in Facsimiles of the Original Editions, Vol. 2*, (Brian Jeffery, ed.), London, Tecla, 1982;

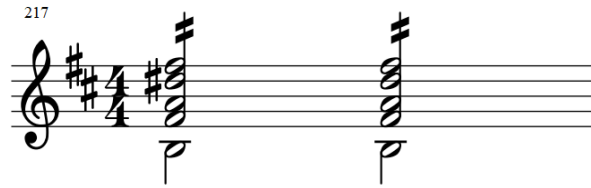


Fig. 59 - Notação do compasso na forma de trêmulo.

2. Para a realização da proposta acima, encontramos eventualmente duas maneiras para a realização do compasso:

a)



Fig. 60 - Primeira opção para realização do trêmulo.

b)

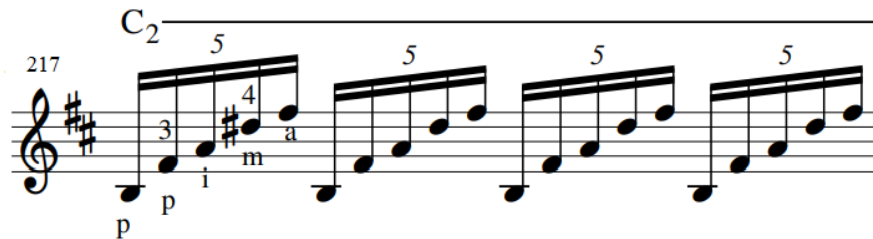


Fig. 61 - Segunda opção para realização do trêmulo.

Comp. 245 - 247: Sob a sequência de terças repetidas em colcheias, o trecho parte da contração do dedo 1 na nota Si ⑤ do acorde de Si menor, alternando com a nota Lá #⑤. Sugere-se levantar o dedo 1 para evitar ruídos.

Comp. 252: O dedo 3 é usado na nota sol ⑥ para que o dedo 4 fique livre para a próxima posição.

PARTE 3
EDIÇÃO

19

22

ALLEGRO

26

29

32

34

37

a m i m a m a m i m

p

41

a i m i m i

p

44

a i

p

47

4-

p

50

i m i m

6 i m

C7 C3

52

6 6 3 3 3 3

54 ϕ_5 ϕ_7

57 ϕ_5 dolce

60 ϕ_7 ϕ_{10}

63 ϕ_5 ϕ_7

66 ϕ_5 ϕ_4

69 ϕ_5

73 m p

75 *i m*

77

81

84

87 *a m i a m i m i m i m i m*

89 *m i m i m i m i*

91 *i m i*

94 ϕ_5 ϕ_4 ϕ_5

96

98

101 ϕ_5 *p*

104 *m* *i*

107 *a* *i* *p*

110

Φ_5 Φ_2

f *f*

113

f *f* *p* *p*

117

120

127

p *ff*

131

p *p*

133

136 ♩_6

139

141 ♩_5

143

145

147 ♩_1

150 ♩_1

177

180

184

187

m i m a m i a m

p

190

p i m

193

196

6 6 6 6

198

3 3 3 3

200

203

p

1- 1- 1- 1-
3- 3- 3- 3-

207

m *i* *m* *i* *m* *a*

210

a *m* *a*

213 ♩_5

1 4 1 2 1 4 1 4 1 4 1 4 1

p *p* *p* *p*

215

217 C_2

4 *p* *i* *m* *i* *m* *a* ♩_2

3 1 2 4 2 4 2 1 2 3 0

220 ♩_5 V

4 1- *p* ♩_5

1 3 3 1 3 3

222

224

226

p 2 3

229 ϕ_2 *f* *f*

232 *f*

235 *f*

238 ϕ_7 *a* *i*

243

247 $C_2 \phi_2$

251 $C_2 \phi_2$ C_1

254 ϕ_1 C_1 ϕ_1 C_1 ϕ_1

257 C_1

260 ϕ_7 C_7

263 ϕ_6 ϕ_7

267

271 ϕ_7

CONCLUSÃO

Este trabalho tem como objetivo a performance de *Grand Solo, op. 14* de Fernando Sor. Durante o processo de estudo, visualizamos a possibilidade da realização de uma análise mecânica, possibilitando a outros violonistas o acesso a este material. Para a realização da análise mecânica, utilizamos Canilha e Gloeden (2020) como bibliografia principal, se tratando de um trabalho modelo de aplicação de análise mecânica, com explicação de grande parte dos conceitos técnicos presentes na literatura violonística, bem como a notação específica, a tabulação dos *parâmetros e recursos* de maneira funcional e didática. Acabamos por adicionar a notação de pestana bisagra e adaptamos as notações de abertura e contração para ocasiões em que há acordes.

Em relação à Parte 1, reforçamos a necessidade de reflexão no processo de digitação de mão direita e esquerda, da conscientização da ação dos aparatos mecânicos (braços, mãos e dedos) e usá-los em favor da performance.

A Parte 2 é a análise mecânica pronta, auxiliando violonistas na execução da obra. A Parte 3, a edição, é uma consequência da análise, visto que, após o estudo mecânico o interprete pode se beneficiar de uma partitura menos “poluída”, sendo propícia para anotações individuais e para a prática diária.

Para uma obra chegar em bom nível performático é necessário o estudo nos diversos campos que compõe a música: contexto histórico, construção harmônica, forma e estilo. Carlevaro adverte os músicos dizendo que é um absurdo fazer música utilizando a técnica como único fim, sem pensar em nada mais. Por esta razão, a divisão da forma de *Grand Solo* localizada nos apêndices deste trabalho poderá ser um importante objeto de estudo interpretativo.

Para finalizar, pudemos refletir que muito do que Fernando Sor descreve em seu método ainda se aplica na execução de *Grand Solo, op. 14*, possibilitando uma execução mais condizente estilisticamente. Todavia, hoje obtemos uma construção instrumental diferente daquela em que Sor se situava, assim como o desenvolvimento técnico, que foi se aprimorando. Durante a execução deste trabalho percebemos diversas opções de dedilhado, algumas que fazem mais sentido de acordo com a técnica atual e algumas que funcionam aos moldes de Sor. A utilização do dedo anular, por exemplo, pode ser utilizada sem nenhum problema, como forma de evitar o cruzamento dos dedos da mão direita, conservando a disposição natural da mão. Em outros casos, o ataque de polegar em cordas duplas auxilia no ganho de velocidade, funcionando muito bem na linguagem

de Sor, em que há a mescla das técnicas de rasgueado e punteado. Sendo assim, cabe ao intérprete escolher e organizar a digitação que faz mais sentido, de acordo com seus objetivos, sua interpretação e instrumentação.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Livros

BARCELÓ, Ricardo. *La digitación guitarrística: recursos pouco usuales*. Madrid: Real Musical, 1955.

CANILHA, C. B. ; GLOEDEN, E. *25 Estudos melódicos e progressivos op.60*, Matteo Carcassi: uma análise mecânica. 2a ed. – São Paulo: Edição independente, 2020.

CARLEVARO, Abel. *Escuela de la guitarra: exposición de la teoría instrumental*. Buenos Aires: Barry, 1979.

CARLEVARO, Abel. *Abel Carlevaro guitar masterclasses, vol. I: F. Sor: 10 Studies*, Heidelberg, Chanterelle, 1988;

ROMERO, Pepe. *Guitar Style e Technique: A comprehensive study of technique for the classical guitar*. New York: Bradley Publications, 1982

TANEMBAUM, David. *The essential studies: Matteo Carcassi's 25 Estudios, Op. 60*. San Francisco: GSP, 1992.

TENNANT, Scott. *Pumping Nylon: The classical guitarist's technique handbook*. Editado por Nathaniel Gounod, EUA: Alfred Music, 1994.

Partitura

AGUADO, Dionísio. *Complete works for guitar* (Brian Jeffery, ed.), vol. 4: *Works without opus number*, Heidelberg, Chanterelle, 1994.

SOR, Fernando. *The Complete Works for Guitar in Facsimiles of the Original Editions, Vol. 2*, (Brian Jeffery, ed.), London, Tecla, 1982;

SOR, Fernando. *The New Complete Works for Guitar Vol. 2 for Guitar*, (Brian Jeffery, ed.), London, Tecla, 2004;

Trabalhos publicados online

BARCELÓ, Ricardo. *O sistema posicional na guitarra*. Origem e conceito de posição. O caso de Fernando Sor. 2009. 400 f. Tese (Doutorado em Música) – Universidade de Aveiro, Aveiro, 2009. Disponível em: < [Repositório Institucional da Universidade de Aveiro: O sistema posicional na guitarra: origem e conceitos de posição: o caso de Fernando Sor \(ua.pt\)](https://repositorio.ua.pt/handle/10316/10316)> Acesso em 14 set. 2021.

CAMARGO, Guilherme de. *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*. 2005. Dissertação (Mestrado em Música) – Escola de Comunicação e

Artes, Universidade de São Paulo. Disponível em: <[A GUITARRA DO SÉCULO XIX EM SEUS ASPECTOS TÉCNICOS E ESTILÍSTICO-HISTÓRICOS A PARTIR DA TRADUÇÃO E ANÁLISE DO MÉTODO PARA GUIT \(guilhermedecamargo.com.br\)](#)> Acesso em 14 set. 2021.

FRAGA, M. “*FERNANDO SOR (1778-1839) Gran Solo op. 14 para guitarra Análisis formal y sintáctico*”. Argentina, 2010. Disponível em: <[Microsoft Word - analisis sor MARIANO FRAGAB.doc \(laguitarra-blog.com\)](#)> acesso em 14 set. 2021.

MADEIRA, B.; SCARDUELLI, F. *Ampliação da técnica violonística de mão esquerda: um estudo sobre pestana*. Per Musi, Belo Horizonte, n.27, 2013, p.182-188. Disponível em: <[~Book Per Musi 27.indb \(ufmg.br\)](#)> Acesso em 14 set. 2021.

Méthode Pour La Guitare – Exemples et figures, Paris: L'auteur, 1830. Disponível em: <[IMSLP246101-PMLP58779-Sor Methode Exemples.pdf](#)> acesso em 21 jul. 2021.

NOGUEIRA, Hugo Maia, "Grand Solo Op.14 & Rondo Op2. N3: The Sonority of the Classical Era" (2017). *UNLV Theses, Dissertations, Professional Papers, and Capstones*. 3007. Disponível em: <["Grand Solo Op.14 & Rondo Op2. N3: The Sonority of the Classical Era" by Hugo Maia Nogueira \(unlv.edu\)](#)> Acesso em 14 set. 2021.

OROSCO, Maurício. *A versão de Dionisio Aguado para Gran Solo op.14, de Fernando Sor: uma revisão crítica evidente*. Revista Vórtex, Curitiba, v.2, n.1, 2014, p.62-73. Disponível em: <[orosco_v2_n1.pdf \(unespar.edu.br\)](#)> acesso em 14 set. 2021.

VASQUES, Juliana L. ; GLOEDEN, E. . *Fernando Sor e a guitarra do séc. XIX: aspectos estilísticos*. In: XXVI Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música, Belo Horizonte, 2016. Disponível em: <[o estilo operistico da guitarra - Baixar pdf de Docero.com.br](#)> Acesso em 14 set. 2021.

YATES, Stanley. “*Sor's Guitar Sonatas: Form and Style*”, 2002. Disponível em: <[Sor Sonatas \(stanleyyates.com\)](#)> acesso em 14 set. 2021.

APÊNDICE:
ANÁLISE DO ALLEGRO DE SONATA DA OBRA *GRAND SOLO*,
OP. 14 DE FERNANDO SOR (1778-1839)

ALLEGRO

26 **TEMA A** *p*

f

Antecedente

29

f

32

m *f*

Semicadência

34

f

Consequente

37

a m i m a m a m i m

p

41

a m i m i

Estensão do período

p

Cadência perfeita

44

a i

p

4

4

4

4

PONTE

47

4

4

4

4

PONTE

50

i m i m i m

p

52

i m i m i m

p

54 ϕ_5 ϕ_7

57 ϕ_5

dolce **TEMA B**
Subtema A

60 ϕ_7 ϕ_{10}

63 ϕ_5 ϕ_7

66 ϕ_5 ϕ_4

69 ϕ_5

73 ϕ_5

75 *i m*

77

Subtema B *a i*

81

a i

84

a m i

87

a m i m i m i m i m i

89

m i m i m i m i

91

m i m i

C7 *3 4 -3 4 3 -2 3*

94 $\phi_5 =$ $\phi_4 =$ $\phi_5 =$

96

98

101

CODA

104

107

110

113

117

120

DESENVOLVIMENTO

127

131

133

136 ϕ_6

139

141 ϕ_5

143

145

147 ϕ_1

150 C_1 ϕ_1 C_1 ϕ_1

154 C_1 ϕ_1 C_1

p *f* *p*

158 ϕ_5 ϕ_7

f

161 ϕ_5

f

164

f

167 ϕ_5 *i* *m* 2 2 1 4 2

f

smorz poco a poco

170 REEXPOSIÇÃO TEMA A *p*

p

Antecedente

173

p

Consequente

177

Semicadência

180

184

Cadência Perfeita

187

Extensão do período

190

PONTE

193

196

6 6 6 6

198

3 3 3 3

200

TEMA B

203

p

Subtema B

207

m *i* *m* *i* *m* *a*

210

a *m* *a*

213 ϕ_5

215

217 C_2

220 ϕ_5

222

224

226

CODA

229 $\text{C}_2 \phi_2$ *f* *f*

232 *f*

235 *f*

238 ϕ_7 *a*

CODA FINAL

243

247 $\text{C}_2 \phi_2$

251 $C_2 \phi_2$ C_1

254 ϕ_1 C_1 ϕ_1 C_1 ϕ_1

257 C_1 cresc. ff

260 p C_7

263 ϕ_6 ϕ_7

267

271 ϕ_7 f