

O “MÉTHODE POUR LA GUITARE” DE FERNANDO SOR (PARIS, 1830)

por Ricardo Barceló

1. Aspectos Biográficos de Fernando Sor (1778-1839).

Fernando Sor Montadas, também conhecido pelo seu nome catalão Ferran Sor pelo seu nome de baptizado Joseph Fernando Macario Sor, nasceu, provavelmente, no dia 13 de Fevereiro de 1778 em Barcelona. Aprendeu a tocar a guitarra¹ e o violino desde a sua infância, evidenciando grandes capacidades naturais para a música. Pouco tempo depois de morrer o seu pai, ingressou no Mosteiro de Montserrat onde, durante cerca de seis anos, esteve integrado no coro e na orquestra, tendo a oportunidade de entrar em contacto com intérpretes de diversos instrumentos. Em 1795 abandonou o Mosteiro para seguir a carreira militar, já que não estava destinado, por influências familiares, a seguir uma profissão musical. No entanto, foi um dos maiores compositores de música para o instrumento hoje conhecido como guitarra romântica ou clássico-romântica.

Por volta do ano de 1810, depois das invasões francesas a Espanha e durante o reinado de José Bonaparte - irmão de Napoleão -, Sor apoiou os ocupantes, jurou fidelidade ao regime e chegou, até, a ser oficial das milícias francesas em Espanha. À primeira vista, a sua atitude pode parecer pouco patriótica, mas Sor, tal como Beethoven², não tinha a perspectiva histórica que temos actualmente e via Napoleão, igualmente que outros ilustrados, como o

¹ Se calculamos o tempo transcorrido entre a aparição das primeiras guitarras de seis ordens das que temos notícias - por volta de 1760 - e as primeiras experiências de Sor com o instrumento, o que teria acontecido cerca do ano 1783, quando tinha aproximadamente cinco anos, nos dá um resultado de 23 anos. Portanto, seriam provavelmente as guitarras do seu progenitor – guitarrista amador – as primeiras que a criança conheceria, talvez alguma guitarra *tardo-barroca*, ou uma das relativamente recentes guitarras de seis ordens. Sabemos que a volta do ano 1780 se vendiam em Catalunha obras, tais como as de António Abreu “o português,” para guitarra de cinco e seis ordens, segundo as investigações de Josep Maria Mangado, publicadas no livro “*La guitarra en Cataluña 1769-1939*”. Tecla. Londres, 1998. Anexo N_1.

² Beethoven dedicou a Napoleão Bonaparte a sua Sinfonia nº3 em mi bemol maior, apelidada de “Eroica”, embora a dedicatória foi retirada posteriormente. A sua duração era muito maior do que qualquer sinfonia escrita até aquele momento.

salvador da Europa e não como a um déspota conquistador. Por outro lado, tal como foi referido no capítulo anterior, Paris não era só a capital da França, como também o pólo cultural mais importante da época e alguns intelectuais europeus vislumbraram nas invasões napoleónicas a possibilidade do progresso cultural e social de países como Espanha.

Quando os franceses foram derrotados, as forças militares napoleónicas retiraram-se para França e Sor, identificado como *afrancesado*, não teve escolha e viu-se obrigado a retirar-se com elas, junto com muitos outros intelectuais, no ano 1813, para evitar represálias. Instalou-se em Paris e posteriormente em Londres, começando uma vida itinerante por toda a Europa e Rússia. Não é difícil imaginar qual foi o destino das obras de Sor em Espanha. O exílio de Sor trouxe como consequência que muitos guitarristas espanhóis só soubessem da produção musical e teórica de Sor através de referências indirectas.



Hotel “Favart”. Paris, 2007.

No ano 1815 teve uma filha chamada Carolina e sobre a sua esposa não temos dados. Só podemos referir que Sor enviuvou pouco tempo após o nascimento da filha. Nesse mesmo ano estabeleceu-se em Londres, onde ganhou boa reputação como compositor e guitarrista, sendo verdade que

também chegou a ter fama como

professor de piano e canto. Nesta cidade conheceu o *luthier* Joseph Panormo e adquiriu uma das suas guitarras, construídas ao *estilo espanhol*.³

No ano 1819 começa uma intensa relação profissional e sentimental com Felicité Hullin, bailarina do Teatro da Opera de Paris; três anos depois é estreado no Teatro Real de Londres o seu ballet “*Cenerentola*”, inspirado num conto de Perrault⁴. Em 1823 a mesma obra é

³ Os instrumentos fabricados por Panormo e pelo construtor francês Lacôte foram alguns dos predilectos de Sor.

⁴ Em francês “*Cendrillon*”. Conhecido nos países lusófonos como “*Cinderella*” ou “*A Gata Borralheira*” e nos hispano-falantes como “*Cenicienta*”. O conto de Perrault (1628-1703) possui elementos que podem considerar-se reaccionários, já que, como o destacam alguns autores, exalta valores da sociedade

representada na Ópera de Paris, sendo o maior sucesso teatral de Sor⁵. No mesmo ano, viaja para a Rússia com a sua filha e com Felicité Hullin - contratada como primeira bailarina do Ballet de Moscovo -, instalando-se neste país, onde rapidamente obtém fama e reconhecimento. Depois da morte do czar Nicolau em 1825 e da imperatriz Elisabete em 1826, Sor ficou sem o apoio da família imperial; acabou também então a relação com Felicité e voltou a Paris, onde a sua merecida fama tinha sido consolidada mercê da publicação de diversas obras suas pelo editor Meissonnier. Na capital francesa publica o seu famoso “*Méthode pour la guitare*” no ano 1830 e em 1835 escreve a sua autobiografia para “*L’Encyclopedie pittoresque*” de Ledhuy. Vive em Paris os últimos anos da sua vida, muito prolíficos no que refere à sua produção musical, quase exclusivamente guitarrística. Permaneceu algum tempo no Hotel Favart⁶ até o ano 1832, junto a sua filha Carolina, que

tinha desenvolvido uma carreira como harpista e pintora. Depois mudou-se para um apartamento em Marché Saint-Honoré, também em Paris, onde morou até a morte de Carolina, no ano 1837.

Dois anos mais tarde, falece Fernando Sor no dia 10 de Julho de 1839. Foi enterrado no Cemitério de Montmartre, onde actualmente se pode visitar o seu túmulo como defunto célebre.



**Túmulo de Fernando Sor.
Cemitério de Montmartre.
Paris, 2007**

patriarcal, onde o papel da mulher é de total submissão e têm singular importância as figuras da realeza. A apologia desses elementos - aparentemente anacrónica depois da Revolução Francesa - faz sentido com o regresso a França da dinastia Bourbon, representada pelo Rei Luís XVIII, no poder entre 1815 e 1824, imediatamente depois da queda do Império Napoleónico, que ainda defendia as ideias monárquicas tradicionais.

⁵ A obra teve tal repercussão que foi “*Cenerentola*” a primeira obra cénica que se interpretou no Teatro Bolshoi de Moscovo em 1825.

⁶ Este hotel ainda existe. Está situado na rua Marivaux Nº 5, a poucos metros da Opera Cómica de Paris, e relativamente perto do Teatro da Opera. Outros célebres hóspedes do mesmo hotel foram o pintor espanhol Francisco Goya e o guitarrista Dionisio Aguado.

2. O MÉTODO PARA GUITARRA DE F. SOR

Cerca do ano 1826, Sor começou a escrever o seu próprio método, que foi publicado originalmente em língua francesa em Paris, em 1830. Posteriormente foi traduzido para alemão e para inglês.⁷ Jeffery afirma que - apesar de existirem pelo menos seis versões diferentes deste livro - a versão francesa foi a única autorizada pelo próprio Sor, a qual não seria reimpressa até a nossa época⁸. Depois de comparar a versão francesa com a inglesa podemos comprovar que esta última - que é a mais difundida em todo o mundo e, em especial, nos países anglo-saxónicos - possui algumas pequenas diferenças em relação à original, não só no texto, ilustrações e exemplos musicais, como na sua estrutura, com as imagens intercaladas nos lugares correspondentes e não no final do livro, como aparecem na versão original.



7 **Méthode de Sor (ed. Coste)**

Uma versão modificada do Método de Sor⁹ foi editada pelo guitarrista francês Napoleon Coste (1805-1883), discípulo directo e amigo de Sor. Na realidade, esta publicação era um novo método que incorporava algumas ideias seleccionadas de Sor e não só uma edição apenas revista por Coste do método original.

De qualquer maneira este livro é interessante porque, na sua introdução, Coste não só faz

Simrock em Bonn no ano 1831 e a tradução ao inglês de Arnold Merrick foi publicada em Londres por R. Cocks & Co em 1832. No ano 2008, o autor deste trabalho, junto ao guitarrista Eduardo Baranzano, editaram em Portugal, com a editora “Labirinto”, a primeira publicação do Método de Sor em idioma castelhano. Em 2010, Matanya Ophee publicou uma nova versão inglesa deste Método.

⁸ Jeffery, Brian. *“Ferrans Sors. Compositor i Guitarrist”*. Curial, Edicions Catalanes. Publicacions de L’Abadia de Montserrat, 1982.

⁹ Coste, Napoleon. *“Méthode complète pour Guitare par Ferdinand Sor”*. Éditions Henry Lemoine. Paris, 1880 (reimpressão do *“Méthode de Guitare par Ferdinand Sor”*. Schonenberger. Paris, 1851). Os *“26 Études pour la guitare / par Ferdinand Sor, revues, classées, et doigtées d’après les traditions de l’auteur par N. Coste”* integrados no final do livro, têm um particular interesse porque podem revelar intenções mais maduras de Sor, adquiridas por Coste mediante o contacto directo com o autor.

uma crítica da atitude dos adversários de Sor, mas também da reacção deste último, que lamentavelmente se reflecte no seu método através de alguns parágrafos que deixam transparecer uma carga emocional negativa, inadequada a quem exerce o labor de educador. Esse facto, como o declara na Introdução, leva-o a *atualizar* o Método de Sor, que mais tarde foi traduzido para castelhano e conhecido popularmente como o “Método de Sor” ou *Sor-Coste*. Isto ajudou a difundir o nome do seu autor e parte do seu trabalho didáctico e composicional, mas ocultou durante vários anos o conteúdo original, fruto de um particular contexto histórico, que deu lugar a certas manifestações de Sor que desagradavam a Coste:

“O sucesso deste grande Artista não lhe deixou a salvo da crítica invejosa. Os problemas provocados por colegas ignorantes que não o compreendiam, amargaram-lhe o espírito e foi sob a influência destas desgostosas impressões que escreveu o texto do seu Método, no qual parecia estar mais preocupado em responder aos supostos ataques que creia sofrer, e de devolver guerra por guerra, que em desenvolver os seus preceitos e de pô-los ao alcance de todos.”¹⁰

Vamos agora analisar o título da obra, que pode ser traduzido para português como “Método para Guitarra”. Num fragmento do referido livro, Sor considera que os autores não deveriam entender como sinónimos os termos “método”, “exercícios”, “lições” e “estudos”, e define “Método¹¹” da seguinte maneira:

“Método: Tratado de princípios raciocinados nos quais se apoiam as normas que devem orientar as operações.”¹²

Matanya Ophee, perante este facto, realiza as seguintes observações:

“Como é um volume de discussões pedagógicas, o livro pode vir a iluminar-nos sobre a filosofia do compositor/educador. Usado juntamente com a matéria musical contida nos estudos, o fim pedagógico de cada uma das peças surgiria, supostamente, claro como a água. Ou pelo menos deveria ser assim. A dificuldade radica no facto de o método de guitarra de Fernando Sor não ser um método de guitarra no sentido tradicional da palavra, apesar do seu título. É, antes, um manifesto, uma tentativa de codificar a teoria pedagógica em relação à

¹⁰ Ibidem. Pág. 1. (Todas as traduções são da nossa autoria).

¹¹ A primeira acepção no Dicionário da Língua Portuguesa (Porto Editora. Porto, 2000) define “método” como “s.m. programa que antecipadamente regulará uma sequência de operações a executar, com vista a atingir certo resultado; processo técnico de cálculo ou de experimentação; maneira ordenada de fazer as coisas; modo de proceder; processo; feição, esforço para atingir um fim; sistema educativo ou conjunto de processos didácticos; obra que contém os princípios elementares de uma ciência ou arte; ordem; prudência; circunspecção (Do gr. métodos, «id», pelo lat. methodu-. «id»)”.

¹² Sor, Fernando. *“Méthode pour la guitare”*. Pág. 82. Paris, 1830.

técnica aplicada, revelando ideias numa mistura de extravagantes exageros e óbvias contradições. Muitas vezes é difícil, através deste livro, perceber exactamente quais as ideias de Sor relativas à guitarra e a sua técnica [...] o seu método não contém necessariamente instruções ou regras para realizar operações práticas. Na verdade, expressa os princípios filosóficos do autor.”¹³

Por conseguinte, desde este ponto de vista, esta obra didáctica não poderia ser considerada um método convencional, como outras obras intituladas da mesma maneira, por outros músicos da sua época. No entanto, Sor achava que a maior parte destes trabalhos era um compêndio de material que não só era insuficiente para a formação de um intérprete, como, ainda pior, ocultava o objectivo final do trabalho do mesmo, vindo a ser um obstáculo para a compreensão global do binómio técnica/música por parte do estudante, tal como a sua independência de mestres com uma formação mais profunda:

“Tenho visto que a maior parte dos métodos começam onde eu inicio a terceira parte, sem aprofundar minimamente os assuntos que integram as duas primeiras partes do meu [...]” “[...] acho que um aluno ficaria menos desanimado lendo o que deve fazer, guiando-se a si próprio na ausência do professor [...]” “ Se um aluno chegasse em menos tempo ao ponto em que pudesse prescindir das suas lições, o seu exemplo animaria os que hesitam começar pelo medo de se aborrecerem durante muito tempo com princípios áridos e exercícios dos que não percebem o verdadeiro objectivo. As normas transmitidas sem se apoiar na autoridade, explicando as razões pelas quais têm sido estabelecidas, seriam melhor assimiladas se fossem recebidas através da persuasão e não simplesmente memorizadas¹⁴”

2.1. BASES FILOSÓFICAS

Na realidade, no método de Sor se reflecte a filosofia do seu autor, que para ser melhor compreendido deveria ser contemplado, segundo a nossa opinião, à luz da do movimento cultural e intelectual da Ilustração ou Luzes.

Segundo os historiadores, a Revolução Francesa de 1789 define convencionalmente o fim da Idade Moderna, para estabelecer o início da Idade Contemporânea. Esta também foi a época do florescimento de novos pensamentos filosóficos e de grandes mudanças em todos os

¹³ Ophee, Matanya. *“Fernando Sor. The Complete Studies for Guitar”*. pág. 5. Chanterelle Verlag, Heidelberg 1997.

¹⁴ Sor, Fernando. Op. cit. Págs. 35 e 36.

campos, surgindo o movimento conhecido como Luzes ou Ilustração¹⁵, pelo que o século XVIII foi chamado o Século das Luzes.

Fernand Braudel afirma que:

“O presente da civilização de hoje é essa enorme massa de tempo, cujo amanhecer seria assinalado pelo século XVIII e cuja noite não estaria ainda próxima. Por volta de 1750, o mundo, com as suas civilizações múltiplas, converteu-se no objecto de uma série de agitações e de catástrofes em cadeia (que não são apanágio exclusivo da civilização ocidental). Nela nos encontramos hoje”¹⁶ [...] “Heinrich Freyer afirmava que a racionalidade era o «trend»¹⁷ do pensamento do ocidente.”¹⁸

Para Braudel, a época das Luzes não é só um período histórico bastante delimitado, que comumente é designado desta maneira, na realidade é uma das tendências de fundo, talvez a mais característica da história europeia.

Paulatinamente, e no decurso de um século, vai-se desenvolvendo uma nova forma de conceber o mundo que marca a sua presença em todos os campos do saber, dando lugar ao típico pensamento racionalista da Ilustração que se reflecte na filosofia, nas ciências, na economia, nas letras e nas artes em geral. Em relação à linguagem, adopta-se um discurso mais sóbrio e funcional, onde a palavra deixa menos margem para os equívocos.

2.2. SOR E A ILUSTRAÇÃO

Kant, no seu artigo “Resposta à pergunta: que é o Iluminismo?”¹⁹, escrito seis anos depois do nascimento de Sor, definia a Ilustração da seguinte maneira:

“O Iluminismo é a saída do homem da sua menoridade de que ele próprio é culpado. A menoridade é a incapacidade de se servir do entendimento sem a orientação de outrem. Tal

¹⁵ Por vezes, o movimento das Luzes tem sido mal chamado Iluminismo, especialmente em traduções realizadas para português, e também para castelhano, de inglês ou de alemão: *Enlightenment*, *Aufklärung*, o que pode chegar a confundir as Luzes com o movimento dos Iluminados (*Perfektibilisten*) do último quartel do século XVIII, com ideais totalmente diferentes dos Ilustrados.

¹⁶ Braudel, Fernand. *“História e Ciências Sociais”*. Pág. 129. Ed. Presença. Lisboa, 1990.

¹⁷ *“Trend”*, é um termo inglês que significa tendência, inclinação ou direcção.

¹⁸ *Ibidem*. Pág. 113.

¹⁹ Kant, Emanuel. *“Beantwortung der Frage: Was ist Aufklärung?”* Prússia, 1784. Versão portuguesa extraída do livro *“A paz perpétua e outros opúsculos”*. Edições 70. Lisboa, 1989. Pág. 11.

*menoridade é por culpa própria se a sua causa não reside na falta de entendimento, mas na falta de decisão e de coragem em se servir de si mesmo sem a orientação de outrem. Sapere aude! Tem a coragem de te servires do teu próprio entendimento! Eis a palavra de ordem do Iluminismo*²⁰.

Das declarações de Sor, no início do seu Método, pode inferir-se que Sor pensa que a maior parte dos guitarristas se encontram num estado que poderia ser considerado de *menoridade*, onde podemos ver reflectidas algumas das ideias que Kant sustenta:

*“Ao escrever um método, só pretendo falar do sistema que uso para tocar, o qual tenho estabelecido baseando-me nas minhas reflexões e experiência. Aqueles que considerarem alguns dos meus preceitos contraditórios às práticas adoptadas até agora por guitarristas - que, por causa de uma submissão cega e um respeito religioso pelos seus mestres, têm seguido as suas máximas sem examinar o fundo - equivocar-se-iam vendo neles uma atitude de oposição.”*²¹

As duras palavras de Sor dirigidas aos guitarristas da sua época: “submissão cega” e “respeito religioso”, coincidem perfeitamente com as reflexões de Kant²²:

*“A preguiça e a cobardia são as causas por que os homens em tão grande parte, após a natureza os ter há muito libertado do controlo alheio (naturaliter maiorennnes), continuam, no entanto, de boa vontade menores durante toda a vida; e também por que a outros se torna tão fácil assumirem-se como seus tutores. É tão cómodo ser menor. [...] É, pois, difícil a cada homem desprender-se da menoridade que para ele se tornou quase uma natureza. Até lhe ganhou amor e é por agora realmente incapaz de se servir do seu próprio entendimento, porque nunca se lhe permitiu fazer uma tal tentativa. Preceitos e fórmulas, instrumentos mecânicos do uso racional ou, antes, do mau uso dos seus dons naturais são os grilhões de uma menoridade perpétua.”*²³

Sor, na “Conclusão”, insiste sobre o mesmo tema:

*“[...] a submissão cega da razão degrada o espírito humano, e ainda muito mais quando esta tem lugar a expensas dos dogmas religiosos.”*²⁴

²⁰ Ibidem. Pág. 13.

²¹ Sor, Fernando. Op. cit. Pág. 1.

²² Considerando que o mencionado opúsculo de Kant sobre a Ilustração, do ano 1784, fue traduzido do alemão para inglês em 1798, pelo tradutor inglês John Richardson, e que Sor viveu em Londres a partir do ano 1816, existe a possibilidade de que o guitarrista o tenha lido durante a sua permanência em Inglaterra e que as ideias transmitidas pelo prestigiado filósofo tenham influenciado as suas opiniões.

²³ Kant, Emanuel. Op. cit. Pág 11 e 12.

²⁴ Sor, Fernando. Op. cit. Pág. 82 (Conclusion).

O estudioso das ciências ou das letras - a quem Kant chama erudito - teria por vocação e por missão partilhar com os seus leitores, ouvintes ou estudantes, as suas indagações e questionamentos, as suas hipóteses e teses (sempre provisórias e passíveis de submeter-se à crítica), as suas dúvidas e incertezas perante o território do saber que ele próprio investiga:

“ [...] como erudito, tem plena liberdade e até a missão de participar ao público todos os seus pensamentos cuidadosamente examinados e bem-intencionados sobre o que de erróneo há naquele símbolo, e as propostas para uma melhor regulamentação das matérias.”²⁵

Podemos encontrar claramente esta atitude em Sor:

“Tenho sempre dito aos meus alunos de canto e de guitarra: «Quando eu lhes disser para seguir algum preceito, nunca acreditem, simplesmente, pela minha autoridade. Perguntem-me o motivo. Se eu não tiver capacidade suficiente para satisfazê-los deverão diminuir muito a confiança com que me honram, em benefício da ciência»²⁶ [...]”

“Peço ao leitor que examine bem as minhas ideias e que não as condene sem tê-las julgado. Posso enganar-me e errar como qualquer pessoa, mas sigo com boa fé e, como tentei demonstrar o exposto, não poderia admitir uma opinião contrária que não fosse defendida através de uma demonstração racional.”²⁷ [...]”

“Respeite o público e não lhe entregue o brinquedo da sua ignorância. Se tem a obrigação de ensinar, siga um dos métodos que provem que o autor tem raciocinado correctamente”²⁸

Do ponto de vista kantiano, erudito é o indivíduo que coloca a realidade, metodologicamente, sob o olhar crítico da dúvida, sujeitando-se sempre a novas indagações sobre os seus escritos, sobre os critérios que pautaram a sua investigação, sobre as fontes e os recursos de que se valeu para sustentar publicamente a sua credibilidade.

Sor aprecia a erudição, e ele próprio deseja ser um *erudito* no sentido que fala Kant, como podemos apreciar através da leitura do seu Método, imbuído do espírito da Ilustração. O mestre consegue-o mercê das explicações e demonstrações, embora a falta de clareza, alguns erros e a mistura com temas heterogéneos, alheios ao domínio técnico-instrumental, possam criar, por vezes, uma certa confusão no leitor.

²⁵ Kant, Emanuel. Op. cit. Pág. 14

²⁶ Sor, Fernando. Op. cit. Pág. 36.

²⁷ Ibidem. Op. cit. Pág. 86.

²⁸ Ibidem. Op. cit. Pág. 78 (nota de rodapé).

Voltando ao título do livro de Sor, Dell’Ara²⁹ afirma que, de facto, como foi exposto anteriormente, o músico catalão não escreveu um Método no sentido estrito da palavra. Não seria uma compilação de materiais técnico-musicais ordenados de maneira que possam orientar o estudante para resolver gradualmente as dificuldades, tal como já tinham apresentado outros guitarristas, mas sim um autêntico Tratado, o primeiro da história da guitarra.³⁰

Ophee, num artigo, tece o seguinte comentário:

*“A verdadeira natureza do método de Sor não foi compreendida por muitos estudiosos. A razão está no facto que simplesmente não é um método com o qual se possa aprender a tocar a guitarra.”*³¹

Perguntamo-nos: qual é o método com que se pode aprender a tocar um instrumento musical sem uma atitude participativa...?

O artigo continua realizando uma série de observações sobre a psicologia do autor, e até sobre uma suposta paranóia que o leva a confrontar-se com outros guitarristas da sua época, tornando complexa a leitura para o estudante que procura resultados imediatos. Riboni³² defende a posição de Ophee, acrescentando que as argumentações de Sor estão impregnadas de uma animosidade própria do *“esprit de rationalité”* de uma típica *“querelle”* parisiense. Do nosso ponto de vista, estas observações poderiam ser correctas, mas não devemos subestimar o escritor nem esquecer que - como é expresso em várias partes do método - não deixou estas impressões de maneira involuntária ou sem reparar nas possíveis consequências, antes pelo contrário.

Para a burguesia francesa, a guitarra era o instrumento na moda e tudo o que estivesse relacionado com ela era de interesse. Sor seguramente imaginava que os potenciais leitores do seu método conheciam previamente outras publicações do género que continham tudo o que pudesse faltar nele, e que muitas destas estavam disponíveis. Aliás, nos últimos anos da sua

²⁹ Dell’Ara, Mario. *“Metodi e tratatti. La chitarra. A cura de Ruggero Chiesa”*. Pág. 253. EDT. Torino, 1990. Pág. 253.

³⁰ A primeira acepção no Dicionário da Língua Portuguesa (Porto Editora. Porto, 2000) define “tratado” como: “Estudo ou obra escrita sobre tema científico, artístico, etc.”

³¹ Ophee, Matanya. *“Il toco appoggiato. Precisazione e argomenti storici”*. *“Il Fronimo”*. Suvini Zerboni. Milão, 1983.

³² Riboni, Marco. *“Fernando Sor e il Méthode pour la Guitare”*. Pág. 389, em Gásser, Luís. *“Estudios sobre Fernando Sor”*. Ediciones del ICCMU. Madrid, 2003.

vida, compôs os estudos introdutórios ao estudo da guitarra Op. 60, consciente da necessidade de prover aos novos estudantes de material adequado, ainda deixando claro - na introdução a estes estudos – que por trás dessa publicação não havia uma motivação comercial.

Sor, através do seu livro, quer defender os ideais dos quais está plenamente convicto, que pode apoiar com as suas virtudes composicionais e interpretativas e, ao mesmo tempo, preencher um espaço sobre o qual os guitarristas ainda não se tinham debruçado. Nesse sentido, cinco anos antes da publicação do método de Sor, elogiando a sua música, Aguado tinha dito:

“Mas, pela razão de que esta música é tão boa e tão novo o modo de tocá-la como corresponde, seria necessário um método que a explicasse. Não sei se Sor o terá escrito (pelo menos não tenho notícias da sua publicação). Se isto se efectuasse, de mais nada necessitariam os amadores.”³³

Existem artigos - como os que vimos anteriormente, de Coste, Ophee e Riboni - nos quais é destacado o forte desprezo que demonstra Sor, no seu Método, pela maneira de proceder de alguns guitarristas profissionais, acusando acidamente alguns de ignorantes e outros de comerciantes. Contudo, consideramos necessário equilibrar estas observações, já que também no mesmo livro, Sor faz um julgamento positivo da obra de guitarristas como Moretti, Carulli, Carcassi e, especialmente, de Aguado, cujos métodos e estudos também estavam à venda em Paris naqueles anos, e não deixavam de ser concorrência...

É verdade que, impulsionado por um sentimento que no romantismo será generalizado e exacerbado, Sor ataca os guitarristas que não entregavam o melhor da sua capacidade, compondo ou arranjando materiais para as massas ávidas de comprar música fácil, considerando-os mercantilistas, tal como pode ver-se na seguinte citação.

“Em vez de “estudar” o Método do Sr. Carulli, desfigurará o seu texto fazendo um resumo, para que a sua obra, menos volumosa, seja reputada como mais simples. Assim um editor terá menos dificuldades para a comprar”³⁴

Mas, em relação ao material didáctico complementar do qual antes falamos, também poderíamos interpretar estas palavras de Sor como uma mensagem indirecta que avaliza a

³³ Aguado, Dionisio. “Escuela de Guitarra”. Madrid, 1825. Pág. 1.

³⁴ Ibidem. Pág. 77.

utilização do Método de Carulli,³⁵ especialmente tendo em conta que, no seu Método, Sor assinala directamente os duetos de este autor como obras de boa qualidade³⁶.

2.3. PRECEITOS E TEMAS PRINCIPAIS.

Com o passar do tempo, alguns dos preceitos de Sor chegaram a ser de domínio popular, para alguns de origem anónima, e assumidos por uma infinidade de professores que lhe sucederam. Mas, em parte graças aos seus esforços, o estudo da guitarra actual abrange uma grande bagagem de conhecimentos teórico-práticos, pelo que merece o mais alto respeito e reconhecimento.

Entre o amplo leque de temas tocados por Sor no seu Método encontram-se:

2.3.1. Construção de guitarras.

Oferece soluções alternativas e nomeia alguns *luthiers* destacados da época, dando informação de grande interesse prático na sua época e histórico hoje em dia.

2.3.2. Colocação do instrumento.

Realiza uma proposta de como deveria situar-se a guitarra em relação ao executante para otimizar os mecanismos, criando uma comparação artificiosa com a postura habitual dos teclistas: um pianista senta-se frente ao dó central do piano para dar as mesmas possibilidades de execução a ambos os braços; a partir daí, deduz que a metade da corda vibrante da guitarra deveria ficar ao meio do corpo, sem ter em conta que a guitarra não é um instrumento simétrico como o piano³⁷.

2.3.3. Uso do *Tripodison*.

Na introdução da sua Fantasia Elegíaca Op. 59 (1836), declara que o Tripé de Aguado ou *Tripodison* era a melhor solução para a colocação da guitarra quando, no seu método, já tinha

³⁵ Carulli, Ferdinando. “*Méthode Complete*” Op. 27. Paris, ca. 1811.

³⁶ Sor, Fernando. Op. Cit. Pág. 79, nota de rodapé: “*Certains duos de Carulli sont du nombre*”. Sor recomenda os duos de Carulli apesar de rivalizar com ele, tal como destaca Paul Sparks: “*The whole op. 48 is seen to be an ironic comment on the “easy” guitar music that was being produced by rival Parisian teacher-composers such as Carulli*”. Op. cit. Sparks, Paul, en Gásson, Luis. “*The guitar variations of Fernando Sor*”. Pág 441.

³⁷ Se tal teoria se aplicasse ao violino, o resultado seria uma posição talvez similar do *kemanchá*, o *kemenche* da Ásia Menor, instrumento de corda friccionada do tamanho de um pequeno violino, que se toca apoiado sobre a perna esquerda, postura que se adapta ao estilo e às necessidades técnicas da música folclórica dessa região, muito afastadas das do violino e da música erudita ocidental.

explicitado a sua experimentação com uma mesa para conseguir o apoio para a guitarra e a postura corporal adequados (“*não encontrei nada melhor que pôr uma mesa a minha frente*”³⁸). Em relação a este ponto, Ophee sustém que Sor nunca usou este sistema de apoio numa mesa, como se pode ver nas ilustrações do seu método, porque o musicólogo belga François-Joseph Fétis, ouvinte e observador atento dos concertos de Sor, nunca fez nenhum comentário sobre este aspecto. Se tivesse usado uma posição fora do normal, tal facto haveria causado alguma surpresa e, seguramente, Fétis tê-lo-ia registado. Para corroborar esta ideia, podemos referir-nos à frase de Aguado:

*“Os que tenham ouvido o Sr. Fernando Sor, recordarão que habitualmente apoiava a parte côncava E.F. da guitarra (lâmina 1) sobre a perna esquerda, e, sobre a direita o ponto H, união das ilhargas.”*³⁹

Na nossa opinião, Sor queria dar outras saídas, estimular a imaginação dos guitarristas



Aguado e o Tripodison

apresentando novas possibilidades. Não consideramos que a sua ideia era enganar a alguém, embora talvez quisesse, isso sim, *provocar* os instrumentistas, incentivando-os a buscar novas soluções, a pensar, a raciocinar livremente, fomentando a sua *maioridade* no sentido kantiano. A técnica clássico-romântica ainda não estava suficientemente *standardizada* e não havia uma vasta experiência nem estudos profundos sobre ela, pelo que não podemos ver com olhos do século XXI as vivências de Sor. Foi ele um dos pioneiros, tal como Aguado, um dos precursores de todos os nossos mestres actuais.

2.3.4. Posturas corporais.

Faz uma observação crítica sobre as posturas mais habituais dos guitarristas italianos e franceses, que considera pouco ergonómicas e funcionais, apoiando-se em explicações gráficas e geométricas. Sobre este ponto, nos vemos a problemática desta forma:

[Diferentes posturas] “São funcionais se permitem a realização das manobras técnicas necessárias ligadas a um certo estilo, pelo que não deixam de ser válidas neste campo, desde

³⁸ Sor, Fernando. Op. cit. Págs. 11 e 12.

³⁹ Aguado, Dionisio. “*Escuela de Guitarra*”. Pág. 4. Paris, 1820.

que satisfaçam os objectivos previstos. Um observador imparcial pode notar a falta de naturalidade [ou não] na posição geral do instrumentista, que pode ser evidenciada retirando a guitarra no acto da sua execução. O instrumento pode ocultar ou servir de justificação para uma atitude corporal incorrecta, como o observou Dominique Hoppenot.⁴⁰

2.3.5. Funcionamento de ambas as mãos.

Utiliza uma argumentação que tem origem no seu conhecimento empírico, embora baseia a sua demonstração em estudos geométricos. Quando trata da problemática da mão esquerda, introduz, entre explicações puramente técnicas, alguns relatos anedóticos sobre as suas experiências, durante diálogos com outros guitarristas, mais próprios de um ensaio biográfico que de um método ou tratado.

2.3.6. Colocação do polegar esquerdo.

Uma das questões que produzia maior atrito nas discussões com outros guitarristas era a colocação deste dedo que, para Sor, nunca deveria actuar sobre as cordas, no diapasão, recurso que era bem visto por muitos guitarristas da sua geração (em especial nas cordas graves), entre eles os famosos Carulli e Giuliani. Esta ideia não era original de Sor, porque Francesco Molino, já anteriormente, não aprovava o uso do polegar calcando as cordas sobre a escala, e é famosa a *guerra virtual* deste último com Carulli por este motivo. Sor, curiosamente, não fala em nenhum momento de Molino, mas recomenda a colocação do polegar na parte posterior do mastro, formando um anel com o dedo 2.

2.3.7. Forma de atacar as cordas e qualidade do som.

Continua com as demonstrações matemáticas, mas torna-se mais simples perceber a sua intenção através do texto do que através das ilustrações, por vezes confusas.

2.3.8. Efeitos tímbricos e composição.

Apresenta um recurso, em voga na época, da imitação de diferentes instrumentos, mudando o timbre mediante o tipo de ataque - onde acha útil, excepcionalmente, o uso de pouca unha -, concebendo a guitarra como um instrumento no qual se podia realizar uma espécie de *orquestração*. Como era tradicional desde a antiguidade, entre os músicos profissionais não estavam ainda muito diferenciadas as categorias de instrumentista e compositor; pelo contrário, ambas estavam ligadas. Por este motivo, Sor dá conselhos e exemplos para conseguir os melhores resultados, indicando que não é suficiente a mera mudança tímbrica para conseguir um bom efeito. Para este fim, as passagens devem estar escritas de acordo com os recursos idiomáticos de cada um dos instrumentos imitados. Na sua música não aparecem indicações relativas às partes destinadas à imitação instrumental, e ainda menos qual o

⁴⁰ Barceló, Ricardo. "Adestramento Técnico para Guitarristas". Real Musical. Madrid, 2001.

instrumento imitado. Isto pode-se entender como uma prática deixada livremente à vontade do intérprete, não obrigatória, ou como confiança, talvez por vezes excessiva, na capacidade de discernimento dos seus intérpretes.

2.3.9. Uso das unhas.

Também aqui se encontra uma das ideias de Sor mais difundidas e pior compreendidas, sobre a execução com unhas que agora transcrevemos, pela sua importância:

“Nunca ouvi um guitarrista que tocasse de uma maneira suportável se o fazia com unhas; [...] nos fortes ouvia-se mais o ruído das unhas contra a corda do que o próprio som da corda”⁴¹

Destas manifestações, pode deduzir-se que o que Sor não aprova, na realidade, não é o uso das unhas, mas o uso incorrecto delas, porquanto muitos guitarristas, aparentemente, ainda não tinham encontrado a maneira adequada de produzir um som limpo e de boa qualidade usando as unhas. Por esta razão, tinha alguns preconceitos relativos a esta prática. Contudo, quando Aguado tocou uma composição de Sor na sua presença, disse a esse respeito:

“Com algum esforço conseguiu tocar muito nitidamente todas as notas. E se as unhas não lhe permitiam expressar da mesma maneira do que eu, tocava com uma expressão que não a desvirtuava em absoluto”⁴²

Portanto, e apesar de manter as suas ideias, não se coloca numa posição fechada: não aprova normalmente o uso das unhas, mas louva Aguado pelo bom uso que faz delas, deixando implicitamente o caminho aberto para os seguidores deste mestre.

2.3.10. Conhecimento do diapasão e digitação de ambas as mãos.

Considera fundamental o conhecimento perfeito das escalas maiores e menores, para orientar a digitação, sendo as referências musicais mais importantes que as mecânicas. A digitação deveria ser guiada a partir dos padrões intervalares das escalas nas diferentes tonalidades, dando especial importância às terceiras e as sextas. Para tal efeito, destina uma importante parte do livro, sendo a teoria ilustrada com numerosos exemplos práticos.

Chama a atenção a ausência total de referências relativas ao Sistema Posicional aplicável à mão esquerda denominado Posição, tal como era habitual nos métodos desta época, tendo em conta a grande quantidade de elementos técnicos referidos. Mas, por outro lado, desenvolve uma teoria de digitação, quer para as melodias quer para os acordes, baseada

⁴¹ Sor, Fernando. Op. cit. Pág. 22

⁴² Ibidem

fundamentalmente na distribuição das terceiras e as sextas, que é dependente da afinação convencional da guitarra e que poderia funcionar como alternativa ao uso da Posição.

2.3.11. Movimentos do cotovelo.

Destaca a importância da colaboração dos movimentos do cotovelo para a adequada colocação dos dedos da mão esquerda. No séc. XX, esta importante ideia é retomada por Abel Carlevaro, para desenvolver - basicamente - os conceitos de apresentação longitudinal e transversal da mão esquerda em relação à escala da guitarra.

2.3.12. Harmónicos.

Neste capítulo fica em evidência que naquele momento a produção de sons harmónicos ainda não estava suficientemente difundida nem explorada. Descreve minuciosamente a forma de produzir os harmónicos naturais e oitavados. Sor, no seu método, admite que pode falhar nas suas observações - como bom Ilustrado -, e de facto, chega a conclusões erradas sobre a origem dos harmónicos, ficando patente o seu desconhecimento dos pontos nodais e das teorias acústicas sobre os harmónicos, desenvolvidas principalmente por J. Wallis (1616-1703, J. Sauveur (1653-1706).) e D. Bernoulli (1700-1782).

2.3.13. Acompanhamentos e transcrições.

Como vimos antes, Sor considerava que os guitarristas deviam dominar não só a interpretação, mas também aspectos relacionados com a composição. Dá sugestões e exemplos práticos de como realizar de maneira adequada transcrições perfeitamente funcionais para guitarra, sem alterar o sentido original da música arranjada, proveniente de diferentes fontes.

2.3.14. Uso do anelar.

Dá indicações para obter uma colocação da mão que permita um bom funcionamento deste dedo, que considera desfavorecido anatomicamente. Não proíbe o seu uso, mas recomenda limitar a sua utilização à execução de acordes e situações excepcionais, dando sempre prioridade aos restantes dedos da mão direita.

2.3.15. Conselhos.

Finalmente, apresenta um conjunto de doze recomendações que condensam uma série de hábitos positivos, para favorecer à consecução de uma sólida técnica guitarrística.

BIBLIOGRAFIA

- AGUADO, DIONISIO. *“Escuela de Guitarra”*. Paris, 1820.
- AGUADO, DIONISIO. *“Escuela de Guitarra”*. Madrid, 1825.
- BARCELÓ, RICARDO. *“Adestramento Técnico para Guitarristas”*. Real Musical. Madrid, 2001.
- BARCELÓ, RICARDO. *“O Sistema Posicional na Guitarra. Origem e conceitos de Posição. O caso de Fernando Sor”*. Tese de Doutoramento. Universidade de Aveiro, 2009.
- BRAUDEL, FERNAND. *“História e Ciências Sociais”*. Ed. Presença. Lisboa, 1990.
- COSTE, NAPOLEON. *“Méthode complète pour Guitare par Ferdinand Sor”*. Éditions Henry Lemoine. Paris, 1880.
- DELL’ARA, MARIO. *“Metodi e tratatti. La chitarra. A cura de Ruggero Chiesa”*. EDT. Torino, 1990.
- ALMEIDA, COSTA E J. SAMPAIO E MELO, A. *“Dicionário da língua portuguesa”*. 8.ª edição. Porto Editora. Porto, 2000.
- GÁSSER, LUIS. *“Estudios sobre Fernando Sor”*. Ediciones del ICCMU. Madrid, 2003.
- JEFFERY, BRIAN. *“Ferrans Sors. Compositor i Guitarrist”*. Curial, Edicions Catalanes. Publicacions de L’Abadia de Montserrat, 1982.
- KANT, EMANUEL. *“A paz perpétua e outros opúsculos”*. Versão portuguesa, Edições 70. Lisboa, 1989.
- MANGADO, JOSEP MARIA. *“La guitarra en Cataluña 1769-1939”*. Tecla. Londres, 1998.
- OPHEE, MATANYA. *“Fernando Sor. The Complete Studies for Guitar”*. pág. 5. Chanterelle Verlag, Heidelberg, 1997.
- OPHEE, MATANYA. *“Il teco appoggiato. Precisazione e argomenti storici”*. *“Il Fronimo”*. Suvini Zerboni. Milão, 1983.
- SOR, FERNANDO. *“Método para Guitarra”*. Tradução para castelhano de Eduardo Baranzano e Ricardo Barceló. Editora Labirinto. Fafe, 2008.
- SOR, FERNANDO. *“Méthode pour la guitare”*. Paris, 1830.