

A versão de Dionisio Aguado para Gran Solo op. 14, de Fernando Sor:

Uma revisão crítica evidente¹

Maurício OroSCO²

Universidade Federal de Uberlândia, Brasil

Resumo: Este texto apresenta uma análise comparativa entre a partitura de *Gran Solo op. 14*, de Fernando Sor, e a versão de Dionisio Aguado para a obra. O foco incide na revisão crítica balizada por princípios básicos das teorias estruturalistas de Arnold Schönberg e William Caplin. Supostamente, a versão de Aguado teria feito tão somente adições à partitura original para lhe propiciar brilho maior (virtuosismo) sem interferências maiores ou outras intenções. Mesmo com esse intuito descrito explicitamente na versão revisada por Aguado, buscamos mostrar que sua partitura traz uma nova configuração da peça com suas partes internas equilibradas em medidas e figurações de contrastes; e isso caracteriza uma revisão crítica do material.

Palavras-chave: *Gran Solo op. 14*; Dionisio Aguado; revisão crítica; violão.

Abstract: This paper presents a comparative analysis of Fernando Sor's *Gran Solo op. 14* score and Diniosio Aguado's version of it. It focuses on the critical revision based on elementary principles from Arnold Schönberg's and William Caplin's structuralism theory. Aguado's version was supposed to only make additions to the original score, aiming at letting it more virtuosic and brilliant without making strong interferences. It is clear Aguado's intention of not making a critical revision of the piece. But we try to show that his score brings on a new configuration of *Gran Solo op. 14*, in which internal elements are balanced in measures and contrasts; which are attributes that mark a critical revision.

Keywords: *Gran Solo op. 14*; Dionisio Aguado; critical revision; guitar.

¹ Diniosio Aguado's version of Fernando Sor's *gran solo op. 14* score: an evident critical revision. Data de submissão: 01/05/2014. Data de aprovação: 29/06/2014.

² Bacharel em música (violão), mestre e doutor em Musicologia (Música/Artes) pela Universidade de São Paulo, é professor de violão na Universidade Federal de Uberlândia. E-mail: morosco5@gmail.com

Em 1830, o compositor e violonista espanhol Fernando Sor (1778–1839) publicou seu *Méthode pour la guitare*. Segundo Camargo (2005), essa publicação ajuda a entender a importância de seu autor: representativo da transição da guitarra de cinco ordens – relegada ao papel de instrumento acompanhante ou solista sem interesse musical (SOR, 1830, p. 26 *apud* CAMARGO, 2005, p. xii) – para a guitarra de seis cordas simples – cujo funcionamento é basicamente o do violão atual. A revolução na linguagem que o instrumento passa a experimentar (atendendo às características do estilo emergente no século XIX) ocorre junto dessa transição, com a nova realidade das seis cordas simples dentre seus recursos físicos.

A literatura de Fernando Sor aponta uma escrita meticulosa para o então violão de seis cordas simples. Porém, o objeto deste estudo – a obra *Gran Solo op. 14* – apresenta o que podemos denominar de inconsistências pequenas, sobretudo na reiteração de algumas ideias musicais quando nos deparamos com a versão de Aguado. O próprio compositor deixou subentender ajustes dessa natureza em suas versões distintas.³ Publicada após a morte de Sor, a revisão de Aguado (1994 [1849], p. 109) traz a seguinte informação, no início da dedicatória ao seu então aluno Agustín Campo: “[...] esta composição de SOR (que é a obra op. 14 das que Mr. Meissonier publicou em Paris), me parece sugerir efeitos orquestrais no violão. Realizei nela algumas alterações que, sem que interfiram na essência da obra, julgo que lhe darão brilho maior”.⁴ Essas palavras não permitem supor nenhuma intenção consciente de uma revisão crítica, senão o desejo de prover uma versão virtuosística da obra.

De fato, Aguado não fez alteração estrutural na partitura e se manteve fiel à harmonia original, mas modifica substancialmente a obra com medidas e/ou texturas sutilmente distintas em reiterações de ideias musicais locais – motivos e frases – e nas seções, de modo a prover contrastes em todos os níveis; isto é, a evitar a monotonia nas rerepresentações ou recapitulações de materiais. Para pressupormos minimamente um entendimento dos conceitos de monotonia e contraste em *Gran Solo*, recorreremos aos autores Arnold Schönberg (1993) e Willian Caplin (1998).

Segundo esses autores, o princípio da monotonia na repetição e do interesse na variação de uma ideia musical é inerente: basicamente, é a célula geradora de suas teorias. Por outro lado, a noção de monotonia e contraste é condição essencial ao estudo da literatura musical violonística do período clássico em geral, que tende à repetição integral na rerepresentação dos materiais, dos motivos às seções. Schönberg (1993 [1967], p. 151) sintetiza seu pensamento sobre monotonia e contraste nestes termos:

³ Brian Jeffery (1982) comenta o mistério da origem dessa obra, reproduzindo a versão de Castro de 1810, e a Meissonnier, de 1822, com a seção de Desenvolvimento. Anthony Glise (2000 p. 15–6) traz três versões: Castro de 1810, uma distinta datada de 1822, sem o início da seção de Desenvolvimento em Ré bemol maior, e a terceira, com o Desenvolvimento completo (equivalente à da Meissonnier, adotada por Aguado), situada entre os anos de 1825 e 1839. Ambos os autores se referem a uma versão desaparecida.

⁴ No original em espanhol se lê que “[...] esta composición de SOR (que es la obra 14 de las que publicó en Paris Mr. Meissonier), me ha parecido a propósito para dar a entender en la guitarra ciertos efectos de la orquesta. He hecho en ella algunas adiciones, que, sin tocar a lo esencial, juzgo la darán más brillantez”.

“[...] a repetição satisfaz o desejo de ouvir, novamente, aquilo que fora agradável numa primeira escuta, e, ao mesmo tempo, auxilia a compreensão. Entretanto, o contraste é útil, a fim de se evitar a possibilidade de monotonia”.

Caplin (1998) detalha os conceitos e conteúdos estruturais; e, sobretudo, a relação entre eles. Para isso, delimita exaustivamente aspectos musicais como apresentação de um material, continuidade, contraste e tipos de cadências, dentre outros, que constituem e articulam entre si as funções formais de uma estrutura musical. Isso é sua tese central. Tais funções compreendem as hierarquias e inter-relações de complementaridade das partes de uma obra em todos os níveis, do menor à macroestrutura. Na forma sonata, em que se enquadra o *Gran Solo op. 14*, as funções principais incluem Introdução, Exposição, tema principal, transição, tema subordinado, seção de fechamento, Desenvolvimento, Recapitulação e Coda. Trata-se, em síntese, de uma teoria de análise estrutural abrangente, não circunscrita à mera identificação do conteúdo melódico-superficial, harmônico; nem às medidas das estruturas, como em uma análise formal tradicional (CAPLIN, 1998, p. 9). O autor complementa sua ideia básica com uma distinção aprofundada entre “processos formais” a qual constitui uma estrutura, a exemplo de procedimentos primários como fragmentação, liquidação, extensão e expansão; e os “tipos formais”, que são as estruturas finais, resultantes dos processos formadores (CAPLIN, 1998, p. 9), a exemplo de sentenças, períodos, forma ternária simples, sonata e rondó.

Das delimitações que Caplin faz de processos, funções e tipos formais resultantes, adaptamos, sobretudo, o conceito intrínseco na relação entre processo e material resultante – apreendido também de suas análises – em nossos três grupos de procedimentos – propostos a seguir – para classificar as relações entre ajustes locais e o contexto geral da obra. O “processo” designará o modo “como” Dionísio Aguado intervém em *Gran Solo* de Fernando Sor; e o “material resultante” se referirá a qualquer estrutura em si, ajustada, ou à resultante musical da relação entre estruturas reajustadas. Portanto, a analogia de nossa pesquisa com as entrelinhas das teorias estruturalistas apresentadas reside na averiguação das relações entre ajuste local e contexto geral em *Gran Solo*.

Conforme nossas apropriações de conceitos apresentadas, os três grupos de procedimentos ficam assim delineados: 1º) reapresentação variada de materiais; 2º) redução ou extensão de materiais; 3º) justaposição de materiais novos ou reorganização dos originais.

O primeiro grupo fará referência aos procedimentos de revisão crítica que evitam, direta e explicitamente, alguma ideia repetida, seja na microestrutura ou na macroestrutura de *Gran Solo*; ou como referência aos processos de variação propriamente de uma ideia, para que esta assuma características distintas.

No segundo grupo, aos processos ou ajustes locais equivalem procedimentos que reduzam ou ampliem dado fragmento da obra em analogia direta com os termos correntes do estruturalismo:

fragmentação, liquidação, extensão e expansão.⁵ O material resultante vai se referir ao tamanho final do fragmento ajustado – se maior ou menor que o original –, analisado, quando necessário, em relação ao tipo de ajuste que o originou.

O terceiro grupo é proposto como complemento aos dois primeiros grupos para aspectos musicais que se apresentam desprovidos de um processo formador gradual. Trata-se, sobretudo, de alterações significativas nas texturas originais ou substituição destas por outras completamente distintas, presentes ou não em momentos diversos da partitura. Embora presente, esse procedimento é menos representativo na versão de *Gran Solo* feita por Dionisio Aguado; e mais próprio do uso dos violonistas do século XX ao lidarem com partituras originais para violão provenientes de compositores não violonistas, bem como da atividade da transcrição de uma obra de outro instrumento para o violão.⁶

Como complemento a esses três grupos de ajustes delimitados (reapresentação variada de materiais, redução ou extensão de materiais e justaposição de materiais novos ou reorganização dos originais), as análises abordarão – quando necessário – os contrastes concebidos em meio às soluções de Aguado para compreender as relações e pertinências aos respectivos contextos em *Gran Solo*.

A ideia básica de contraste em Schönberg (1993 [1967], p. 151) pressupõe coerência em sua formulação. Ele o entende como algo derivado de elementos já contidos nas ideias musicais básicas de uma obra. Em Caplin (1998, p. 13), essa premissa se repete, embora seja de mais interesse aqui o dado comum do conceito geral de contraste, de elaboração consideravelmente solta (livre) em relação à ideia musical inicial a qual se opõe.

Análise comparativa

Iniciemos a análise de *Gran Solo*⁷ com o estudo de um ajuste representativo do primeiro grupo (reapresentação variada de materiais) na maneira mais comum identificável na partitura de Dionisio Aguado em uma análise superficial: a da variação local de um fragmento da obra. Este é o tipo central de ajuste aparente em *Gran Solo*; pode englobar ou não procedimentos do segundo e terceiro grupos e estabelecer relações de variação com outras partes.

⁵ Estritamente, no estruturalismo a liquidação é a eliminação de partes de uma estrutura, enquanto a fragmentação refere-se à redução do tamanho dessas partes (CAPLIN, 1998, p. 255). Inversamente, extensão é a adição de unidades extras similares de uma estrutura, e expansão é o aumento das medidas das unidades internas (CAPLIN, 1998, p. 254).

⁶ Em ambos os casos, a busca dos intérpretes se dá, em geral, por variedade ou, inversamente, uniformidade nas texturas originais de uma obra – conforme cada caso –, pelos quais se tenta adequar o discurso musical ao funcionamento idiomático do instrumento. Entendemos transcrição aqui como o redimensionamento tradicional de uma obra de outro instrumento ao violão sem considerar possibilidades de enxertos ou supressões de partes, comuns a transcrições mais livres e, nesse caso, sujeitas à revisão da própria terminologia para arranjo ou outra denominação.

⁷ Foram usadas neste estudo estas versões: Fernando Sor – Fascímile/Tecla, v. 2 (1982) – e Dionisio Aguado – Facsimile/Chanterelle, v. 4 (1994).

O primeiro confronto, a seguir, mostra o caráter virtuosístico tão apontado pelos que tomam contato com a revisão em questão. De fato, as semicolcheias do compasso 18, relativas à parte do tema principal, confirmam essa impressão (seta 1); de acordo, portanto, com a intenção de Aguado em sua dedicatória – como vimos.

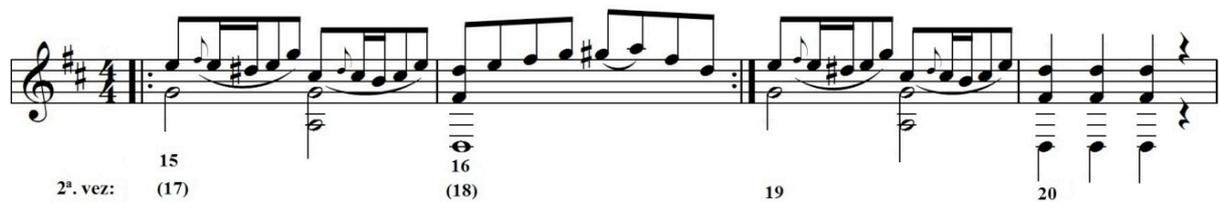


Fig. 1 – *Gran Solo op. 14*, de Fernando Sor (comp. 15–20, ritornelos nossos)

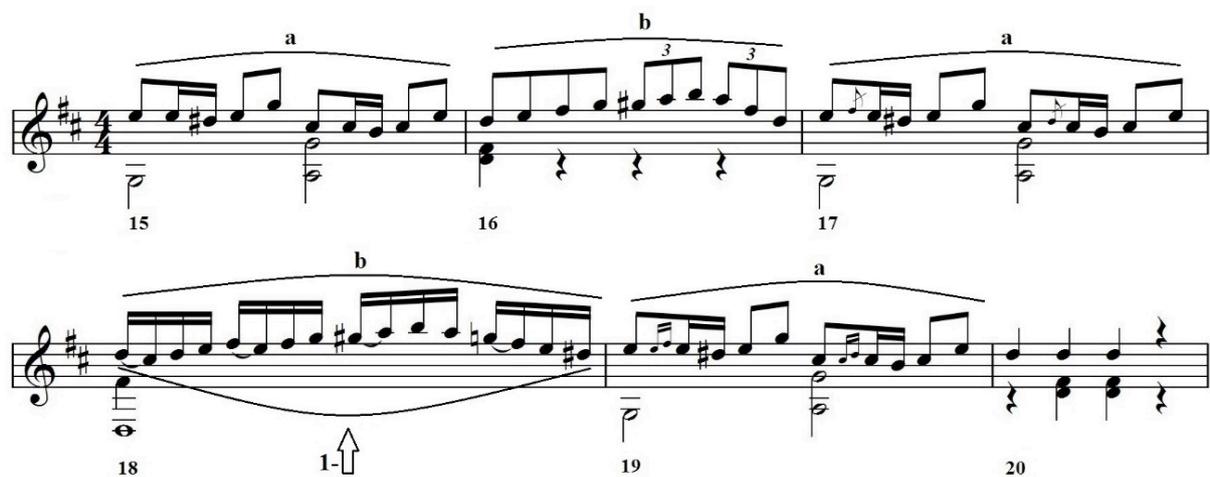


Fig. 2 – *Gran Solo op. 14*, de Fernando Sor, na versão de Dionísio Aguado (comp. 15–20)

A atenção aos detalhes mostra uma intensificação gradual do ritmo geral da estrutura:

- no compasso 15, cujo material podemos denominar motivo “a”, Aguado retira os ornamentos originais para iniciar um movimento rítmico crescente e gradativo, adicionando-os aos compassos 17 e 19, originalmente constituídos com material musical reincidente;
- no compasso 16, relativo ao motivo “b”, temos o acréscimo de tercinas nos terceiro e quarto tempos que geram variação em relação aos seus primeiros tempos em colcheias regulares; esse compasso passa, então, a representar um nível intermediário do aumento do movimento desse motivo, em direção às semicolcheias do compasso 18 da versão de Aguado, citadas inicialmente;
- o compasso 17 traz os ornamentos de uma nota para essa primeira repetição do motivo “a”, tornando-o também um nível intermediário no movimento desse motivo em específico e corroborando a aceleração gradual do ritmo geral;
- no compasso 18, temos as semicolcheias relativas à segunda apresentação do motivo “b”, como o último nível na aceleração rítmica deste;

- no compasso 19, Aguado adota, então, ornamentos de duas notas para o motivo “a” (aumentando uma em relação ao compasso 17), concluindo o aumento gradativo do movimento rítmico do trecho.

Veamos a seguir uma síntese da intensificação rítmica de Aguado em relação à partitura original.

Motivo "a" (comp. 15, 17 e 10/ ornamentos)

Sor:



Aguado:



Motivo "b" (comp. 16 e 18/ aceleração rítmica)

Sor:



Aguado:

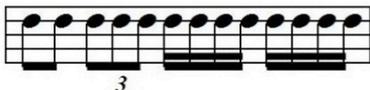


Fig. 3 – Ilustração comparativa do tratamento rítmico dos motivos dado por Fernando Sor e por Dionísio Aguado

Portanto, em vez de ganho virtuosístico precipitado no compasso 18, em um exame superficial da partitura temos variações pequenas e sucessivas, que gradativamente incorporam maior velocidade a cada reapresentação dos motivos.

A segunda análise, abaixo, parte de um ajuste representativo do segundo grupo, especificamente da redução de materiais. Transcrevemos as codetas que finalizam a seção de fechamento da Exposição de *Gran Solo*, depois de já transcorridos doze compassos dessa estrutura. Trata-se de uma simples confirmação da Dominante da tonalidade em Ré maior, reduzida em dois compassos na versão de Aguado.

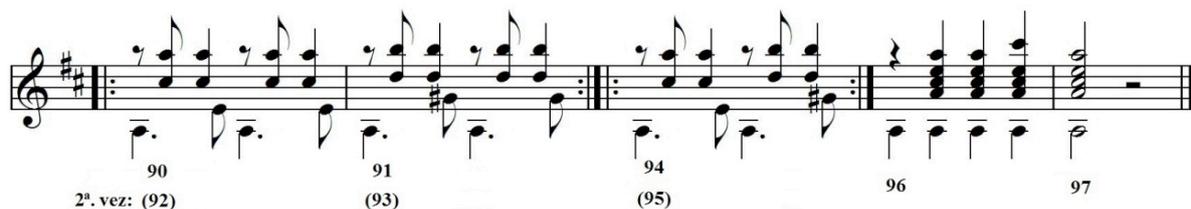


Fig. 4 – *Gran Solo op. 14*, de Fernando Sor (comp. 90–97, ritornelos nossos)

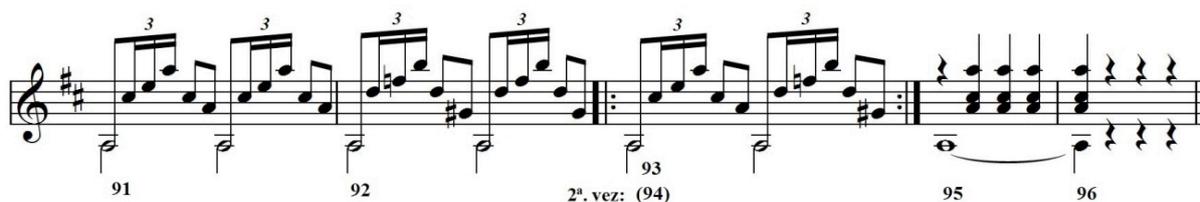


Fig. 5 – *Gran Solo op. 14*, de Fernando Sor, na versão de Dionísio Aguado (comp. 91–96, sem a primeira repetição do texto original nesta versão/ritornelos nossos)

Na versão de Aguado, além da citada extensão menor, podemos notar um movimento rítmico mais desenvolto com a inserção de semicolcheias em tercinas junto das colcheias originais. O resultado é uma dinamização das cadências com discreto aumento virtuosístico. Esses ajustes alteram a funcionalidade da seção de fechamento ao torná-la compacta e fazem dessa estrutura uma ligação eficiente em direção à modulação para a tonalidade de Ré bemol maior, logo a seguir, rumo ao Desenvolvimento. O próprio compositor chegou a editar outra versão dessa obra uma década antes aproximadamente, pela mesma Meissonnier, com o Desenvolvimento sem o início em Ré bemol maior.

À parte as possibilidades de estruturação dessa obra em suas fontes primárias, a intervenção de Aguado diminui distâncias harmônicas e acelera o movimento das cadências que leva a obra ao Desenvolvimento. Talvez isso tenha sido sua solução para o caso. Portanto, supomos que Aguado optou por não deixar que o excesso de cadências esmorecesse o discurso durante a longa seção de fechamento original.

Ajustes classificáveis como redução de materiais são encontrados em outros momentos de *Gran Solo* na versão de Dionísio Aguado. Cabe ressaltar aqui a eliminação de toda a repetição do principal momento virtuosístico do tema subordinado na Recapitulação da obra, quando de volta à Tônica em Ré maior.

Fig. 6 – *Gran Solo op. 14*, de Fernando Sor (comp. 188–204, ritornelos nossos)

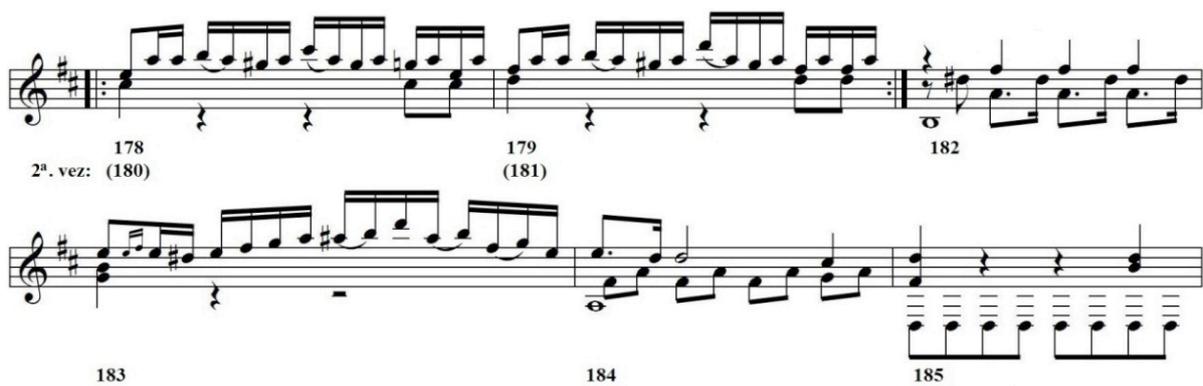


Fig. 7 – *Gran Solo op. 14*, de Fernando Sor, na versão de Dionísio Aguado (comp. 178–85, ritornelos nossos)

Essa eliminação na versão de Aguado é um ajuste aparentemente local, de redução de materiais, mas que altera o resultado final da obra por variação. Isso porque a Recapitulação se torna distinta (menor) em relação ao tema subordinado da Exposição (Dominante) – repetido integralmente entre os compassos 64–79 da partitura original. Na Recapitulação, essa reaparição abreviada evita redundância de material, em conformidade com as recapitulações de obras pianísticas que alicerçam as teorias dos autores estruturalistas de que nos servimos; daí ser indicativa da elevação (já citada) do nível do repertório do violão ante o dos demais instrumentos no mesmo período. A propósito, enfatizamos a liquidação da repetição de um dos trechos de maior virtuosismo da partitura original de Aguado, justamente em sua versão declaradamente mais virtuosística.

Não poderíamos seguir sem comentar a mesma Recapitulação e as abreviações de Aguado; a reapresentação, na Tônica, de parte do tema principal, abordado na Fig. 2 da presente análise. Vemos, abaixo, que o mesmo reaparece com dois compassos a menos e sem a aceleração gradual do movimento. Notemos também os baixos Sol da terceira corda nos compassos 151 e 153 (setas 1 e 3) e as semicolcheias totalmente entre ligados descendentes, agilizando, ainda mais, esta curta reapresentação do tema principal em relação à Exposição.

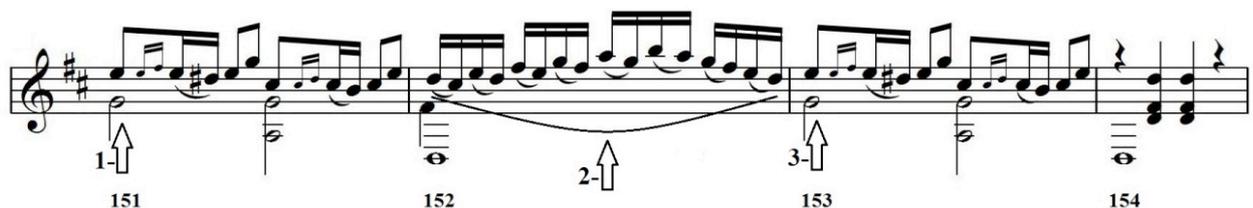


Fig. 8 – Recapitulação da estrutura referente à figura 2 da Exposição, menor e mais ágil, como variação resultante na Recapitulação na versão de Aguado (comp. 151–154)

Esse ajuste, portanto, altera igualmente o resultado final da obra por meio de variação de tamanho e do tratamento desse fragmento na Recapitulação. A partitura original apenas o repete com

os mesmos seis compassos e ornamentos, à exceção dos baixos de ligação no último compasso, irrelevantes em nossa análise comparativa.

A seguir, analisamos um ajuste relativo à “extensão de materiais”, que ocorre em menor número na versão de *Gran Solo* feita por Aguado. Um exemplo representativo é o da duplicação e intensificação virtuosística da penúltima frase da Coda.



Fig. 9 – *Gran Solo op. 14*, de Fernando Sor (comp. 236–239)



Fig. 10 – *Gran Solo op. 14*, de Fernando Sor, na versão de Dionísio Aguado (comp. 225–232)

De início, constatamos que Aguado usa as colcheias intercaladas com semicolcheias em tercinas concebidas por ele mesmo para a seção de encerramento da Exposição (Fig. 5). Por meio de um ajuste local por variação, Aguado provê a citada extensão de material após a frase 1 de tercinas intercaladas, rerepresentando a frase 2 com tercinas contíguas.

Aguado ajusta a Coda em um processo inverso e complementar diante de seu ajuste na seção de fechamento da partitura original, com parte das codetas liquidadas. Naquele momento, ele diminui a seção, estimulando a continuidade do discurso e a conseqüente surpresa da modulação por vir, conforme análise em torno da Fig. 5. Na presente Coda, as mesmas figurações de semicolcheias em tercinas aumentam o virtuosismo em sua duração então duplicada, propiciando um final impactante, coerente com o desfecho da obra. A relação entre essas partes nos permite visualizar o âmbito local do

ajuste na Coda, com a extensão da frase original em duas e seu resultado final como variação do mesmo material em relação à seção de fechamento. Em síntese, Fernando Sor apresenta o fechamento da Exposição e a Coda em tamanhos aproximados, enquanto Dionísio Aguado encurta a primeira para a continuidade do discurso e estende a segunda para um final inequívoco de *Gran Solo*, equilibrando-as em uma relação de variação.

Vejam os a seguir o último exemplo, representativo do terceiro grupo de procedimentos – justaposição de materiais novos ou reorganização dos originais. Trata-se da transição entre os temas principal e subordinado da Exposição que leva a tonalidade inicial de Ré maior à Dominante Lá maior.

Fig. 11 – *Gran Solo op. 14*, de Fernando Sor (comp. 21–28, ritornelos nossos)

Fig. 12 – *Gran Solo op. 14*, de Fernando Sor, na versão de Dionísio Aguado (comp. 21–29, ritornelos nossos)

A partitura original apresenta o primeiro contraste de textura no segundo compasso da frase (seta 2), diferenciando a Dominante; em seguida, uma nova textura para sua resolução (seta 3), com sextinas repetidas, num total de três texturas (a, b, c) para a relação antecedente e consequente. Em sua versão,

Aguado unifica a primeira textura “a” nos quatro primeiros compassos, adotando a mesma figuração de colcheias (seta 4). Em seguida, apresenta colcheias e semicolcheias em tercinas como textura contrastante “b” (seta 5), aumentando gradualmente as reincidências das tercinas de acordo com a tensão harmônica. A frase culmina na extensão do último compasso da partitura original em dois compassos, dos quais o segundo, que abriga um acorde diminuto – (D⁵/7/9</sup>)D sem fundamental em Ré maior –, é constituído só por tercinas, que induzem o discurso à resolução na Dominante da tonalidade com ênfase maior.</sup>

Em seu conceito de funções formais, fundado em análises dos clássicos, Caplin (1998, p. 17) prevê um tipo de estrutura pouco mais livre para a função formal da transição que inclui a assimetria, dentre outras características. É exatamente o que encontramos ao final dessa transição de *Gran Solo* na versão de Aguado, com seus nove compassos ao invés dos oito originais. Presumimos que a intenção de Aguado nessa sua reorganização de texturas na transição tenha sido aguardar, em uma única textura de quatro compassos (considerando o ritornelo da Fig. 12), para prover um contraste maior em seguida, inclusive com ganho virtuosístico em relação ao original.⁸

Considerações finais

Ainda que não se possa considerar a versão de Aguado para *Gran Solo op. 14*, de Fernando Sor, como um trabalho intencionalmente crítico de revisão, as intervenções dele despertam interesse pela coerência entre si dos âmbitos locais aos resultados finais em toda a obra, perfazendo o paradigma do interesse musical sintetizado pelo esquema de **a** ou **A**, rerepresentadas como **a'** e **A'**. Em síntese, o resultado final da versão de Aguado é consideravelmente distinto do *Gran Solo* original. Independentemente do uso de procedimentos locais de revisão – se por variação, alteração de medidas ou de texturas –, a obra estudada resulta reajustada com a rerepresentação variada de suas partes e seus materiais, em vez de repeti-los. O virtuosismo dessa versão é apenas uma característica, que, embora impactante, é secundária às vezes.

Este estudo aponta indícios de um tipo de posicionamento crítico-prático segundo o qual o intérprete se coloca como mediador ativo do discurso musical alheio.⁹ No século XX, tal conduta se tornou intrínseca para partituras concebidas, de certo modo, como lacunares por seus compositores (no

⁸ Na Recapitulação na Tônica em Ré maior, este mesmo tratamento na estrutura correspondente, compassos 155–163, proporciona certa surpresa com a não modulação após a ênfase no acorde diminuto em fusas.

⁹ Nesse sentido, podemos citar como exemplo a revisão de Fernando Sor em uma pequena peça de Johann Nepomuk Hummel (1778–1837), com coautoria atribuída a Mauro Giuliani – op. 38, por Brian Jeffery (CAMARGO, 2005, p. 143). Nessa peça, presente na última página do *Méthode pour la guitare* (1830), de Sor, a versão desse autor suprime os poucos acordes e baixos do acompanhamento de Giuliani. Curiosamente, Sor assume certa limitação de sua técnica em passagens de velocidade ao comentar sua versão, porém questiona o virtuosismo como uma característica intrínseca do instrumento (CAMARGO, 2005, p. 143).

que se refere à realização), em grande parte não violonistas. Além disso, a prática da transcrição – sempre mais comum – também vai corroborar o hábito desse posicionamento crítico do violonista ante o texto musical em geral, assumido nas mais diferentes maneiras.

REFERÊNCIAS

AGUADO, Dionisio. *Works without opus number*, v. 4 (Dedicatória de Gran Solo op. 14). Ed. Brian Jeffery. USA: Chanterelle, 1994.

BRISOLLA, Cyro. *Princípios de harmonia funcional*. 2. ed. Revisado e ampliado por Mário Ficarelli. São Paulo: Anablume, 2006.

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.

CAPLIN, William. *Classical form: a theory of formal functions for the instrumental music of Haydn, Mozart and Beethoven*. Oxford: Oxford Press, 1998.

GLISE, Anthony. *Complete sonatas of Sor, Giuliani & Diabelli*, v. 1 (Critical notes on the sonatas). USA: Mel Bay Publications, 2000.

JEFFERY, Brian. *Fernando Sor: the complete works for guitar in facsimiles or the original editions*, v. 2., Opus 10–16 (Notes on the pieces). London: Tecla, 1982.

SCHÖNBERG, Arnold. *Fundamentos da composição musical*. Trad. Eduardo Seincman. 2. ed. São Paulo: ed. USP, 1993.

SOR, Fernando. *Méthode pour la Guitare*. Paris: Edição do Autor, 1830. Reedição do facsímile: Genève: Minkoff, 1981.

Partituras (sem texto de referência)

AGUADO, Dionisio. *Works without opus number*, v. 4. Ed. Brian Jeffery. USA: Chanterelle, 1994. (revisão de Gran Solo: op. 14, de F. Sor).

SOR, Fernando. *The complete works for guitar in facsimiles of the original editions*, v. 2, Opus 10–16. Ed. Brian Jeffery London: Tecla, 1982.