Revista do Programa de Pós-Graduação em MÚSICA | CEART | UDESC

Luzes sobre cordas dedilhadas:

Uma tradução anotada do verbete *Guittare* da *Enciclopédia* de Diderot e d'Alembert

Notes on enlightened strings:

An annotated translation of the entry Guittare *from Diderot and d'Alembert's* Encyclopédie

DOI: 10.5965.2525530411022026e0201

Fabio Yasoshima
Universidade de São Paulo (USP)
e-mail: fabioyasoshima@gmail.com

Submetido em: 26/08/2026
Aprovado em: 06/11/2026

Resumo

Apresentação e tradução anotada do verbete *Guittare* [Guitarra], incluído no sétimo volume da *Encyclopédie*, *ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers,* de Diderot e d'Alembert [Enciclopédia, ou Dicionário razoado das ciências, das artes e dos ofícios]. De autoria desconhecida, o verbete discorre tanto sobre as características estruturais quanto sobre aquelas concernentes à execução, notação e ao repertório desse instrumento que, a partir de meados do século XVII, alcança uma brilhante ascensão na corte de Luís XIV, devido à presença de guitarristas como Corbetta e De Visée. Ademais, essa mesma entrada entremeia aspectos técnicos com apontamentos sobre a origem, a recepção e certo encantamento que, nos séculos XVII e XVIII, tal instrumento exerceu em alguns países da Europa, o que torna evidente o interesse histórico, musicológico e lexicográfico do verbete.

Palavras-chave: Iluminismo; *Enciclopédia*; Diderot; d'Alembert; Música; Guitarra barroca.

Abstract

Included in the seventh volume of Diderot and d'Alembert's Encyclopédie*, the entry* Guittare *[Guitar] is presented here in Portuguese translation with explanatory notes. Of unknown authorship, the entry discusses both structural features and elements of guitar performance, notation, and repertoire considering the instrument's vertiginous rise in popularity in the court of Louis XIV (in the mid-17th century especially), a result of the efforts of renowned guitarists of the likes of Corbetta and De Visée. In addition, this entry combines technical details with notes on the origin of the guitar, its reception, and the nature of a certain kind of enchantment exerted by the instrument in many European countries in the 17th and 18th centuries, features that amplify the historical, musicological, and lexicographical importance of the entry.*

Keywords*: Enlightenment; Encyclopédie; Diderot; d'Alembert; Music; Baroque guitar.*

Em 1757, o verbete *Guittare* ["Guitarra"[1]] é incluído no sétimo volume da *Encyclopédie, ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, de Diderot e d'Alembert (*Enciclopédia, ou Dicionário razoado das ciências, das artes e dos ofícios*[2]), uma vultosa empreitada editorial publicada em Paris entre 1751 e 1772, que contou com cerca de 140 colaboradores que se dedicaram à redação de mais de 70 mil verbetes distribuídos em 17 volumes de textos e 11 volumes de pranchas. De autoria desconhecida, o verbete *Guitarra* discorre sobre as características estruturais (forma, partes, número de cordas e materiais com os quais a guitarra era construída à época, passando pela extensão e por determinadas propriedades timbrísticas) e sobre aquelas concernentes à execução, notação e – sem maior detença – ao repertório desse instrumento que, após um período de "eclipse" momentâneo na França do final do século XVI (quando servia apenas de acompanhamento ao canto e à dança), alcança uma brilhante ascensão na corte de Luís XIV, a partir de meados do século XVII, devido à presença de guitarristas como Francesco Corbetta[3] e Robert de Visée[4] (os livros deste último – *Livre de guitare*, de 1682, e *Livre de pièces pour la guitare*, de 1686 – constituem, aliás, a principal referência do verbete da *Enciclopédia*).[5] (CHARNASSÉ, 1992[b], p. 334). É interessante notar, entre essas informações, que, a partir do parágrafo – ou se se quiser, da seção – em que o autor disserta sobre a tablatura (§§11-14), são apresentados aspectos referentes àquilo a que se chama, na terminologia violonística moderna, *ligados* (ascendentes e descendentes), *glissandos* e *rasqueados* (as chamadas "baterias"; ver nota sobre esse termo na tradução do verbete). Ademais, a entrada sobre a *guitarra* entremeia esses aspectos técnicos com apontamentos sobre a origem, a recepção e certo "encantamento" que, nos séculos XVII e XVIII, segundo o autor do verbete, tal instrumento exerceu em alguns países da Europa, sobretudo na Espanha, onde "conquistou o privilégio de ser considerado como instrumento nacional."[6]

1 Trata-se aqui do instrumento que, atualmente, é chamado de "guitarra barroca", e que é definido por Guilherme de Camargo Barros Affonso como "um cordofone com caixa de ressonância em forma de oito e cinco pares de cordas, ou ordens, normalmente com a primeira simples, chamado na Itália de chitarra spagnuola, e na Espanha de guitarra. Embora fontes iconográficas confirmem a presença de um instrumento com essas características desde pelo menos o final do século XV, foi apenas no século XVII que ele floresceu, nas obras de compositores como Gaspar Sanz, Francesco Corbetta, Angelo Michele Bartolotti, Giovanni Battista Granata, Robert de Visée e Ludovico Roncalli, entre outros." (AFFONSO, 2015, p. 138).

2 Doravante Enciclopédia.

3 Francesco Corbetta (ca. 1615-1681), ou Francisque Corbett, que teve seu nome e sobrenome afrancesados por conta de sua carreira na França, foi um compositor lombardo e virtuose da guitarra. Entre suas obras mais conhecidas, encontram-se os dois livros de La Guitarre Royalle, publicados em Paris, nos anos de 1671 e 1674, respectivamente. (CHARNASSÉ, 1992[a], p. 180). Supõe-se que Corbetta tenha dado lições de guitarra não só a Robert de Visée, mas – como parecem sugerir os Bonnet-Bourdelot, em sua História da música e de seus efeitos – também a Luís XIV. (Bonnet-Bourdelot & Bonnet, 1715, p. 331).

4 Robert de Visée (ca. 1660- ca. 1732) atuou intensamente como instrumentista, compositor e professor de música nas cortes de Luís XIV e Luís XV. Vale lembrar que o "Rei Sol", como se sabe, tocava guitarra, justamente no contexto em que, como observa Philippe Beaussant, "o alaúde era, por excelência, o instrumento nobre". (BEAUSSANT, 2005, p. 11 et seq.). Segundo Hélène Charnassé, pode-se supor que Luís XIV tenha recebido lições de guitarra de Robert de Visée, além do fato atestado de ele ter sido aluno do guitarrista Bernard Jourdan de La Salle. (CHARNASSÉ, 1992[c], p. 728-729). De Visée escreveu música para guitarra, alaúde, teorba e viola, e chegou a dar concertos junto com renomados músicos, tais como: François Couperin, Forqueray, Rebel, entre outros. Suas Obras completas para guitarra foram editadas por Strizich (1971).

5 Sobre a história da guitarra, ver também SUBIRÁ (In: ROLAND-MANUEL, 1960), SADIE (1980, vol. 7), CHARNASSÉ (1985), MITÉRAN (1997), TYLER & SPARKS (2002), WADE (2001), VALOIS (2009) e AFFONSO (2015).

6 Encyclopédie..., art. Guittare, vol. VII, p. 1011. Disponível para consulta online em: http://enccre.academie-sciences.fr/encyclopedie/article/v7-1727-0/. Acesso em 7 nov 2026.

No tocante ao "encanto do doce devaneio"[7] que, ainda segundo o anônimo autor do verbete, a guitarra seria capaz de inspirar, vale lembrar esta curiosa anedota que se encontra no penúltimo parágrafo da entrada "Efeitos da música" (assinada por Ménuret[8]), a qual apareceria no décimo volume da *Enciclopédia*, em 1765 (ou seja, quase uma década após a publicação do tomo que traz o verbete *Guitarra*):

> Conheço um abade que é músico e toca muito bem a viela [*vielle*], instrumento que ele ama com paixão. Certa vez, tendo ido ouvir o famoso Rodrigue[9] tocar guitarra, ele foi de tal maneira afetado, o prazer que sentiu foi tão intenso e lhe causou tamanha impressão que foi impelido a sair, incapaz de respirar, e permaneceu por três dias com a respiração tão afetada que cada inspiração era um profundo suspiro. Ele assegurou-me que estaria morto, caso tivesse permanecido [ali] por mais tempo, e se depois disso não tivesse evitado ouvi-lo tocar.[10]

Afora essa encantadora, porém breve citação, há também na *Enciclopédia* uma ou outra lembrança incidental da guitarra[11], a qual, não obstante, é o exclusivo objeto da entrada que ora se apresenta – fato esse que, longe de eclipsar o interesse histórico, musicológico e lexicográfico do texto em questão, parece, ao contrário, revelar certo prestígio e, sobretudo, a posição desse instrumento em meio a tantos outros que são apenas aludidos no âmbito desse baluarte do Século das Luzes: "obra monumental", como bem observou Pedro Paulo Pimenta, "um dicionário que pretende nada menos que abarcar o estado dos conhecimentos humanos no momento em que ela [a obra] surge – meados do século XVIII." (PIMENTA, 2015, p. 11).

7 Ibidem, loc. cit.

8 Jean-Joseph Ménuret de Chambaud (1733-39?-1815), também conhecido como "Jean-Jacques Ménuret" ou "Ménuret de Chambaud", foi um médico vitalista que redigiu mais de 80 verbetes sobre medicina para a Enciclopédia de Diderot e d'Alembert. Sobre a contribuição de Ménuret para a Encyclopédie, ver PIMENTA (2017, pp. 39-58).

9 Provavelmente, trata-se aqui do guitarrista português Rodrigo António de Meneses (?-?), mencionado por Tyler & Sparks como um guitarrista "conhecido por ter percorrido a Europa como concertista durante a década de 1760 e que ulteriormente desfrutou de grande sucesso na Alemanha, especialmente na cidade de Leipzig, em 1766." Ao que parece, as poucas informações sobre o guitarrista português apresentadas por Tyler & Sparks (2002, p. 204) apoiam-se na obra de BRANCO (1959). Ao que tudo indica, no Dicionário biográfico de músicos portugueses, supostamente composto por José Mazza, o guitarrista português em questão é identificado simplesmente como "Rodrigo Ant.o [...] o mais hábil tangedor de viola [guitarra] que até ao presente houve em Lisboa. Compôs muito minueto e tocatas para o dito instrumento. Morreu nos reinos estrangeiros, onde teve grandes aplausos. Músico instrumentista da Câmara de S. Majestade e Cavaleiro Fidalgo da Casa Real, cujo foro lhe foi concedido no ano 1722." (a ortografia do verbete foi por nós modificada para facilitar a compreensão do texto). Ver MAZZA (1944/45, p. 39).

10 Encyclopédie..., art. Musique, effets de la ["Efeitos da música"], vol. X, p. 908. Disponível em: http://enccre.academie-sciences.fr/encyclopedie/article/v10-2347-3/. Acesso em 7 nov 2026. "Je connais un abbé, musicien, et qui joue fort joliment de la vielle, instrument qu'il aime avec passion: étant allé entendre jouer de la guittare au célèbre Rodrigue, il fut tellement affecté, le plaisir qu'il ressentit fut si vif, et fit une telle impression sur lui, qu'il fut obligé de sortir, ne pouvant plus respirer, et il resta pendant trois jours avec une respiration si gênée, que chaque inspiration était un profond soupir; il m'a assuré qu'il serait mort, s'il était resté plus longtems, et s'il n'avait évité de l'entendre jouer dans la suite."

11 Cuja representação aparece em uma das pranchas de luteria da *Encyclopédie*, precisamente no tomo V (1767), prancha III: Instrumentos antigos, modernos e estrangeiros, de cordas e dedilhados (Anexo 3, da esquerda para a direita, na parte superior da referida prancha).

Nota sobre a tradução

Para realizar a tradução[12] do verbete *Guittare*, utilizei a Édition Numérique, Collaborative et Critique de l'*Encyclopédie* (ENCCRE) [Edição Numérica, Colaborativa e Crítica da *Enciclopédia*], cuja iniciativa tornou disponível na internet (com acesso totalmente livre e gratuito) a digitalização (bem como a transcrição com aparato crítico e em elaboração constante) de um exemplar original e completo da *Enciclopédia* de Diderot e d'Alembert [e Jaucourt], o qual se encontra conservado na Biblioteca Mazarine (Paris). Ademais, a tradução do verbete inclui apontamentos sobre termos musicais, comentários em notas de pé de página e indicações bibliográficas, em vista dos quais me servi amplamente de dicionários de época, tais como o *Dictionnaire de l'Académie Française* (2ª, 3ª e 4ª edições, de 1718, 1740 e 1762, respectivamente) e o *Dictionnaire Universel*, *contenant généralement tous les mots françois, tant vieux que modernes, et les termes de toutes les sciences et des arts* (1690), de Antoine Furetière; além da consulta a outros verbetes da própria *Enciclopédia* de Diderot e d'Alembert, a algumas entradas do *Dicionário de música* de Jean-Jacques Rousseau e a outras obras de historiadores da música, musicólogos e especialistas na música europeia setecentista. Para dar conta da terminologia técnica histórica, utilizei não só os tratados de Corbetta, De Visée e Merchi, mas também os dicionários de Sylvie Bouissou e Marcelle Benoît (ver bibliografia). Procurei preservar a grafia do original francês quando se tratava de termos técnicos utilizados para designar ornamentos (*chûtes*, *miaulements* etc.) ou formas musicais (*brunettes* etc.). Por fim, optei pelo emprego de colchetes somente nos casos em que se tratava de evitar uma ou outra ambiguidade do texto original.

12 A presente tradução e sua apresentação foram originalmente submetidas à pós-graduação da Faculdade Santa Marcelina (São Paulo), em 2022, como trabalho de conclusão de curso, para obtenção do título de Especialização em Violão: Pedagogia e Performance, sob a orientação do Prof. Dr. Sidney José Molina Junior.

Tradução anotada do verbete *Guittare*[13] (*Música*), vol. VII (1757), s/a[14], pp. 1011a-1013a, da *Enciclopédia* de Diderot e d'Alembert (Bibliothèque Mazarine, cote 2˚ 3442).

GUITARRA, *s.f.*, (*Música*). Instrumento de cordas de tripa, que é tocado ao dedilhar ou atacar as cordas com os dedos e sustentado na mesma posição que o alaúde, a teorba[15], a mandora[16] e outros dessa família; postura, aliás, muito graciosa, sobretudo quando executada pelas mãos de uma mulher.[17]

Sua forma parece ter sido concebida a partir daquela que apresenta a metade de uma cabaça ou cuia, na qual se encaixa um tampo de pinho e um braço na extremidade superior do corpo do instrumento.

Ele apresenta dez trastes distribuídos em semitons; geralmente, eles são feitos do mesmo material que as cordas e devem estar muito bem apertados em volta do braço do instrumento, por causa de sua mobilidade.

As cordas são presas a um cavalete fixado na parte inferior do tampo e são apoiadas por uma pestana na extremidade do braço do instrumento, onde são fixadas em cravelhas giratórias embaixo do braço.

No início, esse instrumento tinha apenas quatro cordas. Posteriormente, acrescentou-se-lhe uma quinta corda e elas tornaram-se [ordens] duplas, sendo que as três primeiras [ordens] são afinadas em uníssono, e a quarta e a quinta [ordens], em oitava. Frequentemente, não se vê bordão na quinta corda; e, nesse caso, as cordas são afinadas em uníssono. Ademais, utiliza-se apenas uma *chanterelle*[18], devido à dificuldade de encontrar cordas desse

13 Disponível em: http://enccre.academie-sciences.fr/encyclopedie/article/v7-1727-0/. Acesso em 7 nov 2026.
14 Não há indicação de autoria do verbete "Guittare".
15 Teorba, tiorba ou chitarrone, conforme o conciso verbete de Henrique Autran Dourado, é um "instrumento de cordas pulsadas. BAIXO da família do ALAÚDE. Surgiu na Itália ao redor de 1580, tocado por um dos membros da Camerata Fiorentina, advindo do ideal de acompanhamento da monodia, no chamado estilo recitativo. Devido à grande extensão de baixos, dava sustentação harmônica à voz. Em Le nuove musiche (1602), Giulio Caccini afirma ter sido o inventor do instrumento; entretanto, Cavaliere, em Rappresentatione di anima et di corpo (1600), atribui sua invenção a Antonio Naldi, Il Bardella, em Florença (1592). O chitarrone e a TIORBA eram sinônimos e designavam o mesmo instrumento, que possuía dois CRAVELHAMES, contendo 14 cordas: 6 na escala, ou seja, dedilháveis, com a prima e a segunda cordas com afinação reentrante, e oito baixos soltos, formando uma escala diamétrica. A afinação era a seguinte: lá-mi-si-sol-ré-lá / sol-fá-mi-ré-dó-si-lá-sol. O instrumento tornou-se importante com o desenvolvimento do baixo-contínuo, entrando para a orquestra barroca." Ver DOURADO (2004, p. 78).
16 Segundo Dourado (2004, p. 193), o termo mandora designa uma "família de instrumentos de cordas dedilhadas semelhantes ao BANDOLIM, [...] popular no final do Renascimento. Os instrumentos maiores eram denominados mandore ou mandola, e os menores, mandolin ou mandolino."
17 Para além do tom galante da frase, que pode remeter o leitor do verbete às telas de Watteau, Greuze, Van Loo, ou aos desenhos de Carmontelle, sobretudo aos retratos que tais artistas fizeram de mulheres tocando guitarra, é interessante notar que, em certa medida, esta "graciosidade" da postura do(a) guitarrista também pode estar diretamente relacionada àquilo que o guitarrista napolitano Giacomo Merchi (ca. 1730- ca. 1789) diria acerca da melhor forma de sustentar o instrumento: "É preciso segurar a Guitarra de maneira que não se tenha nenhum incômodo na postura." Ver MERCHI (1777, p. 4). (Não raras vezes, o tratado de autoria do "sr. Merchi" é atribuído a seu irmão, Giuseppe Bernardo, ou – afrancesadamente – Joseph Bernard, ambos guitarristas, compositores e editores).
18 De acordo com a definição apresentada por Jean-Jacques Rousseau, em seu Dicionário de música (publicado em 1768 e cujos verbetes foram redigidos a partir do remanejamento das entradas sobre música que o filósofo escrevera para a Enciclopédia de Diderot e d'Alembert), a chanterelle é, "das cordas do violino e dos instrumentos semelhantes, a que tem o som mais agudo"; definição essa que, diga-se de passagem, estaria em consonância perfeita com aquela que figura no Dicionário da Academia Francesa ("A corda mais fina de um alaúde, violino etc., e a que tem o som mais agudo", 4ª ed., 1762), não fosse sua aguerrida e, em certo sentido, mal-afamada insistência –

tipo que afinem bem. As diferentes maneiras de tocar esse instrumento, sobre as quais falaremos abaixo, determinam a maneira de afiná-lo.

Sua extensão é de duas oitavas e meia, do *lá* até o *mi*.

É difícil determinar a sua origem. Esse instrumento chegou a nós por intermédio dos espanhóis, provavelmente trazido pelos mouros.[19] Na Espanha, acredita-se que ele é tão antigo quanto a harpa. Quer seja em consideração a essa opinião, quer seja porque, com efeito, o encanto do doce devaneio que ele inspira tenha certa analogia com o caráter de uma nação sensível, galante, discreta e melancólica; seja, enfim, porque o silêncio das belas noites da Espanha – nas quais ele é mais utilizado – é mais favorável à sua harmonia, ali se estabeleceu permanentemente e conquistou o privilégio de ser considerado como instrumento nacional. Ele teve o mesmo êxito entre os portugueses e os italianos, e, na França, esteve muito em voga durante o reinado de Luís XIV.

O som desse instrumento é tão suave que se deve fazer o maior silêncio para perceber todas as sutilezas de um belo dedilhado. Em um lugar barulhento, muitas vezes só se ouve o estalo [*tac*] dos dedos, e o encanto desaparece inteiramente.

Ele é próprio para ser tocado sozinho ou para acompanhar uma voz com instrumentos da mesma família. Ele não teria bom êxito em um concerto; por conseguinte, assim como o alaúde e a teorba, ele foi substituído pelos instrumentos que são apropriados para o concerto, desde que o gosto por este se tornou tão disseminado quanto o é atualmente.

---

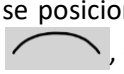
que, dir-se-ia em francês e em sentido figurado, o leva a “appuyer sur la chanterelle”, isto é, obstinar-se – na crítica à música francesa, que ele faz questão de sustentar na sequência deste exíguo e, à primeira vista, tão inócuo verbete: “Diz-se de uma sinfonia que ela não abandona a chanterelle, quando ela só gira em torno dos sons desta corda e daqueles que lhe são mais próximos, tal como fazem quase todas as partes de violino das óperas de Lully e das sinfonias de seu tempo.” Ver ROUSSEAU (1995, p. 697). Vale lembrar que, não apenas nesse verbete, mas em tantos outros que compõem o seu Dicionário de música, “o pensamento crítico-musical de Rousseau” revela-se, como observa Sidney Molina, de forma lapidar, “no que ele tem de mais característico, a saber, a defesa da música italiana sobre a francesa e a proeminência da melodia sobre o pensamento harmônico – o que se materializa em sua rivalidade com [Jean-Philippe] Rameau [(1683-1764)]. Em linhas gerais, a polêmica musical, também um conflito geracional, entre Rameau e Rousseau pode ser entendida como a adoção, por cada um deles, de posições opostas sobre o sentido das relações entre arte humana e natureza.” Ver MOLINA JUNIOR (2021).

19 Ver, por exemplo, a introdução da obra de Graham Wade intitulada A Concise History of the Classic Guitar, para uma discussão a propósito da controversa origem da guitarra, que hoje em dia deve necessariamente levar em conta não só aspectos linguístico-etimológicos (por exemplo, a proximidade entre os vocábulos qitâra, kithara e guitarra), mas, sobretudo, as especificidades do instrumento, isto é, semelhanças e diferenças entre as características estruturais e aquelas relativas à técnica de tal “cordofone” – ou, mais especificamente, este “cordofone dedilhado” que é a guitarra – e a estrutura e maneira de se tocar outros cordofones similares, tais como aqueles citados no verbete: alaúde, mandora e teorba (com destaque para a crucial diferença entre o formato da caixa de ressonância da guitarra e o do bojo dos instrumentos da família do alaúde). Ver WADE (2001, pp. 10-14. Ver também DUFOURCQ (1946, pp. 34-35).

Alguns amadores fizeram-no ressurgir e, ao mesmo tempo, despertaram o nosso gosto pelos nossos vaudevilles[20], nossas pastorais e *brunettes*[21], que, com isso, adquirem um novo atrativo.[22]

Da tablatura. Utilizam-se letras ou números para notar as árias ou os acompanhamentos. Embora seja antigo, tal método foi conservado para esse instrumento pela comodidade que proporciona para a elegância da postura da mão, para a disposição dos dedos, a beleza do som, a harmonia e a facilidade na execução. Sem muita prática, é praticamente impossível escolher com presteza as posições da mão, a não ser que se considere dedicar tanto tempo de estudo a esse instrumento quanto aplicar-se-ia ao estudo do cravo, pelo menos.

Na França, utilizam-se as onze primeiras letras do alfabeto[23], de *a* a *l*, sobre cada corda e para as dez casas que formam onze semitons, a começar da corda solta, ou seja, não pressionada, que é indicada pela letra *a*, até a pestana; a primeira casa [pressionada] é indicada pela letra "b" e assim sucessivamente.

Outros sinais também são utilizados para os dedos das duas mãos. Aqueles que se referem à mão esquerda, cuja execução se estende por todo o braço do instrumento, são as *tiratas*[24] [*tirades*] , que são produzidas quando se posiciona os dedos de maneira que deslizem de uma nota à outra num movimento descendente; as *chûtes*[25] , quando é preciso deslizar de uma nota à outra num movimento ascendente, o que se produz ao atacar a corda com força suficiente para que a simples roçadela das pontas dos dedos faça com que ela produza o

20 Como bem lembra Dourado (2004, p. 352), "na França barroca, [vaudeville designa o] gênero de canção de espírito satírico que teve origem na normanda VAU DE VILLE do final da Idade Média. Posteriormente, passou a referir-se também a comédias leves de diálogos declamados, que eram acompanhadas por temas musicais; podia referir-se também a certo tipo de ópera com diversos movimentos. O vaudeville, no final do período Barroco, passou a ceder espaço para a ÓPERA CÔMICA, mas ainda foi tema recorrente em óperas como O rapto no serralho, de Mozart." Em seu Dicionário de música, Rousseau assim define o termo vaudeville: "Espécie de canção com coplas, que ordinariamente trata de temas jocosos ou satíricos. Faz-se remontar a origem desse pequeno poema ao reino de Carlos Magno; mas, segundo a opinião mais comum, ele foi inventado por um certo Basselin, pisoador de Vire, na Normandia; e, como para dançar esses cantos se reuniam no Val [vale] de Vire, eles foram chamados, segundo se diz, Vaux-de-Vire; depois, por corruptela, vaudevilles." Ver ROUSSEAU (2021, p. 74, n. 39).

21 Conforme o Dicionário da Academia Francesa (4ª ed., 1762), brunettes são "cançõezinhas leves e fáceis de cantar".

22 Tyler & Sparks (2002, p. 275, apêndice V) apresentam uma "lista selecionada de canções com acompanhamento de guitarra publicadas em Paris" desde 1750 até aproximadamente 1800.

23 Sem contar a letra "j", que, segundo Tyler & Sparks (2002, p. 166), "ainda não era utilizada" na tablatura francesa para guitarra barroca. De acordo com Eid, a letra "j" não era utilizada para evitar que fosse confundida com a letra "i". Ver EID (2017, p. 42).

24 No volume XVI da Enciclopédia, o qual só viria à lume em 1765, o termo tirade, em música, é definido por Jean-Jacques Rousseau (o autor do verbete) da seguinte maneira: "quando duas notas se encontram separadas por um intervalo disjunto e esse intervalo é preenchido com várias outras notas que se sucedem diatonicamente, isto é chamado de tirata [tirade]." Ver ENCCRE – Édition Numérique Collaborative et CRitique de l'Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers de Diderot, D'Alembert et Jaucourt (1751-1772), vol. XVI, p. 339b. Ver também VISÉE (1973, p. 7).

25 Ver VISÉE (1973, p. 7). Conforme Tyler & Sparks (2002, p. 264), o termo chûte (ou chute, sem acento, segundo a grafia atual, lit. "queda") designa um ornamento bastante apreciado pelos alaudistas da Renascença e sua origem se deve justamente à "ação dos dedos": In this case, it is so called because the fingers fall onto the strings to produce the required sounds […]: The chûte is formed by two, three, or four ascending notes tied together (or flowing together), so one only plucks the first one. The chûte formed from two notes like e and f is performed in this way: one plucks the open e string, then one intercepts the vibration of this e by putting the first finger on the string and pressing strongly against the fingerboard which produces the f […] the chûtes formed from three or four notes […] are subject to the same principles established above; but it is necessary to pay attention to the following rules. After having plucked the first of the three or four notes, one must make the fingers fall successively and rapidly like little hammers onto the appropriate frets for the notes indicated; observing that one must press down firmly as they fall, in order that the vibration is conserved and communicated from one note to the next, and that each sound is heard clearly. The observation of this last rule is essential, because if one puts the fingers down flat, the chûtes will only give muted sounds [Merchi, 1777, p. 11-13]."

som; os *miaulements* [26] ou *plaintes*[27] * que se produzem pressionando e oscilando o dedo sobre a corda para aumentar a duração do som; os trilos[28] ou cadências) , que se produzem ao atacar a corda mais ou menos rápido com o dedo, empregando 1 tom ou meio-tom acima da nota do canto; as barras curvas (para indicar que se deve colocar o primeiro dedo sobre todas as cordas **[página 1012]**, para fazer como que uma pestana móvel de casa em casa.

Os sinais que se referem à mão direita, a qual desempenha o papel de arco e cuja execução se concentra na parte do tampo da *guitarra*, são as pequenas barras retilíneas | , ou semicírculos ⌒ , que são dispostos sob a letra que deve ser tocada com o polegar; os pontos . ·. ·. ·. · , que são colocados sob aquelas que devem ser tocadas com o primeiro, o segundo e o terceiro dedo; e, por fim, o modo de indicar quando se deve atacar ou destacar os acordes *em bateria*[29], qual seja, dispondo as notas entre a primeira e a segunda linha da pauta, logo após o acorde indicado pelas letras, com a haste para baixo ou para cima: com a haste voltada para baixo, quando a direção do ataque dos dedos deve ser de cima para baixo; e com a haste voltada para cima, quando a direção do ataque dos dedos deve ser de baixo para cima; e o que determina a duração da *bateria* são os dedos que se estendem sucessivamente conforme o valor da nota. Quanto às notas das letras que devem ser dedilhadas, elas são dispostas acima e fora da pauta em que se encontram as letras. Essa pauta tem cinco linhas que representam as cinco ordens de cordas da *guitarra*. Quando há uma sequência de letras de mesmo valor, coloca-se uma única nota sobre a primeira, por exemplo, uma única colcheia para um compasso inteiro, e até mesmo para vários compassos, cujas notas terão o mesmo valor, até que lhes suceda outra nota de valor maior ou menor. Nesse ponto, utilizam-se os mesmos sinais

26 O termo miaulement (lit. “miado”, isto é, ornamento que produz um som semelhante à voz do gato) refere-se ao “ornamento utilizado pelos tocadores de guitarra do século XVII que consistia em um efeito de trilo obtido por um trinado da mão direita sobre a corda”. Ver também Dictionnaire Métronimo. Article Miaulement. Disponível em: https://dictionnaire.metronimo.com/index.php?a=term&d=1&t=5700. Acesso em 7 nov 2026. De Visée emprega a grafia miolement. Ver VISÉE (1973, p. 7).

27 Plainte, lit. “lamento”. Ver Tyler & Sparks (2002, p. 181 e p. 267-269): “The plainte is made by sliding a finger of the left hand along the string from one fret to the next, that is to say advancing it to the note on which you wish to make the plainte […]. The plainte usually involved an ascending slide of a semitone (an interval that emphasized its plaintive, yearning quality). Merchi (1777, p. 20-1) called this technique a glissade, and used it for intervals of up to a major third. He also described the double glissade (which involved sliding two notes simultaneously, usually a third or a sixth apart), said that the glissade could descend as well as ascend, and indicated the direction with a straight diagonal line between the notes.”

28 Em francês, tremblemens (ou tremblements, segundo a grafia atual). No âmbito da música, esse termo é definido pelo Dicionário da Academia Francesa (4ª ed., 1762) como “uma espécie de cadência precipitada que é produzida ao cantar ou tocar algum instrumento.” Ver também MARQUES (1996, p. 509 e 592).

29 En batterie, no original. Nessa passagem, a equivalência com o “rasqueado espanhol” parece pertinente no contexto da guitarra barroca francesa, daí a opção de tradução do termo por “bateria”, embora Tyler & Sparks (ver citação a seguir) sugiram ao leitor moderno uma técnica distinta (padrões de arpejo). O termo batteries [“baterias”] – em italiano, estilo “battuto” –, no séc. XVIII, quando aplicado a uma maneira de tocar guitarra, corresponderia, com efeito, segundo Guilherme de Camargo Barros Affonso, ao “rasqueado espanhol”. Ver AFFONSO (2015, p. 90 n. 58). Ver também Tyler & Sparks (2002, p. 269): “[batteries are] simply continuous arpeggios, where all the notes are detached and measured. To play them well, it is necessary to have recourse to the Guide des écoliers de guitarre [Merchi], which contains thirty variations on the Folies d’Espagne […], full of the most frequently used batteries. It is necessary to learn the first variation in block chords, then execute on the same chords (without moving the [left-hand] fingers differently) the different batteries indicated, and understand the diverse sounds they produce, above all on the lowest strings [Merchi (1777), 8].” Ainda sobre o estilo francês da técnica da batterie no repertório para guitarra barroca, ver Matthew Xie, ‘Batterie & Baroque Guitars’, 1 (2021), KC Research Portal. Disponível em: https://www.researchcatalogue.net/view/720545/720546. Acesso em 7 nov 2026.

usados para a música, tanto para as notas quanto para as pausas etc. *Ver os livros de Visé*[*e*]*, impressos durante o reinado anterior*.

Observam-se duas maneiras de tocar esse instrumento, a saber: *em baterias*[30] ou *pincés*[31]. Muitos preferem esta ou aquela: outros deleitam-se com a utilização das duas, e esta última é a melhor das escolhas. A maneira mais ampla e a mais favorável à execução é o *pincé*. As *baterias* são mais harmoniosas, pois [durante sua execução] fazem soar todas as cordas; mas, para que produzam um bom efeito, é preciso ter agilidade e moderação na mão direita, e firmeza e precisão na posição da mão esquerda; pois não há nada mais fácil do que transformar esse instrumento (cuja harmonia é muito doce e agradável) num verdadeiro caldeirão.[32]

Os *pincés* são executados entre a rosácea e o cavalete; mas as *baterias* devem ser executadas entre a rosácea e a última casa do braço, ou seja, perto da metade da extensão das cordas, a fim de evitar a resistência que resultaria da proximidade do cavalete, região na qual seria difícil alcançar mestria a não ser que se utilizasse o dedilhado.

Das cordas. A escolha das cordas demanda muita atenção à afinação e proporção, sobretudo no que se refere aos uníssonos. Os bordões revestidos com metal têm dois inconvenientes: o primeiro é o de desgastar e cortar os trastes; o outro, ainda maior, é o de sobressair demais às outras cordas e fazer com que o som final destas seja abafado pela duração do seu, principalmente nas *baterias*. Há acordes aos quais os bordões encapados são perfeitamente adequados: aqueles dos quais eles produzem o som fundamental; mas, como isso não ocorre muito frequentemente, é preferível restringir-se aos bordões simples, a menos que só se queira dedilhar [*pincer*]. Visé[e], célebre mestre de *guitarra* sob o reinado de Luís XIV, não os utilizava na quinta ordem; mas perdia a oitava do *lá*, e, por conseguinte, meia oitava. Ela [a *guitarra*] é afinada em quartas, com exceção da segunda e da terceira [cordas], que só possuem um intervalo de terça entre elas. O acorde [isto é, a afinação] é *lá*, *ré*, *sol*, *si*, *mi*, a começar do som mais grave.

30 O leitor desejoso de escutar alguns exemplos de tais baterias [batteries] poderá facilmente identificá-las na peça Caprice de Chaconne [Capricho de Chacona], incluída no primeiro livro da obra intitulada La Guitarre Royalle [A Guitarra Real] (1671), de Francesco Corbetta, na interpretação de Robert Strizich. Conferir a faixa 9 [“Suite in C Major: I. Caprice de Chaconne”] do CD intitulado Guitar Music from the Court of Louis XIV – Works of Robert de Visée and Francesco Corbetta. Conferir também a mesma chacona de Corbetta interpretada por Monica Pustilnik numa guitarra barroca francesa original de cerca de 1680. A tablatura da peça encontra-se no primeiro livro de La Guitarre Royalle. Ver CORBETT (1671, p. 72).

31 Isto é, ao “fazer agir – como explica Merchi – a extremidade dos dedos da mão direita, para fazer soar as cordas da guitarra.” Ver MERCHI (1777, p. 4). Ademais, não custa lembrar que há um ornamento chamado pincé, battement ou – em português – mordente, que é, segundo Dourado (2004, p. 212): “Figura de ornamentação melódica surgida no período Barroco que alterna determinada nota um número definido de vezes (uma a três) com aquela que lhe é imediatamente inferior (mordente inferior) ou superior (mordente invertido ou superior).” Ver também BENOÎT (1992, p. 561); BOUISSOU (1996, pp. 164-165). Ver ainda DOUSSOT (2007, pp. 117-118).

32 Chauderon ou chaudron (segundo a grafia atual). Segundo O grande dicionário da língua francesa de E. Littré (1956, p. 202) traz a seguinte acepção do termo chaudron: “[...] Pejorativo. Instrumento de cordas medíocre que soa como um caldeirão percutido. [...] C’est un chaudron que votre guitare. [‘Vossa guitarra (vosso violão, dir-se-ia hoje) é um caldeirão.’].”

OBSERVAÇÕES SOBRE A FIGURA SEGUINTE[33]

O nome de cada uma das notas é disposto sobre o braço do instrumento, no lugar mesmo onde se deve colocar os dedos, o mais próximo possível do traste, mas nunca sobre ele. Não se deve colocar dedo algum perto da pestana, que é indicada por um *a*, pois o som das cinco cordas é determinado ali pela sua posição; isso é o que se chama de *tocar as cordas soltas*. Esse é o acorde [isto é, a afinação] da *guitarra*.

Na progressão dos semitons do diapasão não há indicações de bemóis. Optou-se por indicar apenas sustenidos, a fim de não causar confusão. Mas o que é *lá*♯ será *si*♭ quando for preciso, pois ele é produzido no mesmo lugar, bem como o tom do *lá* ao *si* naturais encontram-se separados pelo traste. E assim por diante.

Quanto à forma das letras, a mais usada é a bastarda, um pouco mais inclinada do que o habitual, por causa das letras com haste que poderiam confundir-se, embaralhando as demais letras e os sinais que são utilizados. Os *b* são representados como os 6; os *c*, como os *r*, cuja perna reta é ligeiramente encurtada e o traço circunflexo um pouco alongado. *Ver o exemplo acima e os livros impressos de Visé*[*e*]. Atribui-se-lhes essa forma para evitar que a linha sobre a qual os *c* são colocados venha a fechá-los na parte superior, o que os confundiria com os *e*. Em vão, buscar-se-ia bastante clareza nessa maneira de notar, muito menos vantajosa para a vista do que as notas de música; mas tal método é apropriado e cômodo para esse instrumento, quando não se pode dedicar-lhe tempo de estudo suficiente para adquirir o amplo uso das posições.

33 Ver Anexo 1: representação do braço da guitarra de tamanho comum.

Referências

AFFONSO, Guilherme de Camargo Barros. A guitarra dos séculos XVII e XVIII em seus aspectos técnicos e estilístico-históricos através da tradução comentada e análise do Instrucción de música sobre la guitarra española de Gaspar Sanz, 1697. 2015. Tese (Doutorado em Processos de Criação Musical) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2015.

BEAUSSANT, Philippe. Louis XIV – artiste. Paris: Éditions Payot & Rivages, 2005.

BENOÎT, Marcelle (Dir.). Dictionnaire de la musique en France aux XVIIe et XVIIIe siècles. Paris: Arthème Fayard, 1992.

BONNET-BOURDELOT, Pierre; BONNET, Jacques. Histoire de la musique, et de ses effets, depuis son origine jusqu'à présent: et en quoi consiste sa beauté. Paris: Jean Cochart [et alii], 1715.

BOUISSOU, Sylvie. Vocabulaire de la musique baroque. Montrouge: Minerve, 1996.

BRANCO, João de Freitas. História da música portuguesa. Publicações Europa-América: Lisboa, 1959.

CHARNASSÉ, Hélène. La guitare. Paris: PUF, 1985.

CHARNASSÉ, Hélène. « CORBETT, Francisque [Corbetta, Francesco] ». In: BENOÎT, Marcelle (Dir.). Dictionnaire de la musique en France aux XVIIe et XVIIIe siècles. Paris: Arthème Fayard, 1992[a], p. 180.

CHARNASSÉ, Hélène. « Guitare (répertoire) ». In: BENOÎT, Marcelle (Dir.). Dictionnaire de la musique en France aux XVIIe et XVIIIe siècles. Paris: Arthème Fayard, 1992[b], p. 334.

CHARNASSÉ, Hélène. « VISÉE [Devisé, Visé, Vizé, Vizée], Robert de ». In: BENOÎT, Marcelle (Dir.). Dictionnaire de la musique en France aux XVIIe et XVIIIe siècles. Paris: Arthème Fayard, 1992[c], pp. 728-729.

DICTIONNAIRE DE L'ACADEMIE FRANÇAISE. 2e édition. Paris: Jean-Baptiste Coignard, 1718. Disponível em: https://gallica.bnf.fr/accueil/fr/content/accueil-fr?mode=desktop. Acesso em 7 nov 2026.

DICTIONNAIRE DE L'ACADEMIE FRANÇAISE. 3e édition. Paris: Jean-Baptiste Coignard, 1740. Disponível em: https://gallica.bnf.fr/accueil/fr/content/accueil-fr?mode=desktop. Acesso em 7 nov 2026.

DICTIONNAIRE DE L'ACADEMIE FRANÇAISE. 4e édition. Paris: Veuve Bernard Brunet, 1762. Disponível para consulta online em: https://academie.atilf.fr/4/. Acesso em 7 nov 2026.

DICTIONNAIRE MÉTRONIMO. Article Miaulement. Disponível em: https://dictionnaire.metronimo.com/index.php?a=term&d=1&t=5700. Acesso em 7 nov 2026.

DOURADO, Henrique Autran. Dicionário de termos e expressões da música. São Paulo: Editora 34, 2004.

DOUSSOT, Joëlle-Elmyre. Vocabulaire de l'ornementation baroque. Lassay-les-Châteaux: Minerve, 2007.

DUFOURCQ, Norbert (Dir.). La musique – des origines à nos jours. Paris: Librairie Larousse, 1946.

EID, Dagma. História do violão. Revista Intervalo, São Paulo, Conservatório Dramático e Musical "Dr. Carlos de Campos" de Tatuí, Governo do Estado de São Paulo e Secretaria de Cultura, n. 22, p. 40-43, maio 2017.

ENCCRE – Édition Numérique Collaborative et CRitique de l'Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers de Diderot, D'Alembert et Jaucourt (1751-1772). Disponível em: http://enccre.academie-sciences.fr/encyclopedie/. Acesso em 7 nov 2026.

FURETIÈRE, Antoine. Dictionnaire Universel, contenant généralement tous les mots françois, tant vieux que modernes, et les termes de toutes les sciences et des arts. La Haye: A. et R. Leers, 1690. Disponível em http://gallica.bnf.fr/. Acesso em 7 nov 2026.

LITTRÉ, Émile. Dictionnaire de la langue française. Édition intégrale. 7 vols. Paris: Éd. Jean-Jacques Pauvert, 1956.

MARQUES, Henrique de Oliveira. Dicionário de termos musicais. Lisboa: Referência/Editorial Estampa, 1996.

MAZZA, José. Dicionário biográfico de músicos portugueses. Extraído da Revista «Ocidente», de 1944/45. Prefácio e notas Pe. José Augusto Alegria. Lisboa: Editorial Império, s/d.

MERSENNE, Marin. Harmonie universelle contenant la théorie et la pratique de la musique, où il est traité de la nature des sons et des mouvements, des consonances, des dissonances, des genres, des modes, de la composition, de la voix, des chants et de toutes sortes d'instruments harmoniques. 2 vol. Paris: Sébastien Cramoisy, 1636-1637. Disponível em https://imslp.org/wiki/Harmonie_universelle_(Mersenne,_Marin). Acesso em 7 nov 2026.

MITERAN, Alain. Histoire de la guitare. Préfaces de Henri Sauguet et Roland Dyens. Bourg-la-Reine: Éditions Auguste Zurfluh, 1997.

MOLINA JUNIOR, Sidney José. Livro resgata as polêmicas da filosofia musical do suíço Jean-Jacques Rousseau. Folha de S. Paulo, 4 out. 2021.

PIMENTA, Pedro. « La science des signes dans l'Encyclopédie », Recherches sur Diderot et sur l'Encyclopédie, vol. 52, no. 1, 2017, p. 39-58.

PIMENTA, Pedro P. As ciências no labirinto da natureza. In: DIDEROT, Denis. Enciclopédia, ou Dicionário razoado das ciências, das artes e dos ofícios. Volume 3: Ciências da natureza / Denis Diderot, Jean le Rond d'Alembert; organização Pedro Paulo Pimenta, Maria das Graças de Souza; traduzido por Pedro Paulo Pimenta e Maria das Graças de Souza. 1.ed. São Paulo: Editora Unesp, 2015, pp. 11-19.

ROUSSEAU, Jean-Jacques. Œuvres complètes. t.V. Paris: Gallimard, 1995.

ROUSSEAU, Jean-Jacques. Dicionário de música. Seleção, tradução, apresentação e notas por Fabio Stieltjes Yasoshima; posfácio de Pedro Paulo Pimenta. São Paulo: Editora Unesp, 2021.

SADIE, Stanley (Ed.). The New Grove Dictionary of Music and Musicians. Volume 7: Fuchs to Gyuzelev. London: Macmillan Publishers Limited, 1980.

SUBIRÁ, José. La musique en Espagne. In: ROLAND-MANUEL (Dir.). Histoire de la musique. II vol. 1. Paris: Gallimard, 1960, p. 1687-1698.

TYLER, James; SPARKS, Paul. The Guitar and its Music – From the Renaissance to the Classical Era. Oxford and New York: Oxford University Press, 2002.

VALOIS, Pascal. Les guitaristes français entre 1770 et 1830: Pratiques d'exécution et catalogue des méthodes. 2009. Thèse (Doctorat en Musique pour l'obtention du grade de Philosophiæ Doctor, Ph.D) – Faculté des études supérieures de l'Université Laval, Québec, Québec, 2009.

WADE, Graham. A Concise History of the Classic Guitar. Pacific, Missouri: Mel Bay Publications, 2001.

XIE, Matthew. 'Batterie & Baroque Guitars', 1 (2021), KC Research Portal. Disponível em: https://www.researchcatalogue.net/view/720545/720546. Acesso em 7 nov 2026.

Métodos e Partituras

CORBETT, Francisque [Corbetta, Francesco]. La Guitarre Royalle, dédiée au Roy de la Grande Bretagne. Paris: H. Bonneüil, 1671. Disponível em: https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b100744267/f12.item#. Acesso em 7 nov 2026.

MERCHI. Traité des agrémens de la musique exécutés sur la guitarre. Paris: Merchi, 1777.

STRIZICH, Robert (Ed.). Robert de Visée, Œuvres complètes pour guitare. Paris: Heugel, 1971.

VISÉE, Robert de. Livre de guitare; livre de pièces pour la guitare (1682 et 1686). Genève: Minkoff Reprint, 1973.

Gravações (CD e vídeo)

STRIZICH, Robert. Guitar Music from the Court of Louis XIV – Works of Robert de Visée and Francesco Corbetta. Robert Strizich, Baroque Guitar. St.-Nicolas, Québec, Canada: Doberman-Yppan, 2000. 1 CD (49 min.).

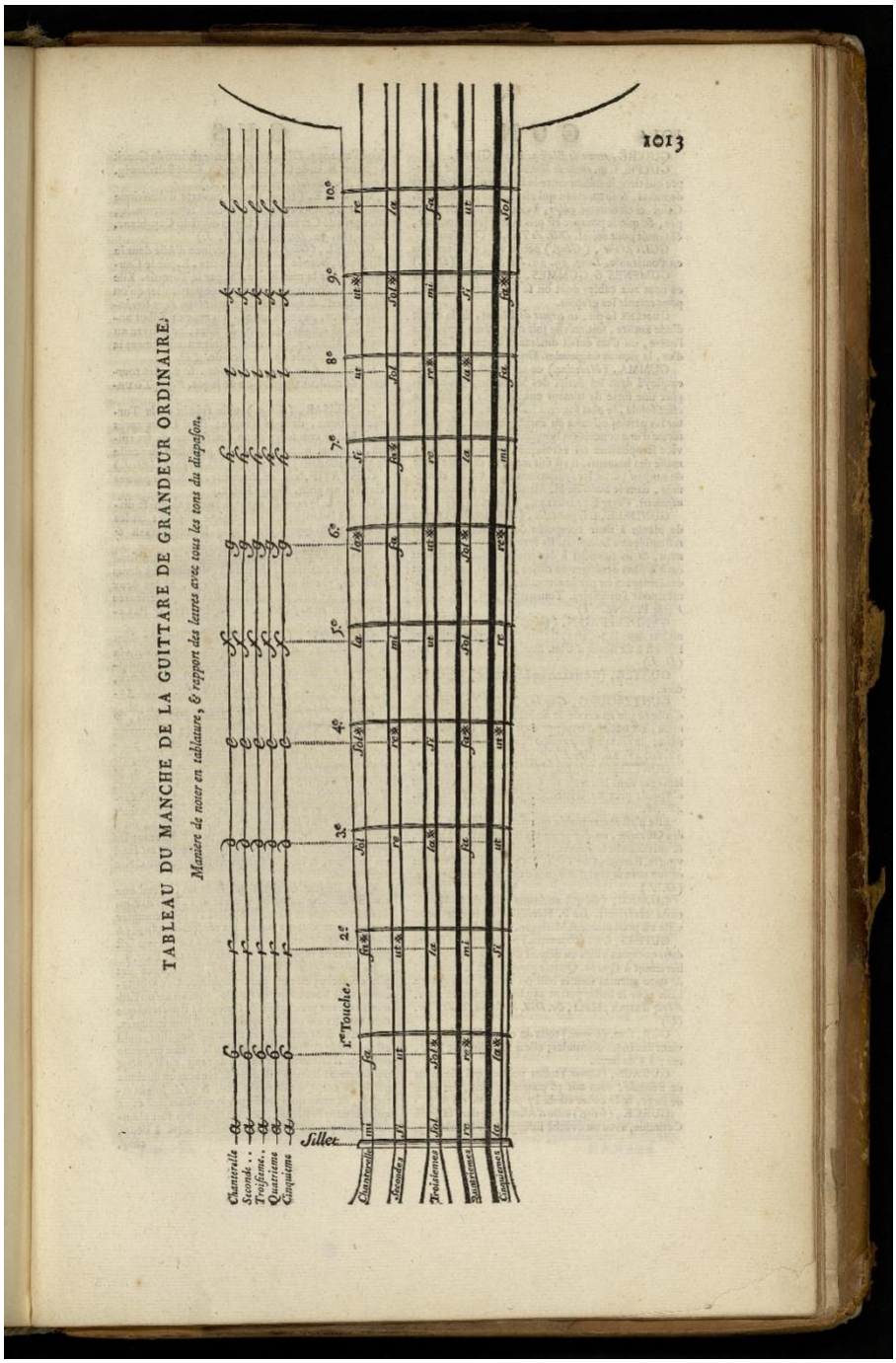
VINCENTI GUITARES. Monica Pustilnik – Caprice de Chaconne (Francesco Corbetta). YouTube, 18 de maio de 2022. Monica Pustilnik joue Caprice de Chaconne (Francesco Corbetta) sur une guitare baroque française originale ca. 1680. [Monica Pustilnik toca Caprice de Chaconne (Francesco Corbetta) em uma guitarra barroca francesa original ca. 1680]. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=lH0Aspk4m-E. Acesso em 7 nov 2026.

Sobre o autor

Fabio Yasoshima é pós-doutorando no Departamento de Filosofia da Universidade de São Paulo (FFLCH/USP). Doutor, mestre e bacharel em Filosofia pela Universidade de São Paulo (FFLCH/USP). Possui especialização na área de Música pela Faculdade Santa Marcelina (FASM). Concluiu com êxito o Programa Formativo para Tradutores Literários da Casa Guilherme de Almeida: Centro de Estudos de Tradução Literária (CGA). Traduziu textos de Jean-Jacques Rousseau, Denis Diderot, Guy de Maupassant, Francis Wolff, Pierre Montebello, verbetes da edição brasileira da *Enciclopédia* de Diderot e d'Alembert (vols. 5 e 7), entre outros textos e autores.

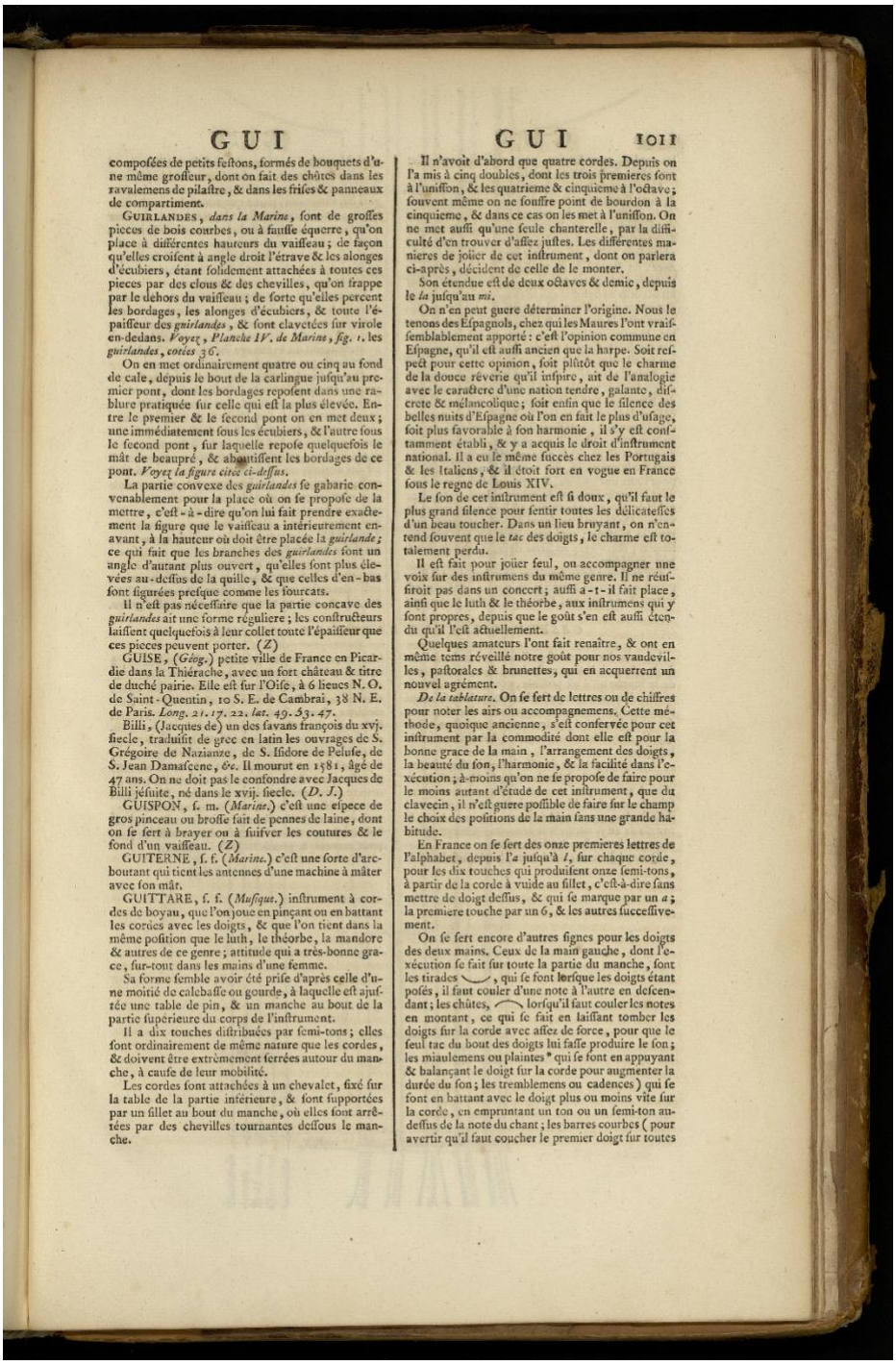
ANEXOS

Anexo 1: Representação do braço da guitarra de tamanho comum. *Maneira de notar em tablatura e relação das letras com todos os tons do diapasão. Enciclopédia*, vol. VII (1757), p. 1013.



Fonte: Exemplar da Bibliothèque Mazarine, cote 2˚ 3442

Anexo 2. *Enciclopédia*: Verbete *Guittare* (texto original), *Enc.*, vol. VII (1757), pp. 1011-1012.



GUI GUI 1011

compoſées de petits feſtons, formés de bouquets d'une même groſſeur, dont on fait des chûtes dans les ravalemens de pilaſtre, & dans les friſes & panneaux de compartiment.

GUIRLANDES, *dans la Marine*, ſont de groſſes pieces de bois courbes, ou à fauſſe équerre, qu'on place à différentes hauteurs du vaiſſeau; de façon qu'elles croiſent à angle droit l'étrave & les alonges d'écubiers, étant ſolidement attachées à toutes ces pieces par des clous & des chevilles, qu'on frappe par le dehors du vaiſſeau; de ſorte qu'elles percent les bordages, les alonges d'écubiers, & toute l'épaiſſeur des *guirlandes*, & ſont clavetées ſur virole en-dedans. *Voyez*, *Planche IV. de Marine*, *fig. 1.* les *guirlandes*, *cotées* 36.

On en met ordinairement quatre ou cinq au fond de cale, depuis le bout de la carlingue juſqu'au premier pont, dont les bordages repoſent dans une rablure pratiquée ſur celle qui eſt la plus élevée. Entre le premier & le ſecond pont on en met deux; une immédiatement ſous les écubiers, & l'autre ſous le ſecond pont, ſur laquelle repoſe quelquefois le mât de beaupré, & aboutiſſent les bordages de ce pont. *Voyez la figure citée ci-deſſus.*

La partie convexe des *guirlandes* ſe gabarie convenablement pour la place où on ſe propoſe de la mettre, c'eſt-à-dire qu'on lui fait prendre exactement la figure que le vaiſſeau a intérieurement en-avant, à la hauteur où doit être placée la *guirlande*; ce qui fait que les branches des *guirlandes* ſont un angle d'autant plus ouvert, qu'elles ſont plus élevées au-deſſus de la quille, & que celles d'en-bas ſont figurées preſque comme les fourcats.

Il n'eſt pas néceſſaire que la partie concave des *guirlandes* ait une forme réguliere; les conſtructeurs laiſſent quelquefois à leur collet toute l'épaiſſeur que ces pieces peuvent porter. (*Z*)

GUISE, (*Géog.*) petite ville de France en Picardie dans la Thiérache, avec un fort château & titre de duché pairie. Elle eſt ſur l'Oiſe, à 6 lieues N. O. de Saint-Quentin, 10 S. E. de Cambrai, 38 N. E. de Paris. *Long.* 21. 17. 22. *lat.* 49. 53. 47.

Billi, (Jacques de) un des ſavans françois du xvj. ſiecle, traduiſit de grec en latin les ouvrages de S. Grégoire de Nazianze, de S. Iſidore de Peluſe, de S. Jean Damaſcene, *&c.* Il mourut en 1581, âgé de 47 ans. On ne doit pas le confondre avec Jacques de Billi jéſuite, né dans le xvij. ſiecle. (*D. J.*)

GUISPON, ſ. m. (*Marine.*) c'eſt une eſpece de gros pinceau ou broſſe fait de pennes de laine, dont on ſe ſert à brayer ou à ſuifver les coutures & le fond d'un vaiſſeau. (*Z*)

GUITERNE, ſ. f. (*Marine.*) c'eſt une ſorte d'arc-boutant qui tient les antennes d'une machine à mâter avec ſon mât.

GUITTARE, ſ. f. (*Muſique.*) inſtrument à cordes de boyau, que l'on joue en pinçant ou en battant les cordes avec les doigts, & que l'on tient dans la même poſition que le luth, le théorbe, la mandore & autres de ce genre; attitude qui a très-bonne grace, ſur-tout dans les mains d'une femme.

Sa forme ſemble avoir été priſe d'après celle d'une moitié de calebaſſe ou gourde, à laquelle eſt ajuſtée une table de pin, & un manche au bout de la partie ſupérieure du corps de l'inſtrument.

Il a dix touches diſtribuées par ſemi-tons; elles ſont ordinairement de même nature que les cordes, & doivent être extrêmement ferrées autour du manche, à cauſe de leur mobilité.

Les cordes ſont attachées à un chevalet, fixé ſur la table de la partie inférieure, & ſont ſupportées par un fillet au bout du manche, où elles ſont arrêtées par des chevilles tournantes deſſous le manche.

Il n'avoit d'abord que quatre cordes. Depuis on l'a mis à cinq doubles, dont les trois premieres ſont à l'uniſſon, & les quatrieme & cinquieme à l'octave; ſouvent même on ne ſouffre point de bourdon à la cinquieme, & dans ce cas on les met à l'uniſſon. On ne met auſſi qu'une ſeule chanterelle, par la difficulté d'en trouver d'aſſez juſtes. Les différentes manieres de jouer de cet inſtrument, dont on parlera ci-après, décident de celle de le monter.

Son étendue eſt de deux octaves & demie, depuis le *la* juſqu'au *mi*.

On n'en peut guere déterminer l'origine. Nous le tenons des Eſpagnols, chez qui les Maures l'ont vraiſſemblablement apporté: c'eſt l'opinion commune en Eſpagne, qu'il eſt auſſi ancien que la harpe. Soit reſpect pour cette opinion, ſoit plûtôt que le charme de la douce réverie qu'il inſpire, ait de l'analogie avec le caractere d'une nation tendre, galante, diſcrete & mélancolique; ſoit enfin que le ſilence des belles nuits d'Eſpagne où l'on en fait le plus d'uſage, ſoit plus favorable à ſon harmonie, il s'y eſt conſtamment établi, & y a acquis le droit d'inſtrument national. Il a eu le même ſuccès chez les Portugais & les Italiens, & il étoit fort en vogue en France ſous le regne de Louis XIV.

Le ſon de cet inſtrument eſt ſi doux, qu'il faut le plus grand ſilence pour ſentir toutes les délicateſſes d'un beau toucher. Dans un lieu bruyant, on n'entend ſouvent que le *tac* des doigts, le charme eſt totalement perdu.

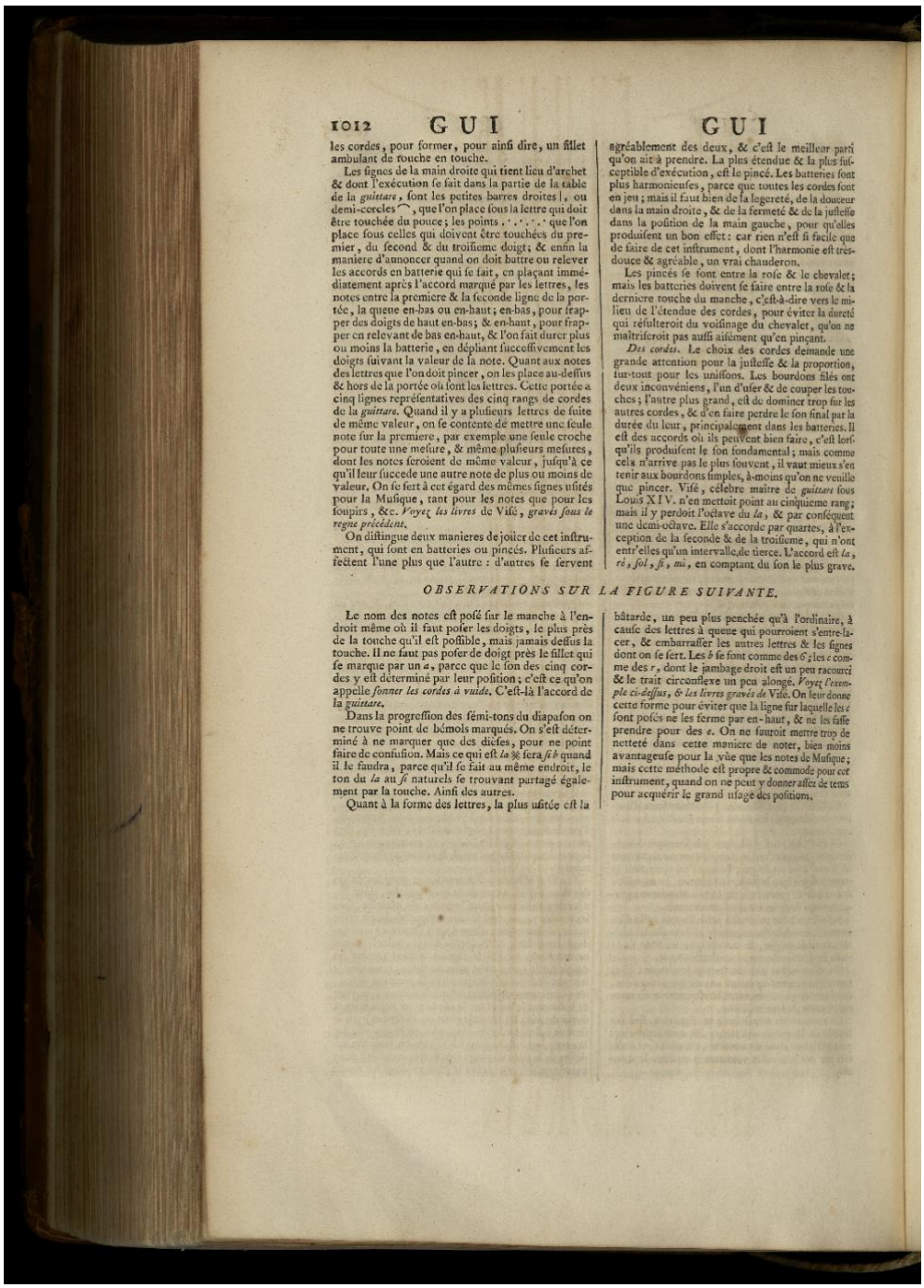
Il eſt fait pour joüer ſeul, ou accompagner une voix ſur des inſtrumens du même genre. Il ne réuſſiroit pas dans un concert; auſſi a-t-il fait place, ainſi que le luth & le théorbe, aux inſtrumens qui y ſont propres, depuis que le goût s'en eſt auſſi étendu qu'il l'eſt actuellement.

Quelques amateurs l'ont fait renaître, & ont en même tems réveillé notre goût pour nos vaudevilles, paſtorales & brunettes, qui en acquerrent un nouvel agrément.

De la tablature. On ſe ſert de lettres ou de chiffres pour noter les airs ou accompagnemens. Cette méthode, quoique ancienne, s'eſt conſervée pour cet inſtrument par la commodité dont elle eſt pour la bonne grace de la main, l'arrangement des doigts, la beauté du ſon, l'harmonie, & la facilité dans l'exécution; à-moins qu'on ne ſe propoſe de faire pour le moins autant d'étude de cet inſtrument, que du clavecin, il n'eſt guere poſſible de faire ſur le champ le choix des poſitions de la main ſans une grande habitude.

En France on ſe ſert des onze premieres lettres de l'alphabet, depuis l'*a* juſqu'à *l*, ſur chaque corde, pour les dix touches qui produiſent onze ſemi-tons, à partir de la corde à vuide au fillet, c'eſt-à-dire ſans mettre de doigt deſſus, & qui ſe marque par un *a*; la premiere touche par un 6, & les autres ſucceſſivement.

On ſe ſert encore d'autres ſignes pour les doigts des deux mains. Ceux de la main gauche, dont l'exécution ſe fait ſur toute la partie du manche, ſont les tirades ⌣, qui ſe font lorſque les doigts étant poſés, il faut couler d'une note à l'autre en deſcendant; les chûtes, ⌢ lorſqu'il faut couler les notes en montant, ce qui ſe fait en laiſſant tomber les doigts ſur la corde avec aſſez de force, pour que le ſeul tac du bout des doigts lui faſſe produire le ſon; les miaulemens ou plaintes * qui ſe font en appuyant & balançant le doigt ſur la corde pour augmenter la durée du ſon; les tremblemens ou cadences) qui ſe font en battant avec le doigt plus ou moins vîte ſur la corde, en empruntant un ton ou un ſemi-ton au-deſſus de la note du chant; les barres courbes (pour avertir qu'il faut coucher le premier doigt ſur toutes



1012 GUI GUI

les cordes, pour former, pour ainſi dire, un fillet ambulant de touche en touche.

Les ſignes de la main droite qui tient lieu d'archet & dont l'exécution ſe fait dans la partie de la table de la *guittare*, ſont les petites barres droites |, ou demi-cercles ⌒, que l'on place ſous la lettre qui doit être touchée du pouce; les points . . . . que l'on place ſous celles qui doivent être touchées du premier, du ſecond & du troiſieme doigt; & enfin la maniere d'annoncer quand on doit battre ou relever les accords en batterie qui ſe fait, en plaçant immédiatement après l'accord marqué par les lettres, les notes entre la premiere & la ſeconde ligne de la portée, la queue en-bas ou en-haut; en-bas, pour frapper des doigts de haut en-bas; & en-haut, pour frapper en relevant de bas en-haut, & l'on fait durer plus ou moins la batterie, en dépliant ſucceſſivement les doigts ſuivant la valeur de la note. Quant aux notes des lettres que l'on doit pincer, on les place au-deſſus & hors de la portée où ſont les lettres. Cette portée a cinq lignes repréſentatives des cinq rangs de cordes de la *guittare*. Quand il y a pluſieurs lettres de ſuite de même valeur, on ſe contente de mettre une ſeule note ſur la premiere, par exemple une ſeule croche pour toute une meſure, & même pluſieurs meſures, dont les notes ſeroient de même valeur, juſqu'à ce qu'il leur ſuccede une autre note de plus ou moins de valeur. On ſe ſert à cet égard des mêmes ſignes uſités pour la Muſique, tant pour les notes que pour les ſoupirs, &c. *Voyez les livres* de Viſé, *gravés ſous le regne précédent.*

On diſtingue deux manieres de jouer de cet inſtrument, qui ſont en batteries ou pincés. Pluſieurs affectent l'une plus que l'autre : d'autres ſe ſervent agréablement des deux, & c'eſt le meilleur parti qu'on ait à prendre. La plus étendue & la plus ſuſceptible d'exécution, eſt le pincé. Les batteries ſont plus harmonieuſes, parce que toutes les cordes ſont en jeu; mais il faut bien de la legereté, de la douceur dans la main droite, & de la fermeté & de la juſteſſe dans la poſition de la main gauche, pour qu'elles produiſent un bon effet: car rien n'eſt ſi facile que de faire de cet inſtrument, dont l'harmonie eſt très-douce & agréable, un vrai chaudron.

Les pincés ſe font entre la roſe & le chevalet; mais les batteries doivent ſe faire entre la roſe & la derniere touche du manche, c'eſt-à-dire vers le milieu de l'étendue des cordes, pour éviter la dureté qui réſulteroit du voiſinage du chevalet, qu'on ne maîtriſeroit pas auſſi aiſément qu'en pinçant.

Des cordes. Le choix des cordes demande une grande attention pour la juſteſſe & la proportion, ſur-tout pour les uniſſons. Les bourdons filés ont deux inconvéniens, l'un d'uſer & de couper les touches; l'autre plus grand, eſt de dominer trop ſur les autres cordes, & d'en faire perdre le ſon final par la durée du leur, principalement dans les batteries. Il eſt des accords où ils peuvent bien faire, c'eſt lorſqu'ils produiſent le ſon fondamental; mais comme cela n'arrive pas le plus ſouvent, il vaut mieux s'en tenir aux bourdons ſimples, à-moins qu'on ne veuille que pincer. Viſé, célebre maître de *guittare* ſous Louis XIV, n'en mettoit point au cinquieme rang; mais il y perdoit l'octave du *la*, & par conſéquent une demi-octave. Elle s'accorde par quartes, à l'exception de la ſeconde & de la troiſieme, qui n'ont entr'elles qu'un intervalle de tierce. L'accord eſt *la*, *ré*, *ſol*, *ſi*, *mi*, en comptant du ſon le plus grave.

OBSERVATIONS SUR LA FIGURE SUIVANTE.

Le nom des notes eſt poſé ſur le manche à l'endroit même où il faut poſer les doigts, le plus près de la touche qu'il eſt poſſible, mais jamais deſſus la touche. Il ne faut pas poſer de doigt près le fillet qui ſe marque par un *a*, parce que le ſon des cinq cordes y eſt déterminé par leur poſition; c'eſt ce qu'on appelle *ſonner les cordes à vuide*. C'eſt-là l'accord de la *guittare*.

Dans la progreſſion des ſémi-tons du diapaſon on ne trouve point de bémols marqués. On s'eſt déterminé à ne marquer que des dièſes, pour ne point faire de confuſion. Mais ce qui eſt *la* ♯ ſera *ſi* ♭ quand il le faudra, parce qu'il ſe fait au même endroit, le ton du *la* au *ſi* naturels ſe trouvant partagé également par la touche. Ainſi des autres.

Quant à la forme des lettres, la plus uſitée eſt la bâtarde, un peu plus penchée qu'à l'ordinaire, à cauſe des lettres à queue qui pourroient s'entre-lacer, & embarraſſer les autres lettres & les ſignes dont on ſe ſert. Les *b* ſe font comme des *6*; les *c* comme des *r*, dont le jambage droit eſt un peu racourci & le trait circonflexe un peu alongé. *Voyez l'exemple ci-deſſus, & les livres gravés de* Viſé. On leur donne cette forme pour éviter que la ligne ſur laquelle les *c* ſont poſés ne les ferme par en-haut, & ne les faſſe prendre pour des *e*. On ne ſauroit mettre trop de netteté dans cette maniere de noter, bien moins avantageuſe pour la vûe que les notes de Muſique; mais cette méthode eſt propre & commode pour cet inſtrument, quand on ne peut y donner aſſez de tems pour acquérir le grand uſage des poſitions.

Fonte: Exemplar da Bibliothèque Mazarine, cote 2° 3442

Anexo 3. *Enciclopédia*: Prancha III (tomo V, 1767): Luteria: *instrumentos de cordas dedilhadas antigos e modernos*.



Fonte: Exemplar da Bibliothèque Mazarine, cote 2° 3442